UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00390608 8

STUDI E NOTIZIE

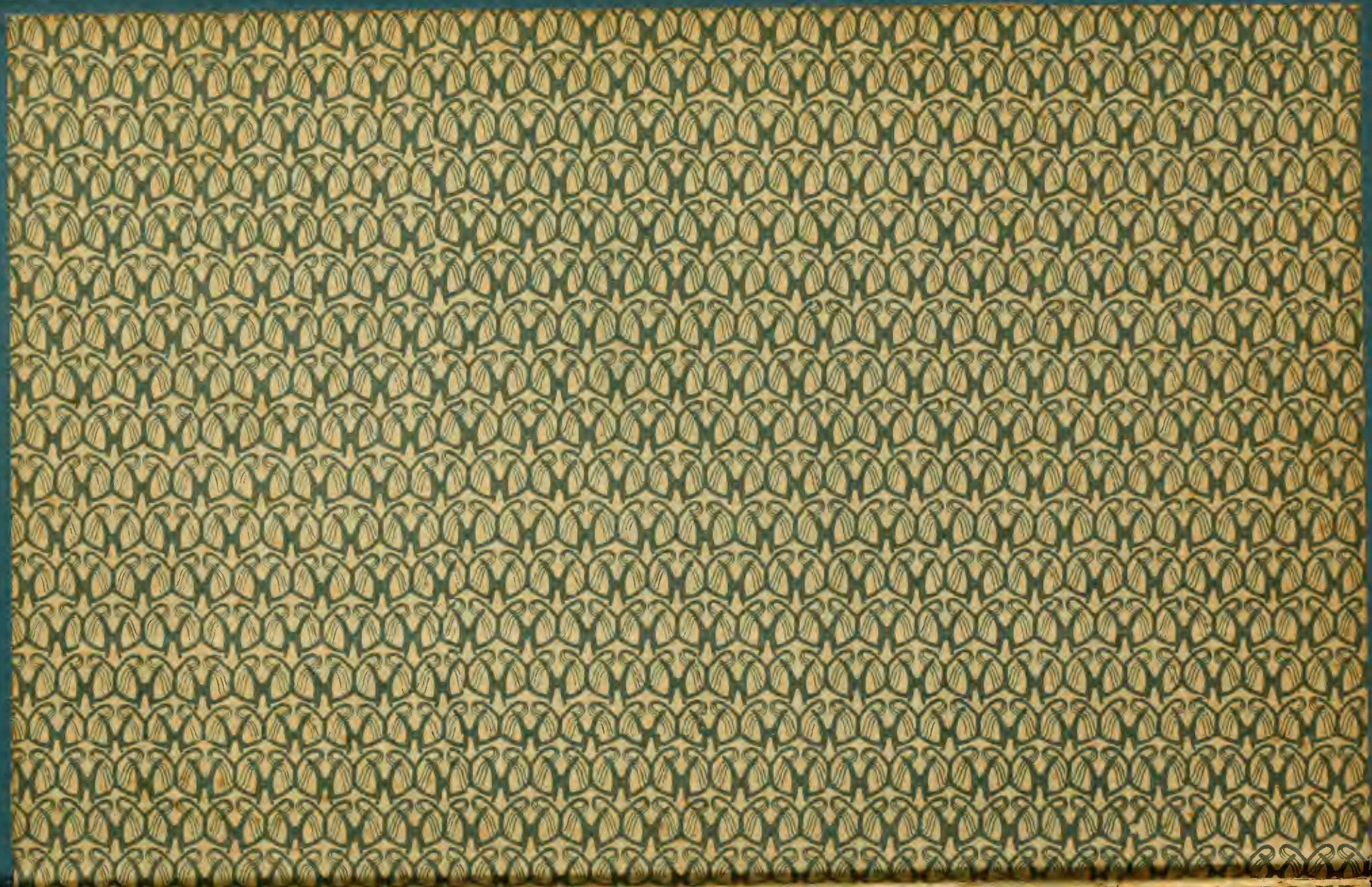
SU

FEDERICO BAROCCI

A CURA DELLA

BRIGATA URBINATE DEGLI AMICI DEI MONUMENTI

FIRENZE
ISTITUTO MICROGRAFICO ITALIANO
EDITORE
1913



5326
120
C1/C22

BRIGATA DEGLI AMICI DEI
MONUMENTI :: :: ::
URBINO

STUDI E NOTIZIE

su

FEDERICO BAROCCI

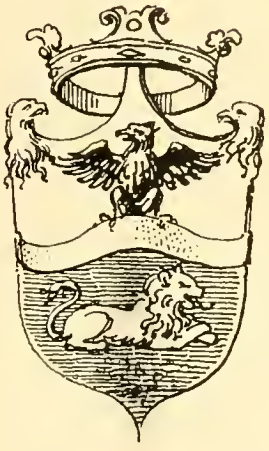
Fig. 1. Supposto autoritratto di Federico Barocci (avanti il restauro) nella Galleria Nazionale di Urbino.

STUDI E NOTIZIE

SU

FEDERICO BAROCCI

(A cura della Brigata urbinate degli Amici dei Monumenti)



FIRENZE
ISTITUTO MICROGRAFICO ITALIANO
EDITORE
1913

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

ND
623
B23

461-913 — Firenze, Tip. Enrico Ariani. Via Ghibellina, 51-53.

La Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti — che già nel dì 30 settembre dello scorso anno volle ricordato il terzo centenario dalla morte di Federico Barocci, tributandogli modeste onoranze e mandandone per le stampe alcuni cenni biografici e artistici — non crede con ciò di avere soddisfatto interamente il debito suo verso l'esimio pittore, risorto oggi, e ben risorto, nella universale estimazione come uno dei pochissimi che, in tempi volgenti alla decadenza, seppero mantenere la tradizione dei grandi maestri del Rinascimento e ravvivarla anzi con lo studio perseverante del vero e con le ispirazioni attinte agli ideali più nobili ed alti. Prendendo quindi occasione dai rinnovati maggiori festeggiamenti per l'inaugurazione del monumento che Urbino innalza all'insigne suo Figlio, la Brigata intende essa pure contribuire alla migliore conoscenza dell'Uomo e dell'opera sua con questa raccolta di Studî e notizie, *che è lieta di dare alla luce, grazie alla volenterosa e dotta collabora-*

zione di alcuni concittadini e di parecchi scrittori d'arte fra i più reputati, i quali tutti hanno diritto alla riconoscenza della Brigata (1) *e del pubblico.*

Resti dunque il libro come testimonianza di reverenza e di affetto verso l'Uomo che, illustrando sè stesso, crebbe lustro alla patria, tenuta sempre in cima di ogni suo pensiero; possa trovare benevola e larga accoglienza presso quanti amano l'arte; e stimoli anche gli Urbinati a gareggiare con quell'Antico nell'amore di ogni cosa buona e bella, nella dignità della vita, nella infaticata operosità.

La Brigata.

---

(1) *Particolari sensi di gratitudine la Brigata porge ai concittadini Alippi avv. cav. Alipio, Consigliere di Appello a Firenze, Calzini prof. cav. Egidio, Preside del R. Istituto Tecnico Umberto I in Ascoli Piceno e Madiai avv. cav. Federico, del Ministero delle Colonie, i quali, mossi da vivo amor patrio, hanno dato opera efficacissima per mettere insieme e portar a buon fine questa pubblicazione.*

FEDERICO BAROCCI

1535-1612

Dell' attitudine pittorica di Federico Barocci, ancor fanciullo, s'accorse Francesco Menzocchi da Forlì; ma i pronostici della sua grandezza mossero da Michelangelo e dal Vasari: dal maggiore, cioè, degli artisti d'ogni tempo e d'ogni luogo; e dal primo e grande storico dell' arte italiana.

Dopo aver studiato in patria con Battista Franco e, in Pesaro, col Genga suo zio, egli, guidato da Pier Leone da Acqualagna pittore di corami, valicò l'Apennino rivòlto a Roma grande e famosa, pensando commosso che là era morto il suo divino concittadino, e là erano i suoi capolavori, e là operava il Buonarroti!

Trovandosi un giorno, con Taddeo Zuccari e con altri, intento a ricopiare i graffiti di una facciata « venne a passare Michelangelo, che andava a palazzo, cavalcando una muletta com' era suo costume; e dove gli altri giovini correvano ad incontrarlo, e mostrargli i loro disegni, Federico per timidità si rimase al suo luogo,

senza farsi avanti. Il perchè — racconta Giovan Pietro Bellori — toltagli la cartella di mano, Taddeo la portò al Buonarroti, che guardò bene i disegni, tra i quali era il suo Mosè con diligenza imitato. Lodollo Michel Angelo e volle conoscerlo, inanimandolo a proseguire gli studi cominciati ».

Giorgio Vasari, poi, riguardati, più tardi, gli affreschi della palazzina di Pio IV, scrisse caldamente e brevemente: « Federico Barocci di Urbino, giovane di grande aspettazione ».

E i fatti seguirono conformi ai pronostici; anzi, pensiamo, li superarono, chè certo nè a Michelangelo, nè al Vasari passò per mente che quegli sarebbe stato per quasi mezzo secolo il miglior pittore d'Italia, solo esclusa Venezia troppo forte e superba per la varia e poderosa opera, prima di Tiziano, poi di Paolo e del Tintoretto.

Raffaello e il Correggio erano morti poco prima che Federico nascesse; Michelangelo durò, testimone glorioso di grandi ruine, sino al 1564; poi, lui scomparso, non restò, fuori che a Venezia, pittore che potesse ragionevolmente anteporsi al Barocci: non dalla feconda Toscana, nè da Bologna dove s'andava preparando la scuola che poi divenne dominatrice nel seicento; nè da Roma invasa da una turba di decoratori che trottavano pedestremente sulle orme di Raffaello e di Michelangelo. Oramai, dovunque, nei vasti affreschi e nelle macchinose pale d'altare non si scorgeva più che una uguale tendenza formale sostituita all'indole stessa de' singoli artisti.

Federico tornò invece al vero e volse lo sguardo ad esempi meno consumati « e se anche nel suo stile c'è una convenzione, è almeno una convenzione (avverte Giulio Cantalamessa) sposata a pregi d'un ordine superiore ».

Parliamo dunque del *pittore,* poichè trattando del Barocci non si può parlare che del pittore. L'uomo è senza biografia: o almeno la sua biografia si riduce a poche righe. Giovine ventenne si reca per istudio a Roma. Vi ritorna dopo parecchi anni e dipinge in Vaticano contraendovi una malattia che lo mantiene a lungo inerte e infermiccio per tutta la vita, così da non poter lavorare più che due ore al giorno. Ritirandosi « nella benignità dell'aria nativa » vi si stabilisce, vi opera sino alla più tarda età, e vi muore nel '612 di ben settantasette anni. La sua vita, per più che mezzo secolo, non è dunque che un alternarsi di sofferenze e di lavoro.

*
* *

Il Bellori, che ebbe per la biografia del Barocci le notizie raccolte da Pompilio Bruni, scrive: « I modi tenuti da Federico nel suo dipingere, non ostante il mal suo, furono di molto esercizio e applicazione; egli, operando, ricorreva sempre al naturale; nè permetteva un minimo segno, senza vederlo; del che rende argomento la gran copia de' disegni che lasciò nel suo studio. Sempre ch'egli si trovava in piazza

o per istrada, e respirava dal male, andava osservando le fattezze e l'effigie delle persone, e se vi ritrovava qualche parte riguardevole, procurava di accommodarsene in casa, facendone scelta, e servendosene all'occasione; e se avesse veduto una bella alzata di occhi, un bel profilo di naso, ovvero una bella bocca, ne formava le sue bellissime arie di teste ». Or su queste parole del Bellori è da ritenere plasmata la tradizione raccolta da Amico Ricci, che il Barocci, « incontratosi in Macerata a vedere una leggiadrissima donna della famiglia de' Compagnoni, ne prese a fare il ritratto che ivi lasciò; quindi di quella bellissima immagine si servì per la testa della Vergine che, subito appresso, si pose a dipingere in Loreto » nel quadro dell'*Annunciazione* presentemente in Vaticano. E il Bellori continua: « Disegnava di chiaroscuro, usando uno stecco di legno abbronzato, e frequentemente ancora si valeva de' pastelli, ne' quali riuscì unico, sfumando con pochi tratti. Prima concepiva l'azione da rappresentarsi, e avanti di formarne lo schizzo, poneva al modello i suoi giovini, e li faceva gestire conforme la sua imaginazione, e chiedeva loro se in quel gesto sentivano sforzo alcuno; e se, col volgersi più o meno, trovavano requie migliore, da ciò sperimentava li moti più naturali, senza affettazione, e ne formava gli schizzi. Nel medesimo modo, se voleva introdurre un gruppo di figure, adattava i giovini insieme all'azione, e dagli schizzi formava poi da sè il disegno compito. E perciò nelli moti suoi si riconosce una proprietà facile,

naturale e graziosissima. Fatto il disegno, formava i 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. Dopo li vestiva a suo modo, e conoscendo che facevano bene, poneva in quel modo li panni sopra il naturale, per torre ogn'ombra di affettazione. Da tutte queste fatiche formava un cartoncino ad olio, ovvero a guazzo di chiaroscuro, e dopo usava il cartone grande quanto l'opera, di carbone e gesso, o vero di pastelli su la carta, e, calcandolo su l'imprimitura della tela, segnava col solo stilo i contorni, acciocchè mai si smarrisse il disegno da esso con tanta cura tirato a perfezione. Quanto il colorito, dopo il cartone grande, ne faceva un altro picciolo, in cui compartiva le qualità de' colori, con le loro proporzioni e cercava di trovarle tra colore e colore; acciocchè tutti i colori insieme avessero tra di loro concordia ed unione, senza offendersi l'un l'altro; e diceva che sì come la melodia delle voci diletta l'udito, così ancora la vista si ricrea dalla consonanza de' colori accompagnata all'armonia dei lineamenti. Chiamava però la pittura musica, e interrogato una volta dal Duca Guidobaldo che cosa e' facesse: *Sto accordando*, rispose, *questa musica*, accennando il quadro che dipingeva ».

Veramente preziose tali descrizioni intorno al modo di dipingere usato da alcuni maestri, e su tutto poche, e pochissime le diffuse come questa e quella di Iacopo Palma il giovine sulla tecnica di Tiziano.

Senonchè al Bellori e al Ricci, che s'arrestano e s'indugiano sui particolari, sfugge per molto l'anima e la natura dell'arte baroccesca. Non vogliamo mettere in dubbio che Federico non guardasse « in piazza o in istrada » le fattezze, e, come ogni altro mortale, e più, se si vuole, d'ogni altro mortale, non si compiacesse d'ogni bellezza; nè dubitiamo che consultasse il vero per risolvere certe difficoltà e ricorresse ai modelli nel comporre. I superbi disegni ch'ei moltiplicava prima di disegnare il quadro basterebbero a provarlo. Ma quel che diciamo, perchè corrisponde a quel che vediamo, si è che Federico, ben presto, si era creato, per fortuna sua e dell'arte, tutt'un suo mondo particolare di forme, di luci e di sentimenti; tantochè l'opera sua non muoveva rigorosamente dal vero e molto meno dalle accidentalità degl'incontri o dall'aspetto esteriore dei modelli, ma dal suo sentimento interno. D'altronde questa è la virtù dei grandi, da Masaccio a Michelangelo, dal Correggio a Rembrandt. Per essi il vero è stato sempre il punto di partenza, ma non il punto d'arrivo.

* * *

Federico Barocci, nella quiete d'Urbino, viveva in mezzo a' suoi gentili fantasmi assai più che in mezzo a' suoi modelli, e anche nel cielo e nella terra vedeva i colori che la sua anima e la sua mente vedevano, più che i suoi occhi non vedessero.

Non esiste, per lui, una creatura pingue e volgare,

nè un corpo squallido e brutto. Le sue sono figure eleganti, sottili talora sino al gracile, soffuse d'uno stesso color roseo.

Per arrivare ai toni caldi, con maggiore efficacia, Federico ricorre all'infallibile aiuto dei contrasti: parte, cioè, dai toni freddi. Non prepara quindi le sue opere come i Toscani e i Lombardi di seppia scura, nè come gli Emiliani di bistro lieve ed aurato; ma, se non come i trecentisti di verde, muove però da un piano grigio di lavagna. Su questo egli crea i toni rosei e i toni rossi, lasciando che il grigio traspaia sempre, appunto perchè quelli si possano meglio valutare. Quindi in lui un rosso temperato canta più forte che in altri pittori un rosso violento. E se ne compiace tanto che modella coi cinabri; sì che con essi s'insinua nelle mani e nei piedi, fra dito e dito; disegna le ginocchia e il mento; invade le narici e le orecchie; saetta le labbra; s'adagia sulle polpe e sulle guancie: non però sulle fronti, chiare e luminose quasi le volesse irradiate, più che dalla luce del mondo, dal divino candore dell'anima. Poi, non pago di ciò, quasi sempre lancia il grido d'un minio, o d'un carminio violento con una stoffa dalle pieghe lunghe ed oblique. Qualche volta però (benchè raramente) s'abbandona ai placidi misteri dei soli semitoni e sa dare alla sua orchestra le indefinite armonie dei sogni. La santa Michelina, così ammirata da Simone da Pesaro e dallo Spagnolo, è tutta un canto dolcissimo, come librato nell'aria grigiastra, densa ancora della pioggia scatenatasi sul Calvario, e percorsa da fluttuanti

iridi. In mezzo il volto diafano e luminoso della santa appare come il sole velato dalle nubi.

* * *

Così Federico raggiunse nel colore un suo sentimento speciale pur muovendo dal Correggio, l'artista verso il quale si sentì maggiormente, per ingegno e per temperamento, attratto, rompendo fede a Michelangelo, allo stesso Battista Franco, che l'aveva allevato alla pittura insegnandogli, lui veneziano, l'idolatria del colosso di Caprese; rompendo su tutto fede al suo grande cittadino, di che non lo avrebbe perdonato Giovanni da Udine che pianse e lo baciò solo perchè lo seppe nativo d'Urbino, e non lo perdonò Amico Ricci, che l'accusò d'esser corso dietro al Correggio « forse più per idea di novità, di quello si fosse per intima persuasione » asseverando accademicamente: « Ninno mai riuscì sì valente, quanto coloro che a Raffaello si tennero sempre strettamente, avendosi in esso il prototipo del bello! »

Oggi qualche critico dell'arte vorrebbe alquanto attenuare, se non escludere, l'influenza del genio del Correggio sul Barocci; ma l'evidenza è più forte d'ogni tentativo d'innovazione critica, destinato a frangersi contro la comune impressione sorta, vivo il Barocci, e ferma finora ed oggi. « Capitando in Urbino, racconta il Bellori, un pittore che tornava da Parma con alcuni pezzi di cartoni e teste divinissime a pastelli di mano del Correggio, Federico restò preso da quella bella

maniera, la quale si conformava del tutto al suo genio». Il Malvasia, il Baglione, il Baldinucci, il Lanzi e, con loro, gli occhi degli intendenti d'arte per più che tre secoli riaffermarono, non dirò l'opinione, ma il fatto. Nè possiamo ingenuamente credere che tutto ciò ch'egli vide del Correggio fossero i cartoni e i pastelli che portava seco quell'ignoto pittore reduce da Parma: cartoni e pastelli che non potevano essere che copie, forse fatte da lui medesimo, e non originali, come pensava il Bellori, già così rari che il Duca di Mantova non riusciva a trovarne. L'influenza del genio emiliano su Federico è ampia e complessa; ond'è da ritenere che quei cartoni e pastelli fossero pel Barocci la rivelazione che poi l'indussero a cercar la grande opera del maestro là dove maggiormente splendeva con tavole ed affreschi, ossia nell'Emilia.

La parafrasi della Madonna « dalla Scodella » nella sua « delle Ciliege », altre imitazioni che vedremo; tutta, infine, la complessa opera sua, così piena di devozione verso il Correggio sono prove troppo evidenti ch'egli non ne vide poche, piccole e forse indirette cose, ma ne vide e studiò le migliori e le maggiori. L'argomento che si oppone è questo solo, ch'ei tornato infermo in Urbino, vi rimase poi sempre. Ad esso si potrebbe rispondere che la sua permanenza in Urbino, anche allora, non fu permanenza rigorosamente continua e ininterrotta, dappoichè lo si trova più volte, sulla scorta dei documenti o delle memorie, a Perugia (dove rimase a lungo) a Macerata, ad Arezzo, a Firenze, a Ravenna; nè il viaggio da Urbino a

Modena, a Reggio e a Parma, quasi tutto sull' ampia e piana via Emilia era, nemmeno per quei tempi, faticoso.

Ma tutti questi ragionamenti, cadono per noi d' innanzi alla persuasione che l' andata del Barocci in quelle città, tra loro vicinissime, sia da mettere dopo il primo ritorno da Roma e prima ch' ei vi tornasse pei lavori del Vaticano, ossia fra il 1555 e il 1560. E più cose ci sembra che lo provino : il racconto del Bellori, che pone proprio in quel periodo la *rivelazione del Correggio* avuta dal Barocci, e il fatto che già nel *Martirio di san Sebastiano* del Duomo d' Urbino e nella *Madonna coi santi Simone e Giuda*, ora nel Palazzo ducale di quella città, opere entrambe da lui eseguite prima del ritorno a Roma, appaiono due delle più evidenti sue imitazioni correggesche, essendo (nel *san Sebastiano*) la figura del manigoldo attergato a destra, tolta senza dubbio da quella del manigoldo che uccide san Placido nel celebre quadro di Parma, e la figura del san Simone (nell'altro quadro) presa dal san Giovanni, a sinistra, della celebre *Madonna del san Giorgio*, oggi a Dresda, ma allora in Modena; ed avendo infine le Madonne dei due dipinti urbinati, e i putti, un assoluto sapore correggesco.

Sale al Correggio il sentimento vivido e gaio delle forme, la maniera dolce dell'esecuzione, la pennellata umida e fluida che non segna, ma sfiora ; il modo di trattar le stoffe, non prima pensato o inteso o raggiunto; il metodo insomma e lo spirito. Dal Correggio, Federico toglie l' indefinitezza del contorno,

quell' alito di colore che crea una sottile zona, una lieve e costante aureola diafana, tra il fondo e le carni, tale da non comprendersi se siano le carni che irradiano leggermente l' aria oppure la luce di questa che penetra alquanto in esse, alito che Federico Zuccari non comprese e gli rimproverò osando sino una volta di « profilargli i contorni » d' un dipinto !

D' altronde il Barocci anche nella scelta del duce mostrò il suo ingegno. Gli aspetti di Raffaello e di Michelangelo erano ormai passati nei seguaci senza il sentimento che li avea fatti maravigliosi. La mesta dolcezza del primo e la terribilità del secondo non apparivano più nei freddi simulacri degl' imitatori, anche perchè il dolore pensoso e il vigore eroico dei due grandi maestri erano pullulati quando tutta Italia in fremito di conflitti, di guerre, di stragi, dava argomento al dolore o al vigore eroico dei propositi e degli atti.

Oramai l' Italia era asservita. Era asservita dal giorno in cui Clemente VII aveva calata la corona imperiale sul capo di Carlo V. E l'arte non ebbe più nè grandi e gloriosi fatti, nè tragedie, nè angoscie da narrare; onde s' adagiò a una vana produzione di storie e di figure, fastose bensì, ma senz' anima, diremmo quasi senza speranza.

*
* *

Federico Barocci s' accorse tosto che l' arte ispirata da Roma non produceva più che stanchi fantasmi e si volse altrove; si volse al luogo donde giungevano grida di gioia, da figure o spiriti che erano nati poco prima ch'ei nascesse. Così un terzo di secolo prima dei Carracci, fece ciò che i Carracci fecero; rifuggì da formule infiacchite e ricorse ad altre più fresche e più liete.

Perchè non solo la nostra misera patria aveva bisogno d'essere consolata e, forse più che consolata, condotta senz' altro all' oblio del suo stato basso e servile, ma lo stesso Barocci aveva bisogno d' un' arte che lo confortasse dal giorno che veleno d'invidi o di rivali od altra occulta causa gli aveva tolta, se non la vita, la salute. Quant' ambascia, quando il male lo costringe all' ozio e a mancare, quindi, verso gl' impegni presi! Nelle lettere responsive agl' incitamenti perchè compia opere promesse e desiderate, egli dispera, egli che per i suoi malanni nemmeno può più dedicarsi ad opere d' affresco in cui sarebbe riuscito sommo come provano le pitture vaticane del casino di Pio IV. E dispera anche pel timore che il dolore scemi bellezza all'opera propria. « Le mando (scrive a Simonetto Anastagi) il quadro, il quale, son certo, che non satisferà a S. V. perchè io non ho satisfatto a me stesso, e questo è proceduto da quelli tanti travagli e tribolazioni che noi avemo avuti e

avemo ogni giorno, che vi promettto e giuro.... che io non sono in me stesso.... Così vuole fortuna e mia mala disposizione, la quale mi tormenta sempre ».

Il Bellori ha sulla malattia di Federico una ben efficace e dolorosa pagina: « Parrà certamente incredibile — egli dice — il vedere tante opere pubbliche, senza le private che sono in maggior numero, fatte da questo maestro con l'ultima diligenza e col mezzo degli studi maggiori nelle più vive osservazioni, e proprietà naturali, quando non gli era permesso dal male suo incurabile di poter lavorare, se non solo un'ora il mattino e un'ora la sera; nè più oltre poteva egli prolungare le sue applicazioni, nè meno col pensiero, non che toccare i pennelli o fare un minimo segno. E s'egli avesse, come spesso faceva, insegnato a' suoi giovini, tutto il tempo che dava loro toglieva a sè stesso in quell'ora che solo gli era permesso di operare: tutto il resto del giorno se la passava in pene e travagli di stomaco, cagionatigli dal continuo vomito che gli sopraggiungeva subito che aveva mangiato. Toltosi dalla mensa, mattina e sera, a poco a poco, restituiva tutto il cibo, e rimaneva in fine tanto sbattuto e stordito che non trovava riposo. Non andava egli mai a tavola con appetito; ma quando aveva cominciato a mangiare, se non fosse stato regolato con torglisi le vivande d'avanti, non si poteva saziare, e quanto più mangiava, tanto più sentiva la pena e dal vomito era travagliato. La notte dormiva pochissimo e in quel poco di spazio sempre era agitato da sogni spaven-

tosi e talvolta si lamentava e rumoreggiava talmente, che vi assisteva uno a posta per destarlo e liberarlo da quell' affanno. Così durò sempre dal giorno che si tenne fosse avvelenato, sino alla morte per lo spazio di cinquantadue anni.... E questo ancora parrà cosa stupenda che egli in un male sì lungo, continuo, e così atroce, reggesse alle fatiche e astrazioni della pittura senza mai prender riposo o divertirsi in ozio e che giungesse all' ultima vecchiezza, con l' acume della vista tanto perspicace che non adoperò mai occhiali, ed ebbe ogni senso intiero. Così pervenuto ad una età lunga, fu improvvisamente assalito da un accidente di apoplessia, che in ventiquattro ore, senza poter più parlare, gli levò la vita ».

Ma il Bellori non dice che quando il Barocci trovava requie dal *fastidio* e tornava all' arte sua, bene a ragione rifuggiva da ogni immagine triste e cattiva, e creava intorno a sè stesso la gioia d' un mondo consolatore, opposto, in ciò a un altro genio delle Marche, che null' altro fece nel mondo se non tormentare e far sanguinare le piaghe aperte nell' anima sua dal dubbio e dal dolore.

*
* *

Tale facoltà, per così dire, di sano ristoro alle proprie amarezze, indusse il Barocci ad evitare le più mostruose rappresentazioni della tragedia. Fu questa una delle qualità della Rinascenza, la quale spontaneamente richiese alle arti una missione consolatrice.

Poichè già i tempi correvano terribili, non conveniva rattristarsi da vantaggio.

Il seicento, in Italia, politicamente schiavo ma calmo, s'abbandonò invece all'espressione più orrida del martirio cristiano, con manigoldi, cadaveri, torture di miseri corpi dilaniati, straziati dalla mannaia o dal fuoco. E se il Correggio rifuggendo dalla vista del sangue nel primo cinquecento rappresenta san Placido che riceve nel collo un solo e leggero colpo di scure, poco più d'un secolo dopo Salvator Rosa ritrae quasi con selvaggia voluttà le viscere d'un martoriato ancora fumanti e palpitanti, e Mattia Preti i carnefici che nel Convito d'Assalonne pugnalano atrocemente Amnone.

Ma lo spirito dell'arte seicentesca, l'essenza quasi del barocco, è il contrasto inatteso e violento: contrasto di tutto: d'ombre e di luci, di pietà e di ferocia, di giovinezza e di senilità.

Ora colui che designa il Barocci, non dico come un precursore, ma come il fondatore del barocco, dove scorge pure un tratto di tale violenza di affetti e di effetti opposti?

In lui, non gli spettacoli, cupi e sanguinosi dei barocchi, ma scene di una placida malinconia preste sempre a far posto all'inconscio sorriso dei fanciulli, al grazioso episodio dei giuochi infantili. Le stesse scene di dolore e di martirio s'arrestano prima d'arrivare alla tragedia. San Vitale, rovesciato e cacciato a furia di sassi nel pozzo pur mo' scavato, non è lercio nè di fango, nè di sangue; nè i carnefici osten-

tano ceffi sinistri e paurosi. E nemmeno è nel Barocci il crudo contrasto tra la giovinezza e la vecchiaia che valse a popolare le pitture del seicento di vecchie figure squallide, sdentate, grinzose. Per lui, il decrepito san Girolamo raccolto nell' antro e il cadente Anchise, sorretto dal figlio Enea, non debbono offrir ragione di ripugnanza e quindi appaiono asciutti e sfiorati dalla stessa rosea luce di tramonto autunnale che avvolge gli aspetti più giovani.

Nè volle egli urti di luci violente con ombre violente sino a sopprimere il profilo delle forme, nemmeno quando trattò effetti notturni e tenebre rotte da incendio o da luce artificiale. Il divino *Presepio* di Madrid, i fuggenti da Troia ravvolti nelle fiamme, san Girolamo che legge e prega e pensa alla fioca lucerna, non hanno dato al pittore argomento di contrasto, poichè una luce quasi diurna, o al più di purpureo tramonto tutto rischiara e dimostra. Il fondo non è che sobriamente grigio, la fiamma non è che placidamente chiara.

Che se poi il barocco di Federico si vuol indicare nell' ampiezza di certe forme, nelle composizioni abbondanti, e nella facile obliquità delle figure, troppo facilmente può dimostrarsi tutto ciò esser già apparso e maturato prima di lui con Michelangelo, con Raffaello, con Tiziano e con Antonio da Correggio, il quale ultimo suggerì al Barocci sino il modo di affidare alle stoffe una importante missione decorativa, una funzione ornamentale.

L' attribuire al Barocci un' influenza decisiva nel-

l'arte barocca è un errore nei riflessi dell'arte e della storia. I biografi degli artisti secenteschi pochissime volte e per casi che chiamerò *personali* si richiamano all'influenza e all'imitazione delle opere di Federico. Il quadro della Minerva proclamarono anzi disadatto all'architettura secentesca della cappella per cui era stato ordinato!

Come, poco oltre alla metà del cinquecento, nel mondo dell'arte, cominciò a farsi strada la stanchezza o sazietà delle formule romane, gli animi cominciarono a inclinarsi a Parma e a Venezia che viveva in disparte, ricca sempre di maravigliose energie. All'arte del Correggio e di Tiziano si volsero man mano, allora, da ogni parte dell'Italia centrale e superiore: dalla Liguria e dalla Lombardia; dall'Emilia e dalla Toscana; e dall'Umbria, pure, e dalle Marche, quantunque sottoposte al papato e per ragione geografica più attratte da Roma. Federico Barocci fu dei primi a sentire quella benefica stanchezza e ad orientarsi diversamente, verso il prodigioso Correggio.

Penetrato nel raggio della sua influenza, vi rimase; e del sistema apparve e fu ed è il pianeta maggiore. Ma l'influsso del Barocci nei rapporti di tutto un indirizzo artistico, durato più che due secoli, rimase sopraffatto da quello del Correggio e dei Veneziani, e se pure si manifestò, si manifestò tardi, ossia nel settecento.

Infatti, molti pittori, allora, rivolsero pensiero e passi ad Urbino, come nel Rinascimento li avevano rivolti a Roma, e nel secondo cinquecento e nel seicento a Parma e a Venezia.

Luigi Crespi, nel '760, scriveva al Bottari: « Passai in Urbino per vedere principalmente le opere del Barocci.... e sono rimasto contentissimo, essendomi soddisfatto a mio talento sulle opere segnalatissime di lui che vi si ammirano: sopra tutto la maravigliosa Cena di Gesù Cristo, che è l'opera più insigne di quel gran maestro. Oh Dio! che verità! che bel riflettere d'aria intorno a tutto! che belle tinte! Dopo questa, la tavola a' Cappuccini del san Francesco stigmatizzato deve avere il primo luogo, per essere veramente in tutte le sue parti ammirabile. Ma in casa Albani molte cose essendovi di questo grand'uomo abbozzate, qui veramente è la maniera di apprendere molto a chi seriamente vi facia le sue studiose annotazioni. Qui si vede come cominciava le sue opere, come a poco a poco riducevale, e come terminavale facilmente. Oh, che piacere ho avuto.... Sono pur anche stato nella casa e nella stanza medesima dove afflitto dipingeva! »

*
* *

Se al concetto complessivo o largo, altro se ne sostituisce individuale, oserei dire frammentario, allora è grato riconoscere che, anche spento il notevole gruppo degli scolari di Federico, l'arte sua diede sempre lucidi lampi che illuminarono molti valenti artisti, specialmente toscani, ed uno grandissimo, fiammingo.

Questo grandissimo fu Pier Paolo Rubens, il quale, quantunque straniero, non disdegnò di contemplare e d'imitare al caso il nostro Federico, oltre che, anzi più che il Mantegna, Leonardo, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Tintoretto, Paolo e sino Agostino Carracci e Michelangelo da Caravaggio. L'impressione baroccesca è, nelle opere del maestro d'Anversa, delle più evidenti. Questi infatti appena giunto a Genova ha occasione di vedere, nel Duomo, quella *Crocifissione* che è una delle opere più famose e meglio composte e vivide di sentimento e di colore, del Barocci. Anche lo spirito austero e pratico di Matteo Senarega, già doge di Genova, che aveva ordinato il dipinto, s'era commosso allo scoprir dell'insigne opera, e aveva scritto a Federico: « Un difetto solo ha la tavola, che, per aver del divino, lodi umane non vi arrivano; vive per questo involta fra il silenzio e la maraviglia ! »

Altre e minori cose, Pier Paolo vede a Firenze; ma se, viaggiando alla volta di Roma, passa e s'arre-

sta alla declive Arezzo, egli può ben vedervi quel miracolo di sorriso, di leggiadria e di animazione che è la tavola del Popolo o della Misericordia, raccolta poi dal Granduca Pietro Leopoldo negli Uffizi. Comunque è Roma la città dove egli può studiare il maggior numero dei dipinti di Federico, dalle figure deliziose per formosità e ardore, riguardanti di tra la fioritura de' stucchi nella palazzina di Pio IV in Vaticano, ai quadri che ancora si veggono sparsi nelle chiese e raccolti nelle Gallerie, tra i quali non è a dimenticare che la *Presentazione al Tempio,* che il Rubens forse più a lungo guardò e ammirò, si trova proprio in quella S. Maria in Vallicella per la quale egli dipinse tre nobili opere.

Nè solo accetta dal Barocci il coro lieto delle ocre, e gli squilli dei carmini e delle lacche; ma anche pensieri, forme ed effetti.

La sant' Elena degli ospedali di Grasse è ispirata dalla santa Michelina; un soffio della prodigiosa Cena d' Urbino passa in quella di Brera. La *Deposizione dalla Croce* che irradia il Duomo di Perugia, fornisce al Rubens, insieme a quella di Daniele da Volterra che va offuscandosi nella Trinità dei Monti, gli elementi della sua celeberrima d'Anversa, ch'ei dipingeva mentre il maestro d'Urbino moriva. E come non sentire nel san Francesco che riceve le stimmate di Firenze l'esempio di quello di Colonia? Nel paese denso, boscoso, dalle tenebre solcate dai serafici raggi, vediamo fra Rufino in basso, semidisteso, in atto di sollevarsi improvvisamente scosso e di parar gli occhi dalla su-

bitanea luce « come persona che per forza è desta », e san Francesco inginocchiato più in alto, assorto, col guardo forte e sicuro nella luce. Altrove la popolosa scena formata dal sacerdote, diritto sulla scalea dell'altare tra la fuga delle colonne, dei pilastri, degli archi, tra l'addensarsi dei chierici dagli obliqui ceri, e in basso una folla d'uomini seminudi, di donne e di fanciulli, reclinati, seduti, inginocchiati, che noi ammiriamo nei *Santi Ignazi* rubensiani di Genova e di Vienna, la vediamo prima con l'aspetto che piacerà al maestro d'Anversa, non tanto nell'*Eliodoro* di Raffaello e nella *Presentazione* di Tiziano, quanto nella *Presentazione al tempio* di Federico Barocci, già ricordata, di S. Maria in Vallicella; nè può sfuggire quanto della *Fuga d'Enea di Troia*, del nostro pittore, è, per la via del sentimento più che degli occhi, penetrato nelle *Conseguenze della guerra*. Ma ad altri un simile analitico esame, i cui abbondantissimi risultati suoneranno come altrettante lodi di Federico. Noi limitiamoci ad avvertire un fatto singolarissimo: l'inversione da sinistra a destra che solitamente il Rubens fa delle composizioni o delle figure di reminiscenza baroccesca. La figura ignuda di Gesù, calato dalla croce, rivelerebbe ben diversamente la sua somiglianza, se non fosse rivolta dalla parte opposta; così il san Francesco stigmatizzato e l'insieme delle figure fuggenti dalle fiamme della guerra.

Intendiamoci bene. Non una nostra parola pretende stolidamente a menomazione del Rubens, che per noi è uno dei primi pittori del mondo e più forte

incontestabilmente del Barocci; ma ci piace, a grande onore del nostro, vedere come un artista simile, fecondo sino all'esuberanza, forte sino alla prepotenza, l'ammirasse al punto d'accettarne consigli ed offerte. Qui non è luogo alle lodi di lui, gloriosissimo; ma a quelle del Barocci, che possano essere ragionevoli anche in confronto del Rubens. Il quale sano, rallegrato da una magnifica sede e da una magnifica famiglia, ricco, ammirato, celebrato, in una parola *felice*, raggiunse maggiore efficacia nei soggetti lieti e, se anche la raggiunse nei soggetti drammatici, fu nei mitologici assai meglio che nei religiosi.

Federico Barocci invece nella tranquillità dei monti marchigiani, piena di raccoglimento religioso, sentì più fortemente ed espresse il sacrificio cristiano. Quanto infatti più fina e assorta la santa Michelina di lui che non la sant'Elena del Rubens! Questa troppo cinta d'angeli e d'architetture; quella invece, sola, tra lo svariar delle nubi temporalesche che si disperdono stracciandosi, e lasciano penetrar luci indefinite che sono teste d'angeli. Più celebre è la *Deposizione* d'Anversa e più bella per equilibrio e per magistrale unità di composizione e sapiente accordo di colori, ma certo meno toccante e dolorosa di quella di Perugia. E come anteporre il san Francesco stigmatizzato di Colonia, grosso e ruvido contadino come scosso da una sorpresa d'inatteso spettacolo, all'emaciato poverello del Barocci, che, in vista al crudo sasso, e presso ad esalare l'anima rovente di fede e di pietà, s'offre intero al dolore e al sacrificio?

* * *

Non ancora compiuti gli affreschi della Palazzina di Pio IV Federico, colpito dai malanni, lasciò Roma. Ma Roma allora non era più quella di Giulio II e di Leon X.

All'emulazione era succeduta l'invidia che nemmeno rispettava il vecchio e glorioso Michelangelo. La vita che vi si faceva era oramai solo vita di lotte, per la quale occorreva spirito di battaglia e quindi audacia e corpo valido e sano. Federico mite, buono, onesto sino allo scrupolo, religioso, infermo, alieno dai conflitti, se ne tornò a' suoi monti, nella sua città piena di silenzio, di memorie e di mirabili tesori d'arte, beneviso ai Principi che eternò in bellissimi ritratti.

In quell'atmosfera satura di gentilezza, donde non si allontanò che brevemente e raramente, egli dipinse le sue tele e le sue tavole, desiderate e chieste da ogni parte d'Italia. Poi come fu presso a morte, affidò tranquillo il suo spirito a Dio, sicuro d'aver operato a tutta gloria delle virtù cristiane, senza nemmeno il rimorso d'una concessione a soggetti di vanità e di salacità mondane: rimorso, di cui finse volerlo assolvere il cav. Marino, così per calunniarlo d'aver trattato argomenti osceni, quand'invece san Filippo Neri « avendo riflesso alla delicatezza della coscienza di quell'uomo dabbene, lo chiamava col dolce nome *il mio Barocci!* »

I cittadini accorsero in folla a' suoi funerali per rendere onore di lodi e di preghiere a colui che, pur dopo Bramante e Raffaello, aveva accresciuto il nome della patria. In lui s'era spento l'ultimo grande artista della Rinascenza e l'ultimo grande artista d'Urbino: d' Urbino vetta di Parnaso, allietata di spiriti magni di poeti, d'artisti, di guerrieri, di donne famose; d' Urbino sede di bellezza, focolare di civiltà, decoro d' Italia.

Corrado Ricci.

NOTIZIE RELATIVE A FEDERICO BAROCCI
E ALLA SUA FAMIGLIA

Federico Barocci discende — come è noto — dalla famiglia che Ambrogio Barocci da Milano, *scultptor lapicida*, formò in Urbino ai tempi del Duca Federico II, allorchè questi riunì molti egregi artefici d'ogni parte d'Italia per costruire ed abbellire la sua dimora.

Ambrogio attese a lungo ai meravigliosi capitelli ed ai superbi stipiti della casa del suo signore, e in Urbino tolse in moglie Apollonia, — onorevole cittadina. — Nell'anno 1470 Ambrogio lavora a Venezia la porta della chiesa di S. Michele, ma l'anno preciso in cui giunse in Urbino non è noto (1): forse verso il 1474, poichè nel 1479 egli già possiede varie terre nell'urbinate, come risulta dal *Catasto ducale* (2).

Con Ambrogio venne anche Mastro Antonio suo padre, e la famiglinola, allietata dal sorriso di vari pargoletti, dovè presto godere molta agiatezza, stante la continua compera dei beni che Ambrogio potè fare. Il 6 aprile del 1486 acquista la casa di Via dei Fraticelli, che diviene la costante dimora dei suoi discendenti, come attesta la seguente lapide ricordativa (3):

Fu questa la casa dei Barocci
Che nel secolo XVI diede
Federico celebre pittore
Gio. Batta
Gio. Maria e Simone
Artefici inventori di macchine e d'istrumenti matematici.

(1) C. Budinich, *Il palazzo ducale di Urbino*, p. 81-85, Trieste, 1904.
(2) Cat. duc., lib. D e 387-417.
(3) C. Budinich, op. cit., p. 93.

Dopo la casa, acquista, nel 1495, nella parrocchia di S. Maria in Casale, il predio *Salsule*, che diviene la villa di famiglia, ove, nel 1622, morì l'ultimo dei Barocci: Ambrogio figlio di Simone e nipote di Federico pittore (1).

Fig. 2. - La casa dei Barocci in via S. Giovanni (e quella di mezzo).

Ambrogio di Antonio fu molto stimato dal duca suo signore, e dai cittadini urbinati, che lo elessero più volte alla prioria del comune. Infatti nell'aprile-maggio del 1494 Ambrogio di Antonio, *scarpellino*, è secondo priore, nel 1500 terzo priore, e nel dicem-

(1) *Libro dei morti della Parrocchia di Santa Maria in Casale.*

bre-gennaio 1500-1501 e nell'aprile-maggio 1504 diviene primo priore, carica riservata ai soli nobili. Ciò dimostra che egli deve essere stato creato nobile qualche anno prima. La nomina non apparisce nei libri dei Consigli dei Quaranta, i quali cominciano nel 1506. E il priorato appare tradizionale nella famiglia Barocci: nel dicembre-gennaio del 1510-11 Valerio di Ambrogio di Antonio Barocci riveste la carica di primo priore e Marcantonio suo fratello più volte quella di Gonfaloniere dal 1514 al 1549. Gio. Alberto è primo priore nel dicembre-gennaio 1556-1557 e Ser Ambrogio nell'aprile-maggio del 1559, e poi di nuovo Ser Giovanni Alberto nel settembre-novembre del 1563, finchè Simone nell'agosto-settembre 1588 e Gio. Maria nel dicembre-gennaio 1592-1593 chiudono la serie dei Barocci primi priori del comune (1). L'ultimo dei Barocci: Ambrogio di Simone ebbe confermato dal duca Francesco Maria II il primo grado di cittadinanza, che godettero i suoi antenati (2).

Dei discendenti di Ambrogio di Antonio Barocci furono illustri: Marcantonio, uomo di lettere, dottore, giudice, uno dei Riformatori dello statuto di Urbino, Ser Ambrogio, notaio ed esperto costruttore di orologi e buon disegnatore, Gio. Battista e Gio. Maria, inventori d'istrumenti matematici ed astronomici e Simone fratello del grande pittore Federico, che tutti sorpassa per fama e valore.

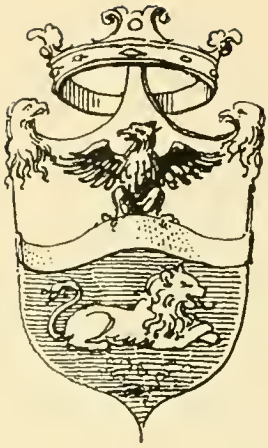
Dai documenti esistenti ed in parte citati, possiamo formare l'albero genealogico della famiglia Barocci avvertendo che quello dato dal Vernaccia è in parte errato (3). Esatto ci sembra il seguente, compilato con opportuni raffronti.

---

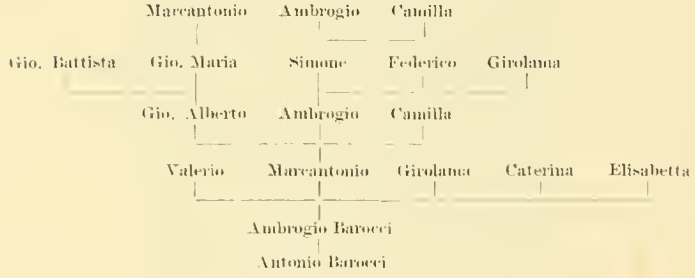
(1) *Il Priorista*. Archivio Comunale.

(2) *Libro dei decreti*, let. D, cart. 93, Archivio Comunale.

(3) Vernaccia, *Alberi Genealogici delle Famiglie nobili di Urbino*, Archivio Comunale.



Albero genealogico della famiglia Barocci.



NOTE ESPLICATIVE.

Da Antonio Barocci nasce Ambrogio, capostipite della famiglia Barocci in Urbino. Da Ambrogio nascono quattro figli: Marcantonio, Girolama, Caterina ed Elisabetta, nonchè Valerio Barocci, che probabilmente è un figlio naturale. Marcantonio continua la famiglia, e da lui nascono Ambrogio, Camilla e Gio. Alberto. A questo punto la famiglia Barocci si divide in due rami: Giovanni Alberto procrea Gio. Battista e Gio. Maria; da quest'ultimo nasce Marcantonio. Ambrogio alla sua volta procrea Simone, **Federico** e Girolama. Da Simone nascono: Ambrogio e Camilla, ultimi discendenti della famiglia di Federico Barocci.

*
* *

Le ricerche compiute negli archivi, nei libri parrocchiali e nei registri delle confraternite non hanno valso sino ad ora a rintracciare la data precisa della nascita di Federico Barocci, cosicchè dobbiamo chiederla ancora ai suoi biografi ed ai suoi contemporanei, i quali non sono sempre concordi nel fissarla al 1528 o al 1535. Certa invece è la data della morte sua, avvenuta il 30 settembre del 1612, come risulta dal libro dei morti della chiesa di S. Francesco in Urbino.

Ricerche, compiute con la valida cooperazione dell'egregio conte Luigi Nardini, ci hanno permesso di rintracciare, nel nostro archivio notarile, il testamento che Federico Barocci dettò tredici anni prima di morire. Esso trovasi a carte 641, rogito Gabriele Beni in data 17 settembre 1599. Lo riproduciamo per esteso più oltre.

*
* *

Il Barocci fu sepolto, come aveva voluto, nella chiesa vecchia di S. Francesco, e la sua tomba, nei cambiamenti occorsi, venne malauguratamente distrutta. A quanto narra il Lazzari, nel 1745, aperto il sepolcro di Federico, si trovò il corpo consunto del tutto, eccetto la mano che tanti prodigi aveva operato. Pia e gentile leggenda, che attesta la venerazione, l'affetto del popolo verso il grande pittore. La lapide che copriva il sepolcro dei Barocci è stata posta nella cappella del Sacramento ed è questa:

D. O. M.
Simoni Et Federico
De Barocis
Animi Ingenuitate Praeclaris
Manuum Officio Praestantibus
Quorum Ille
Novis Mathesеos Instrumentis
Inveniundis Fabre Faciundisque
Artem Illustravit
Hic Vero
Vivis Picturae Coloribus
Obscuravit Naturam
Ambrosius Barocius
Patri Patruo, Ac Eorum Patrueli
Joanni Mariae
Horologiorum Architecto
Qui Archimedem Aemulatus
In Parva Pixide Caelestes Motus
Pii V. P. M. Ac Successor. Commodis
Artificiose Clausit Omnes.
P. C.

Il Bellori ha lasciato di Federico Barocci questo ritratto morale che il Lazzari ha riprodotto nelle sue memorie:

« Circa li costumi non averesti ripreso in Lui cosa minima alcuna; era principalmente caritativo verso i poveri, benefico con tutti, affabile, ed umile nel conversare, od ancora in ciò fece apparire l'abito della sua virtù, poichè, essendo trasportato e quasi violentato all'ira, temperava subito nel primo moto l'animo suo iracondo, e si rimetteva, facendo nel torbido trasparire la piacevolezza, e la mansuetudine. Non ebbe mai pensieri vani, non disegnò, non dipinse mai cose meno che oneste; anzi con l'animo suo buono e religioso si rivolse sempre a disegnare Sagre Immagini, e soggetti Santi » (1).

---

(1) Lazzari, *Memorie di F. Barocci, scritte dal Bellori*, p. 26.

Fig. 3. - Francesco Maria II Della Rovere, il grande mecenate del Barocci.

Federico visse quasi sempre in patria, non permettendogli la malferma salute di dimorare a lungo altrove.

Nel 1560 chiamato a Roma da Pio IV a dipingere alcune stanze nel palazzetto del Belvedere, l'invidia di falsi ammiratori lo trasse improvviso sull'orlo del sepolcro: in una cena data a suo onore gli propinarono il veleno che doveva spegnerlo. Così non fu, ma rimase infermo per sempre. Riuscili vani i rimedi, dovette abbandonare Roma, i lavori intrapresi e tornare in patria. Giacque malato quattro anni, e, riavutosi alquanto, riprese a lavorare, malgrado potesse farlo per due sole ore del giorno, e non sempre.

Federico ebbe onori non pochi da Clemente VIII, da Rodolfo II di Germania, da Filippo II di Spagna, dal Granduca di Toscana, dal Doge di Genova Matteo Senarega. Agli inviti di recarsi a dimorare nelle loro corti, oppose sempre cortese rifiuto, e rimase in patria, contento degli agi che l'arte sua aveagli procurato. Fu amato assai dai suoi duchi: Guidubaldo II e Francesco Maria II, che gli affidarono commissioni importantissime.

Umile, laborioso fino all'ultimo istante di sua vita, giunse alla tarda età, attempato ma non vecchio, chè l'ingegno suo sempre meraviglioso rifulse.

Urbino, maggio 1913.

Luigi Renzetti.

TESTAMENTO.

Al nome di Dio padre figlio e spirito S.^to^ Amen. Desiderando il sig.^r^ Federigo barocci d'Urb.^o^ hora che di mente e di corpo per la grā del sig.^re^ si trova libero e sano far test.^to^ accio dopo la sua morte non possa nascere sopra la sua heredità lite o discordia alcuna così de tutti i suoi beni come segue dispose.

Primieram.^te^ l'anima sua all'eterno Creatore et a Maria sempre Vergine e a tutta la corte del paradiso nell'hora della sua morte ra-

comandò con ogni humiltà e devotione a lui possibile. Il suo corpo vole sia sepelito nella chiesa di S. Franc.° dei menori convent.li d'Urb.° Alla quale perciò lascia scudi dieci, accio debbano quei R.di padri subito e quanto prima dopo la sua morte far dir devotam. dieci messe al loro altare privilegiato per la salute dell'anima sua. Com'anco prega gli infrascritti suoi heredi che vogliino dare qualche elemosina alli R.di padri Capucini di Curcichia et d'Urbino, et alli R.di prī Zoccolanti di S. Brardino della medema Citta. ch'alli detti heredi parera convenire e della quale essi ne siano capaci, accio loro ancora debbano dire per l'anima sua vinti messe, cioè dieci li prī Capucini et dieci li prī di S. Brardino.

In tutti poi gli altri suoi beni mobili e stabili overo immobili raggioni et attioni proprii e emphit.ci pūti e futuri ch'in qual si voglia luogo si troveranno dopo la sua morte fece nominò institui e volse che fuossero e siano suoi heredi e successori M. Simone barocci suo dilettiss.mo fratello carnale, e Mad.na Girolama loro cariss.a sorella nel modo e forma pero che qui sotto seguira. A mad.na Girolama sud.ta sua sorella lascia la possessione posta nella villa di Salsola d'Urb.° appresso i suoi notiss.mi lati con case e tutti singoli suoi annessi e pertinēze. In oltre la casa sua ove di presente habita posta nel borgo di S. Gioanni d'Urb.° con l'horto et altre sue pertinenze. insieme con tutti li mobili che dentro si trovaranno fuori che i disegni e dinari da specificarsi qui sotto. E che tutto questo che lascia a mad.na Girolama tanto de stabili quanto de mobili sudd.ti dopo la morte di essa mad.na Girolama vadi a detto M. Simone suo fratello, ma ch'essa mad.na Girol.a possa de detti beni per la quantità pero de fiorini mille disporre a suo modo tanto in vita quant'anco dopo morte sapendo e confidando nella bona mente di detta mad.na Girolama caso che il detto m. Simone si porti bene di lei com'esso testatore estremamēte vorebe e desidera non sia per disporre de detti mille fiorini, se non in favore di detto M. Simone e suoi figliuoli.

A M. Simone suo fratello lascia tutto quello c'ha tiene e possede nella Serra di genga d'Urbino appresso i beni di mad.na Franc.a moglie di detto suo fratello.

Di più la vigna c' ha e possede a S. Brardino vicino alli beni di m. Dolce et altri suoi notiss.mi lati. Inoltre la parte che li toccò della casa sua antica posta nel detto borgo di S. Gioanni vicino alla casa di mad.na Brardina Marsilia Maschi Albani et altri notissimi lati. Di più lascia a detto M. Simone suo fratello tutti li dissegni cartoni pastelli e simili altre cose spettanti e pertinenti alla pittura et insieme anco quadri o cominciati o finiti de quali s' havessero da tirar dinari o fuosse restato creditore il d. Test.re.

Ordina poi vole e comanda al detto M. Simone e suoi figli et heredi che non ardischino presumano o possano in alcun modo vendere o alienare alcuni beni stabili di detta heredita. Ma che tutti tanto quelli tocchi come di sopra a M. Simone com'anco a mad.na Girolama devano perpetuam.te restare nella casa loro con facoltà pero di poter disporre per doi milia scudi solo in occasione di maritare le figle del detto suo fratello. E se alla morte del detto testatore si troveranno dinari in cassa vole che egualmente si dividano tra il detto M. Simone suo fratello e mad.na Girol.a sua sorella la quale parimente sia padrona assoluta e che possa disporre a suo modo tanto in vita quanto in morte della detta sua portione *della detta sua portione* che li potesse toccare de detti dinari. E caso ch' alla morte del detto testatore si trovassero debiti o per occasione de quadri non finiti, de quali havesse tirato dinari, o, caparra, o, per altro qual si voglia rispetto, si devano pagare egualmente dalli suddetti suoi heredi con questa dichiaration pero, che detta mad.na Girol.a non sia tenuta pagarli se non quanto si estendesse la parte che li potesse toccare delli dinari, che come di sopra si potessero trovare alla sua morte e non più oltre, e che da quel in su sia obligato sodisfare e pagare il detto M. Simone suo fratello della sod.a sua parte. In oltre havendo risguardo all' età qualità di detta Mad.a Girol.a sua dilettiss.a sorella et al servitio continuam.te dallei prestato tanto al loro padre mentre visse quanto anco all' istesso testatore per tanti anni con tanta amorevolezza diligentia e fastidio desideroso ansioso che tra di loro vi sia e si godano continua concordia bona perfetta e santa pace et unione, come conviene tra fratello e sorella carnale, alla quale dopo la morte

di esso testatore non restarebbe altro susidio aiuto e fondamento se non il detto M. Simone. Pertanto vole ordina e comanda al medesimo M. Simone suo fratello che non ardischi in alcun modo dopo la sua morte dar fastidio travagliare in modo alcuno o, litigare con detta mad.ma Girolama sua sorella, anzi che la deva aiutare favorire protegere in tutto quello che li potesse occorrere, e succedere, altrimenti facendo o, litigando con lei, o, chiamandola o, facendola chiamare in inditio o, in altro qual si voglia modo travagliandola, in quel caso il detto testatore priva il detto M. Simone suo fratello di detta sua heredita ne vole che ne possa mai conseguire pretendere o, dimandare cosa alcuna. Ma che in tal caso tutta l'heredita e parte come di sopra lasciata al detto M. Simone sia di essa Mad.ma Girol.a durante la sua vita e dopo la morte di essa mad.ma Girol.a vadi il tutto cioè tutta l'heredità fuori che li detti mille fiorini lasciati come di sopra ad essa mad.a Girol.a alli figliuoli maschi se vi seranno di detto M. Simone suo fratello, e non vi essendo maschi alle femine da dividersi tra loro egualmẽte. Ma pero dopo il spatio de anni vinticinque, e' havesse, il che non voglia Iddio, M. Simone contravenuto alla sua bona volonta e ginsto desiderio di concordia e pace tra de loro e che come di sopra havesse mosso lite, o, data molestia e mala sodisfatione a detta M.a Girol.a.

Ĩ caso ch'essa M.a Girol.a mancasse e morisse inanzi che compissero in detto caso li sod.ti XXV anni, allora et in quel caso ordina e vuole ch'essa sudd.tta Girol.a dopo la sua morte dedotti come di sopra li soddetti snoi mille fiorini nomini e deputi per tutto il resto della detta heredità una persona che piu allei piacera savia prudente confidente et amorevole che ne tenghi cura, e poi finiti e compiti li detti 25 anni restituisca e dia tal heredità senza diminutione alcuna se pero non bisognasse qualche cosa per la sua mercede e premio delle fatiche fatte nell'administratione di essa alli detti figli come di sopra di detto M. Simone suo fratello cioè come si è detto alli maschi se vi seranno, e poi alle femine mancando i maschi da dividersi egualm.te tra di loro come di sopra.

E questa è la sua ultima volontà qual vole che vaglia per ragione

di test.to di legato di codicillo di donazione per causa di morte et in qual si voglia altro modo che meglio e più efficacem.te possa valere di ragione e vole che oninam.te tra li detti suoi heredi s' osservi nel mō e forma come di sopra, Cassando et annullando qual si voglia altro testamēto da lui fatto sino al presente giorno e max il testamēto da lui fatto per mano di sr Guid-Ant.o Bondini.

Actum factum conditū et affirmatum fuit dictū testamētū per supradictum eximium et excellentem Pictorem D. Federicum Barotium Urbinatē in civitate Urbini in monast.o seu. conventu fratrū S. Franc.i in thalamo inferiori ofi mri Franc.i Torronei mō mri Ant.nii Tinti de Mondavio inx pomarium dicti conventus. Scriptum aūt lectum et pubblicatum fuit per me not.m infrascriptum anno dni ab eius ss.ma nativitate 1599. Ind.ne xij tempore Beat.mi in xpo prīs dni nri D. Clementis PP. 8 Die xvij settembris. Presentibus ibidem R.dis prībus mro Ant.o Tinto de Mondavio, P. Baccalauro F. Laurentio amaterio m.ro artis. F. Hier.mo de Brisighella m.ro studiis P. Baccalauro F. Brunorio de Corinalto P. Baccalauro F. Pet. Ant.o pululo de Gualdo P. Baccalauro F. Joanne Cellino de sax.rio P. F. Angelo Eugenio de Perusio ōnibus commorantibus in dicto conventu et mon.rio S. Franc.i Testibus adhibitis vocatis et rogatis a dicto testatore.

Et ego Gabriel de benis publicus utraq autoritate Not.s Urbinas q.m pusterula predictis ombus et singlis presens fui et ea rogatus scripsi et publicavi signum q̄ meum consuetum apposui.

PER LA VERA DATA DI NASCITA

DI F. BAROCCI

Tra le diverse tele che il Barocci, morendo, lasciava incompiute, nel palazzo dei principi Albani, in Urbino, trovasi un quadro, dietro il quale il dottissimo Baldi, in segno del suo dolore ed in memoria dell'amico estinto poneva quest'epigrafe:

FEDERICUS BAROCIUS ALBANO PINGEBAT
UTRUMQUE FRAUDAVIT MORS
IMMORTALI HUNC OPERE IMMORTALI ILLUM GLORIA
INCHOATAM MARINAM VIRGINEM
LAUDAVIT PRISCA
INCHOATAM CŒLESTEM MARIAM NOSTRA HEC SUSCIPIET USQUE
ET ADMIRABITUR ÆTAS
B. B. (1).

La lode tributata al pittore era certamente esagerata, iperbolica, quasi rispecchiante il noto distico del Tibaldeo sulla tomba del Sanzio nel Pantheon; ma il dolore degli urbinati per la morte del concittadino dovette essere veramente grande e sentito.

Da lunghi anni erano dessi abituati ad ammirare in lui il gen-

(1) F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*. Firenze, Batelli, 1846, Vol. III, pag. 105. Erra però nel dire che l'epigrafe è posta dietro al quadro rappresentante la Vergine e S. Giuseppe, dappoichè questo quadro è compiuto. L'epigrafe del Baldi è, invece, posta dietro ad un altro quadro più grande ed evidentemente non finito.

l'uomo laborioso ed onesto, che aveva trascorso tutta la sua vita nella quiete degli studi diletti, nella dolce consuetudine degli amici, nell'affetto dei discepoli e nella benevolenza dei suoi naturali signori, i Della Rovere.

Avevano vissuto della sua gloria; gioito dei suoi trionfi; ed ora sentivano di perdere in lui, oltrechè il cittadino benefico, affabile e buono, l'artista che, fattosi capo di larga schiera di valorosi scolari, aveva creato una scuola e riempito dei suoi capolavori templi e reggie, patrizie dimore e principeschi palazzi, portando lungi e diffondendo sempre più, — oltre monti ed oltre mari, — col suo nome, — quello già grande e conosciuto, della patria sua, Urbino.

Nè potevano dimenticare ch'egli, modesto in tanta gloria, per nulla insuperbito della lode dei più grandi maestri, nè allettato dal fasto delle corti, aveva rifiutato onori e ricchezze, inviti di principi e di re, per rimanere in mezzo a loro, fra le mura del dolce loco natio.

Le case e le chiese di Urbino e dei dintorni erano allora piene dei suoi quadri e dei suoi dipinti; e mentre qua potevano ammirare taluna di quelle sue madonne dai lunghi archi ciglíari, atteggiate con grazia e sorridenti d'ingenua ed ineffabile dolcezza: là sentivansi attratti a soffermarsi, in devoto raccoglimento, dinanzi alla divina rassegnazione del sacrifizio del Golgota ed a quella espressione viva di profondo dolore che promana dalle magistrali sue crocifissioni, che il Rubens non disdegnò di far sue copiandole. E dovunque, insieme all'estasi beata de' suoi santi, delle sante e, più che mai, del seratico poeta stigmatizzato od implorante il perdono d'Assisi, dovunque ritrovavano una serena poesia d'assieme, che ben s'accorda con la stupenda giocondità dei suoi putti, con la verità e vivacità dei ritratti e con la lieta chiarezza dei paesaggi solatii, rispecchianti quasi sempre quelli, tanto cari, della sua diletta Urbino.

Cosicchè fra tanta profusione di bellezza e di poesia ed in mezzo a così grande incanto di colori, accrescevasi negli animi,

coll'ammirazione, il cordoglio per la morte del grande artista e dell'amato concittadino.

Nessuna meraviglia dunque che alla cara salma venissero tributati solenni onori funebri « accorrendovi da' luoghi circonvicini gran numero di gentiluomini e dei più honorati » (1). Vi assistettero l'arcivescovo Benedetto Ala, il supremo magistrato degli Otto di Governo, i Dottori dello studio pubblico e, fra l'immenso popolo accorso, non dovettero certamente mancare i più cari discepoli del maestro, il Viviani, il Vitali, il Bellini, l'Antoniano, il Visacci, il Mazza, il Baldelli, il Bertuzzi, ed altri ed altri. Ne recitò l'orazione funebre il bibliotecario ducale Vittorio Venturelli, ed il duca Francesco Maria II Della Rovere, che gli anni e le infermità tenevano ormai racchiuso nel suo palazzo di Castelduranle, annotava mestamente nel suo diario:

« 1° ottobre 1612 — Morì Federico Barocci da Urbino, pit-« tore eccellente, di anni 77, nella quale età l'occhio e la mano « il servivano come quando era giovane ».

È sembrato a taluno che il Duca, nell'assegnare al Barocci l'età di 77 anni, sia incorso in errore, inquantochè nella Vita del Bellori trovasi scritto che il Barocci era nato nel 1528, e nel « Libro dei morti » di S. Francesco di Urbino, che era morto in età di 84 anni.

Però, nonostante queste affermazioni, noi, colla testimonianza del Baldi, riteniamo che il Duca fosse pienamente nel vero, e che la nascita del nostro pittore debba riportarsi, anzichè al 1528, al 1535.

Nel codice 4°, scaffale 43 della biblioteca Albani, in Urbino, al n. 90 trovasi una piccola raccolta di iscrizioni autografe del Baldi, che noi parecchi anni addietro ricopiammo con ogni cura: e la prima è precisamente quella ch'egli dettò, per essere posta, come incliniamo a ritenere, sul sepolcro dell'amico:

---

(1) G. P. Bellori, *Vita di Federico Barocci*. Bergamo, I. I. d'A. G., 1913, pag. 31.

FEDERICO BAROCCIO
PICTORI EXIMIO
QUEM ADEO NATURA DILEXIT
UT SE PER EUM AB ARTE VINCI
MOLESTE
NON SUSTINUERIT
HINC OMNES PINGENDO SUPERAVIT
AEQUATUS A NEMINE
ARTIS CURA QUAM ILLI NEC VALETUDO
NEC ÆTAS ADEMIT
MORS PER INVIDIAM
SURRIPUIT
FATO FUNCTUS EST MALO PICTURAE FATO
ANNUM AGENS SEXTUM POST SEPTUAGESIMUM
VI. NON. OCT.
MDCXII.

A questa seguono le altre due iscrizioni, che forse anch'esse vennero poste, nelle esequie, ai lati del feretro:

QUISQUIS ES, CIVIS, AUT ADVENA
QUI HOC, OBSCURE SPLENDIDUM, APPARATUM SPECTAS,
SI QUID SIT PULCHRUM NON NESCIS ET OCULOS
SUBES
FUNDE LACHRIMAS
ET SANE PROFUNDES, SI NOVIS BAROCCIO, CUIUS
PICTURA FUIT NATURA, SUMMO TAM NOSTRATIUM
QUAM EXTERORUM MOERORI LUGUBRITER
PARENTARI

—

TU QUI PROPERAS, SISTE GRADUM.
RES EST TANTI.
FEDERICO BAROCCIO IUSTA PERSOLVUNTUR: IUSTUM ENIM
ERAT HOMINI PER QUEM PICTA VIVUNT VITAM PRECARI
ET IUSTA REDDI
VALE DICAS IGITUR, TU QUI VALES, IPSE ENIM DUM VALUIT
OMNIBUS BONA VOLUIT ET BONA FECIT.

Fig. 4. - Panorama di Urbino. (Fot. Alinari).

Dalle quali iscrizioni facilmente può arguirsi quale e quanta affettuosa amicizia fosse interceduta fra il pittore e il poeta (1), e quanto acuto dolore questi avesse provato per la morte dell'amico, che pianse amaramente anche con i seguenti distici, che leggonsi nella stessa raccolta, subito dopo le iscrizioni:

Qui laudes, Federice, tuas surdo carmine dicunt
Nil dicunt, de te dicere nemo potest.
Id novi, atque hinc est quod te ne carmine laedam,
Ad tua conversus, suscipiens taceo.
Respiciens Natura tuos, Federice, colores,
Num ego, ait, debeo discere quae docui?
Ars tua quæ tecum vixit, Federice, libenter,
Illa volens, eadem, te pereunte, perit.
Tu vitam, Federice, dabas mutuis figuris:
Et fieri potuit te potuisse mori?

Dall'epigrafe funeraria del Baldi rileviamo quindi che il nostro pittore morì « annum agens sextum post septuagesimum — VI non. oct. — MDCXII; » e cioè, nel 77° anno di età, come per l'appunto aveva annotato il Duca. Dimodochè il Barocci non sarebbe nato, come comunemente si crede, nel 1528, ma nel 1535.

A viemeglio accertarci di questa data, di capitalissima importanza per la cronologia delle opere del Barocci, non abbiamo mancato di rivolgerci agli amici di Urbino affinchè si adoprassero per rintracciarci l'orazione del Venturelli ed altre notizie, che persona esperta degli archivi di quella città ci aveva assicurato trovarsi in quello del Municipio e nella Biblioteca della

(1) Quel multiforme ingegno dell' « Abate di Guastalla » non aveva trascurato in gioventù di occuparsi anche dell'arti belle. Ammirò quindi e spesso consigliò l'amico per le sue pitture, dalle quali trasse ispirazione di belle poesie. Abbiamo così di lui, versi in lode dell'Incendio di Troia, dell'Ultima Cena, per il ritratto di Lavinia Della Rovere marchesa del Vasto e di non pochi altri dipinti. Ed il Barocci volle rimeritarlo facendogli il ritratto che, malauguratamente, come tanti altri, è andato perduto.

Libera Università; ma purtroppo ogni ricerca è finora riuscita inutile, senza peraltro disperare dell'esito. Epperciò rinnoviamo le più vive preghiere affinchè queste ricerche si continuino, consultandosi più specialmente i vecchi libri delle nascite del tempo e siamo sicuri che dallo studio di quelle carte sarà pienamente risolta la questione che oggi, in questa solenne ricorrenza, sottoponiamo all'amore degli studiosi e dei concittadini.

Roma, aprile 1913.

Federico Madiai.

QUALE POSTO OCCUPI FEDERICO BAROCCI

NELL'ARTE DEL SUO TEMPO

Nella pittura italiana del secolo XVI sorsero in lotta fra loro le tendenze artistiche più disparate, quali soltanto i secoli successivi, con un lavorio continuato nell'Europa intera, poterono poi sviluppare. Se Michelangelo e Correggio trovarono i loro continuatori soltanto nel Seicento: se il classicismo dei manieristi, dal Bronzino al Parmigianino, riecheggiò soltanto nell'Impero; non mancò il Cinquecento di gettare le prime radici di quelle tendenze pittoriche, costituite dalla riproduzione dei giuochi di luce, delle grazie infantili e femminee, in un'orbita limitata a ciò che non è grande, ma con piena e profonda padronanza dell'orbita stessa, le tendenze cioè che poi il Settecento fece sue e sviluppò.

E fu Federico Barocci che nel secolo XVI fece la « scoperta » del Settecento. Troppo voluta, troppo studiata, troppo oggettiva era la pittura in mezzo a cui fu educato, per il suo temperamento nervoso, sensibile, entusiasta, in cui le facoltà sentimentali e fantastiche avevano un'assoluta padronanza sopra le facoltà dell'intelligenza e della riflessione, e si aggrappò alla conoscenza, forse indiretta, dell'arte del Correggio per dare pieno sfogo alla sua sensibilità. Non vide e non sentì nel Correggio ciò che è grande e semplice. Vide soltanto un incitamento alla rappresentazione della sensibilità. Contorse le forme, rese delicate le carni le vesti gli ambienti, complicò le luci, tutta l'iride diffuse nelle sue tele. Uomo religioso, unificò le sue aspirazioni religiose con la gioia che provava nel vedere brillare la luce sulle cose del creato. Malato, per lunghissimo tempo, diede

a queste sue gioie fantastiche un sostrato melanconico come di uomo che si lamenta. Cercò talora di parlare di forza, e non riuscì. Parlò quasi sempre di gioia e di grazia; fu il cantore delle piccole luci, dei sentimenti delicati, dolci, un po' ristretti: e in ciò fu grande. Egli ebbe quindi una personalità sentimentale e la manifestò a perfezione. Seguì in un tempo di moda tiranna, sinceramente, il proprio temperamento opposto alla moda: e trionfò della moda. Accrebbe infine le conoscenze pittoriche di un intero sistema di complicazioni luminose e di vivacità coloristiche. Se ne accorse e se ne valse Pietro Paolo Rubens.

Adolfo Venturi.

FEDERICO BAROCCI [1]

Una brigatella di giovani pittori stava un giorno raccolta dinanzi alla facciata di una casa romana, dipinta da Polidoro da Caravaggio, per trarne i disegni, quando, venuto a passar Michelangelo sopra una muletta, com'ei solea nella vecchiezza, i giovani gli si fecero francamente incontro per mostrargli i disegni, ed averne consigli. Ma un giovanetto dall'aspetto dolcissimo rimase in disparte, peritoso di avvicinarsi al grand'uomo. Taddeo Zuccari gli tolse allora la cartella dalle mani e la portò a Michelangelo, che vi trovò, fra le altre cose, un disegno bellissimo del suo *Mosè*, e, invitato il timido valente a farsi innanzi, lo lodò molto e l'incoraggiò negli studî. Un'altra volta lo stesso giovanetto disegnava le pitture del palazzetto Chigi (non ancora Farnesina), quando a guardar ch'e' facesse si fermò un vecchio grave; il quale, visto con che garbo e con che intelligenza fossero interpretati i superbi affreschi da quella mano gracile e gentile, domandò intenerito al giovane di che paese egli era, e, udito ch'era d'Urbino, lo baciò tutto lagrimoso. Il vecchio grave era Giovanni

(1) L'illustre pittore e critico d'arte Prof. Giulio Cantalamessa, Direttore della R. Galleria Borghese, non potendo per ragioni di salute attendere a nuovi lavori — del che siamo dolentissimi — ci consente tuttavia di ristampare questo articolo, pubblicato in *Lettere ed Arti* di Bologna fin dal 18 gennaio 1890, quando « nessun critico dotto avrebbe avuto il coraggio di far lodi al Barocci, verso cui ora volgonsi le universali simpatie ».

È dunque lo scritto di un *precursore*, e giustamente egli tiene a che sia ripubblicato con la data del 1890. Del resto, la bella Rivista fondata dal compianto Enrico Panzacchi, amicissimo del Cantalamossa, è oramai irreperibile, mentre l'articolo conserva tutta la freschezza dell'osservazione diretta e scevra di preconcetti sulle opere di Federico Barocci.

da Udine, l'allievo prediletto di Raffaello, e il giovanetto era Federico Barocci. Erano passati allora circa venticinque anni dalla morte di Raffaello, e forse perciò Giovanni, che in quell'adolescente sì garbato, che lo fissava sì dolcemente e aveva nel linguaggio moti e inflessioni da fargli irrompere tumultuoso nell'animo un torrente di cari ricordi, pensò forse che rivivesse lo spirito del Grande pittore e che Urbino fosse città diletta a Dio e predestinata a culla di sommi artisti.

Io non so se sia stato ancor tenuto abbastanza conto a quest'artista di un merito che, nel periodo in cui visse, è da ascrivere a lui unico. Nato nel 1528, appagate le prime brame di apprender l'arte con gl'insegnamenti di Batlista Franco, michelangiolesco benchè veneziano, andato a frescar la volta del coro della cattedrale di Urbino, egli parea dalla sorte volato ai michelangiolisti, giacchè, eccetto alcune scuole dell'Alta Italia, ove il Barocci non andò mai, tutti i pittori erano tali in quel tempo. Ma nel timido giovinetto fu invincibile la repulsione per quell'arte tutta di pratica, falsa per proposito, presuntuosa e povera; fu vivido il buon senso, onde comprese una verità che, per quanto elementare, tutti avevano dimenticata: che efficacia artistica non può darsi ove le ispirazioni non siano dedotte dalla natura immediatamente. Il timido giovinetto chiudeva in sè gl'istinti del rivoluzionario, non per farsi garrulo propagatore di nuove dottrine, ma per praticarle tacendo. Egli attraversa ed oltrepassa colla lunghissima vita il periodo michelangiolistico, senza esserne contaminato. Nel silenzio della sua Urbino, ove visse quasi sempre, fra le atrocità quotidiane di una malattia di stomaco, cagionatagli da invidiosi che a Roma avevano tentato di avvelenarlo, restio a viaggiare, fermo nel ricusare gl'inviti dei potenti, bisognoso di quiete e di solitudine, attingendo dall'esercizio dell'arte qualche diletto appena per un'ora o due al giorno, chè il resto del tempo era riservato a spasimi indomabili, egli fecondò e libero svolse attitudini sue proprie, ribelle sempre al suo tempo; e se nel suo stile c'è una convenzione, è almeno una conven-

Fig. 5. - Studio per lo svenimento della Vergine nella *Deposizione* di Perugia (*Uffizi Disegno N. 11312*).

Fig. 6. - La Deposizione della Croce nella Cattedrale di Perugia.

(Fot. Alinari).

zione ch'egli ha creata, non ricevuta, e che ad ogni modo è amabile e sposata a pregi di un ordine superiore. E fu il Barocci che dall'alto della sua montagna nativa, senz'aver mai preteso a riformatore, sparse una gran luce che rischiarò la stessa Firenze, e intiepidì e snodò spiriti che rischiavano di assiderarsi e rattrappirsi nel gelo del Vasari, del Salviati, del Bronzino, del Gherardi e degli innumerevoli che avevano reso l'arte affatto inetta a rispondere al grido della vita. Lodovico Cardi detto il Cigoli e Gregorio Pagani vanno apposta ad Arezzo per vedere il quadro che il Barocci aveva mandato alla chiesa della Misericordia, e che ora è nella Galleria degli Uffizi. L'impressione che ne ricevono li perturba salutarmente. Poco dopo il Cigoli e il Passignano partono per Perugia, bramosi di vedere la *Deposizione*, che molti anni prima il Barocci aveva dipinta per quel Duomo, quella mirabile Deposizione senza aver vista la quale niuno può giudicare giustamente a quale altezza saliva talora l'ingegno di questo pittore. E allora nasce e ferve uno spirito inquieto che sgomina gli ultimi michelangiolisti. Sentono i giovani a Firenze, mentre oltre Appennino i Caracci meditano e ordiscono la grande riforma, che è tempo di ristorar l'arte alle fonti della verità. Francesco Curradi, Jacopo da Empoli, Matteo Rosselli, Giovanni da S. Giovanni secondano ardenti il nuovo moto. Quand'è nata la sazietà dell'artificioso, potente è il rapimento dell'animo per le cose semplici, zampillate schiette e facili dalla fantasia.

Giacchè veramente lo stile del Barocci era un ritorno alla semplicità, era uno spendere opportuno le impressioni della natura, ridotte con sapienza a quel che hanno di più significativo nella visione artistica, senza sforzarle, senza turbarne l'ordine, senz'alterarne le varietà tipiche, sopratutto — sta in ciò la protesta contro il suo tempo — senza farle servire ad una premeditata ostentazione di forza. Era, come si direbbe adesso, un programma artistico de' più savi, anzi forse il solo savio; programma vecchio, ma che parve nuovo dopo mezzo secolo di

spavalderia e di pervertimento a cui il Barocci non avea partecipato. E che vi mise egli del suo, come l'applicò? Nello specchio della sua anima tutte le forme della natura si riverberavano ingentilite. Non il solo riso umano, ma ogni forma pareva espandersi ad un sorriso mite, misurato, non mai contraddicente a dignità. Le scene della religione egli avvolse e trasfigurò in una specie di aura benigna. Se non si sapesse dalla storia ch'ei volle sempre diretto consigliere il vero, ciò si dedurrebbe con assai evidenza dalle sue opere, ove la natura è non solo rispettata, ma amata con islancio appassionato, intesa nella larghezza delle sue masse, entro le quali il sobrio pittore fa nascer sempre qualche particolare efficace, di quelli che la sola osservazione può suggerire, giacchè la mente separatasi dagli eccitamenti esteriori non li indovinerebbe. Al contrario dei suoi contemporanei che avevano quasi perduta ogni idea della prospettiva aerea e di chiaroscuro considerato nell'ampiezza delle sue leggi, egli sentì quale potente senso di poesia derivi dalla distribuzione di diversi gradi di luce nelle varie masse del quadro: ma, acciocchè questa distribuzione non fosse capricciosa, da severo moderatore di sè stesso, usò sempre modellare figurette di cera e disporle, a norma della composizione prestabilita, entro ambienti proporzionati alla loro piccolezza, per investigare gli accidenti di luce e di ombre che naturalmente nascevano. Le sue carni sono rosee con mezze tinte spesso troppo violacee e azzurrastre: la fusione delle mestiche, fatta forse più col dito che col pennello, è eccessiva: si desidererebbero sopra quella preparazione lievemente nebbiosa alcuni tocchi risolutivi, che togliessero la leggerezza del modellato e dessero agli oggetti più consistenza. La sua tavolozza è ricca: ora un ingegnoso avvicinamento, ora una opposizione di toni vivissimi o discreti cagiona sempre un'armonia, in cui lo sguardo riposa pacato. Ed è bellissima l'arte con cui egli ottiene un tono per indebolimento di luce sempre giustificato, o ne modifica con riflessi la qualità cromatica per farne trionfare la genuina vivezza entro un'orbita relativamente stretta.

Fig. 7. - Studio per la Madre che esorta la sua bimba alla preghiera, nella *Madonna del Popolo* (*Uffizi Disegno N. 812*).

Fig. 8. - Studio per la Madre che esorta la sua bimba alla preghiera nella *Madonna del Popolo* (*Uffizi Disegno N. 1404*).

Fig. 9. - **Raffaello** e Aiuti - L'Adorazione del Vitello d'Oro
Dettaglio - Vaticano - Logge.

(Fot. Alinari).

I tipi giovanili, specialmente i muliebri, hanno una cotal soavità e compostezza che li fa riconoscere facilmente, e la sua origine è da cercare, io penso, soltanto nelle intime dilettazioni di quello spirito pacifico, dolce, contemplativo, bisognoso della bellezza consociata alla purità morale. Giacchè c'è nell'arte del Barocci un gran fondo di ascetismo, un'evidenza di espansione benevola o di raccoglimento o di pazienza o di dolore fortemente sopportato o di estasi; ed io non mi meraviglio che quell'anima candida di Filippo Neri, l'ultimo dei santi democratici, come ha scritto il Carducci, trovasse nella *Visitazione*, mandata dal Barocci a S. Maria in Vallicella di Roma, sì largo pascolo a meditazioni ed a compiacenze ascetiche. Ma quali esaltazioni di entusiasmo non avrebbe suscitate nel gentil santo la *Presentazione* fatta per la stessa chiesa, ch'ei non fu in tempo a vedere, o il quadro di Perugia già ricordato o l'*Annunziata* di Loreto o il *Perdono di S. Francesco* di Urbino, in cui l'artista impiegò sette anni di lavoro?

Che nelle opere del Barocci ci sia un riflesso dell'arte del Correggio è fuori di dubbio: ma è anche certo ch'egli non andò mai a Parma. Delle opere del Correggio non ebbe conoscenza se non per alcuni disegni e pastelli mostratigli in Urbino da un pittore reduce da Parma, il cui nome non sappiamo. E riferiscono i biografi che il Barocci ne fu stupito. Fu quello un incontro benefico, un raggio di luce che gli rivelò una parte del suo ingegno non ancora avvertita, e veder chiara una traccia adatta ai suoi istinti. Ma una conoscenza tanto incompiuta delle opere del gran maestro, se non gli permise di gustarne la grandiosità e l'ineffabile magia del chiaroscuro, lo lasciò almeno più libero nel trarre da sè stesso gli elementi dell'arte. Se fosse andato a Parma, forse sarebbe stato più scolasticamente perfetto, ma meno originale. Penso anche che ai malori del povero artista si debba attribuire qualche difetto del suo stile, specialmente quello sfumar soverchio e quella scarsa solidità degli impasti. Non potea lavorare che un'ora il mattino e, non sempre, un'altr'ora

Fig. 10. - La Madonna del Popolo agli Uffizi. (Fot. Alinari)

il pomeriggio. Avea dunque necessità di farsi una maniera sciolta, fluida, spedita, di concludere tutto in breve tempo, perchè le mestiche dell'oggi sarebbero state secche e non trattabili domani. I pittori m'intendono, perchè sanno che vera forza e saldezza d'impasto non si ottengono se non a condizione di prolungare il lavoro per varie ore della stessa giornata. Sicchè è giusto dire che, a differenza del suo grande concittadino, alla cui perfetta esplicazione tutte le condizioni concorsero, il Barocci fu impedito fatalmente dal prendere il posto in cui natura aveva voluto collocarlo. Egli avrà dovuto tristemente rassegnarsi in quel concetto racchiuso nel verso di Orazio:

Est quadam prodire tenus, si non datur ultra.

Giulio Cantalamessa.

LA MADONNA DETTA DI SAN SIMONE

DI FEDERICO BAROCCI

È una delle più amabili opere dell'artista; un lavoro evidentemente di gusto correggesco, per la facile e larga sua composizione, per la grazia delle figure, la soavità del colore; è una scena che si svolge all'aperto. All'ombra d'alcune piante e sotto un rosso drappo vagamente disposto a guisa di baldacchino sta la Vergine seduta, china sul Bimbo leggiadro che ella tiene sulle ginocchia. Gesù guarda in dolce atto il libriccino che la Madre gli presenta aperto, indicando con la manina un segno ch'egli sembra intendere. Alla destra di lei il giovine apostolo Simone, nella maschia sua bellezza, agile e forte come un guerriero, si appoggia ad una alabarda — e ricorda nell'atteggiamento alcune figure del pittor delle Grazie — in atto di inginocchiarsi guardando avanti a sè. Dall'altra parte è S. Taddeo: il capo venerando volto a destra, contempla il bambino Gesù e sorride all'estasi d'amore. Librasi in alto un angelo che incorona la Vergine. In basso, a destra, i ritratti degli ordinatori del quadro; l'uno indica all'altro la visione gaudiosa (1).

(1) Il profilo della ordinatrice del quadro presenta un particolare sfuggito finora agli studiosi, un altro esempio cioè, della incontentabilità dell'autore, il quale, non soddisfatto di tale profilo — forse più volte tentato sulla tela — finì col sovrapporvi lo *studio* che di quello aveva preparato prima, com'era suo costume costante, sulla carta. Ripetè quivi il Maestro ciò che narra mons. Lazzari a proposito del quadro col *Perdono d'Assisi*, dove il Barocci, vedendo che la testa del S. Francesco non gli riusciva in quella luce ch'ei desiderava, alla fine ve ne sostituì una eseguita sulla carta.

Fig. 11. - Il S. Simone nella Galleria Nazionale di Urbino.

I due ritratti bellissimi hanno qualcosa del colore dei grandi maestri veneziani, che il Barocci sin da giovinetto guardò e studiò con intelligente cura. L'accordo delle tinte in questo lavoro è sorprendente: una vera armonia di colori, di ombre e di luci. Davanti alla vigorosa tela ben torna alla mente la risposta del Barocci all'amico suo e protettore, il duca Francesco Maria: avendo questi un giorno domandato al Maestro che cosa facesse, egli rispose, accennando il quadro che dipingeva: *Sto accordando questa musica.*

La magnifica opera, che nella Galleria di Urbino merita di figurare come signora del luogo, trovasi da lempo in cattive condizioni; ha bisogno di esser tenuta in maggior conto e ha bisogno sovratutto di una cornice decorosa. Epperò la raccomandiamo al nuovo Direttore di quella Galleria, Lionello Venturi e alla benemerita Direzione Generale delle antichità e belle arti.

E. Calzini.

Dopo un diligente esame del ritratto muliebre, il cui profilo per una certa ombra lieve che vi si scorgeva all'intorno parevami fosse stato ridotto in proporzioni minori di quelle stabilite dapprima dall'artista, m'accorsi invece che tutta la parte anteriore nella testa dipinta, su carta, era stata dall'artista incollata sulla tela e dal medesimo sapientemente raccordata nei margini col resto del dipinto.

IL BAROCCI E L'ARTE ROMANA DEL SUO TEMPO

Pur senza attribuire a Federico Barocci la parte di iniziatore o fondatore dello stile barocco nella pittura che gli assegna lo Schmarsow (1), è certo che al grande maestro urbinate spetta il merito di aver largamente influito su molti artisti del tempo suo. Nelle Marche, a Perugia, a Firenze, a Roma, il Barocci lasciò larga traccia di sè: la sua dolce *musica*, com'egli chiamava l'arte sua, fu ripetuta dagli imitatori che diffusero le forme del maestro in tutta l'Italia centrale; Pietro Paolo Rubens la tradusse e la irrobustì nel suo linguaggio, oltre le Alpi.

Pare strano che un artista vissuto come il nostro per la più gran parte della sua vita nella città nativa, in Urbino, lontano dai grandi centri dell'arte, schivo di sua natura da contatti e da desiderio di gloria, abbia avuto eco così larga nel tempo suo. Ma il Barocci fu tra i contemporanei un maestro di eccezione. Cominciato a fiorire quando si spegneva già la grande tradizione del rinascimento; vecchissimo quando rinsanguavano le impoverite forme dell'arte, Federico Barocci appartenne cronologicamente alla generazione dei *manieristi*. Si trovò a lavorare in quel periodo così bene caratterizzato dal Malvasia nella vita di Agostino Caracci. « *Nacque egli,* scrive l'autore della Felsina Pittrice, *l'anno di nostra salute 1535, ed in quel tempo appunto, nel quale i seguaci e allievi delle sudette scuole* (di Raffaello, di

(1) A. Schmarsow, *Federico Barocci. Ein Begründer des Barockstils in der Malerei.* Leipzig, 1909.

Fig. 12. - Roma, Casino di Pio IV al Vaticano - Salone terreno: Particolare della volta.

Michelangelo e del Correggio) *non so per quali ragioni, ignoranza o vana temerità, dai capi di quelle, anzi maestri loro ardirono di allontanarsi, e cercando un altro modo e un diverso fare, dièro in un disegno debole, per non dir scorretto, in un colorito fiacco e dilavato, in una certa maniera insomma lontana dal verosimile, non che dal vero, totalmente chimerica, e ideale, ancorchè per altro poi copiosa e troppo fors'anche risoluta. Furono questi il Salviati, i Zuccheri, il Vasari, Andrea Vicentino, Tomaso Laureti; e de' nostri il Samacchino, il Sabbatino, il Calvarte, i Procaccini, e simili, che lasciando l'imitazione dell'antiche statue, non che d'un buon naturale, totalmente nella loro immaginativa si fondarono, e ad un certo fare sbrigativo, e affatto manieroso s'applicarono* » (1).

A me pare che il critico bolognese abbia colto con vera finezza i caratteri dell'arte italiana dopo il 1560. Veramente in quel periodo intorno alla morte di Michelangelo, comincia un'era nuova per l'arte: il Vasari crede in buona fede di essere ancora uno schietto rappresentante dello spirito del Rinascimento, e non si accorge che va formandosi uno stile nuovo. Gli artisti cresciuti nel crepuscolo dell'arte raffaellesca e michelangiolesca, credono che questi due grandi genii abbiano detto l'ultima parola, che non sia possibile andar più oltre o esprimersi in altre forme, e prendono il Buonarroti e il Sanzio come guide infallibili che li dispensano da ogni fatica, da ogni ricerca diretta. Ma, come tutti gli imitatori, non colgono che il lato esteriore dell'arte dei due grandi: il loro ingegno non è ispirato dalla *Idea* che guidava Raffaello; il loro animo non è travagliato dalle lotte drammatiche che tormentavano Michelangelo, e l'arte loro è quindi povera, fredda, slavata; la padronanza della forma del Sanzio diviene pretenziosa virtuosità; il robusto modellato del Buonarroti diviene gonfiezza. La natura non serve più; non si ha più niente da imparare da lei; non c'è tempo di perdersi in vane

(1) C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, I, pag. 358. Bologna, 1678.

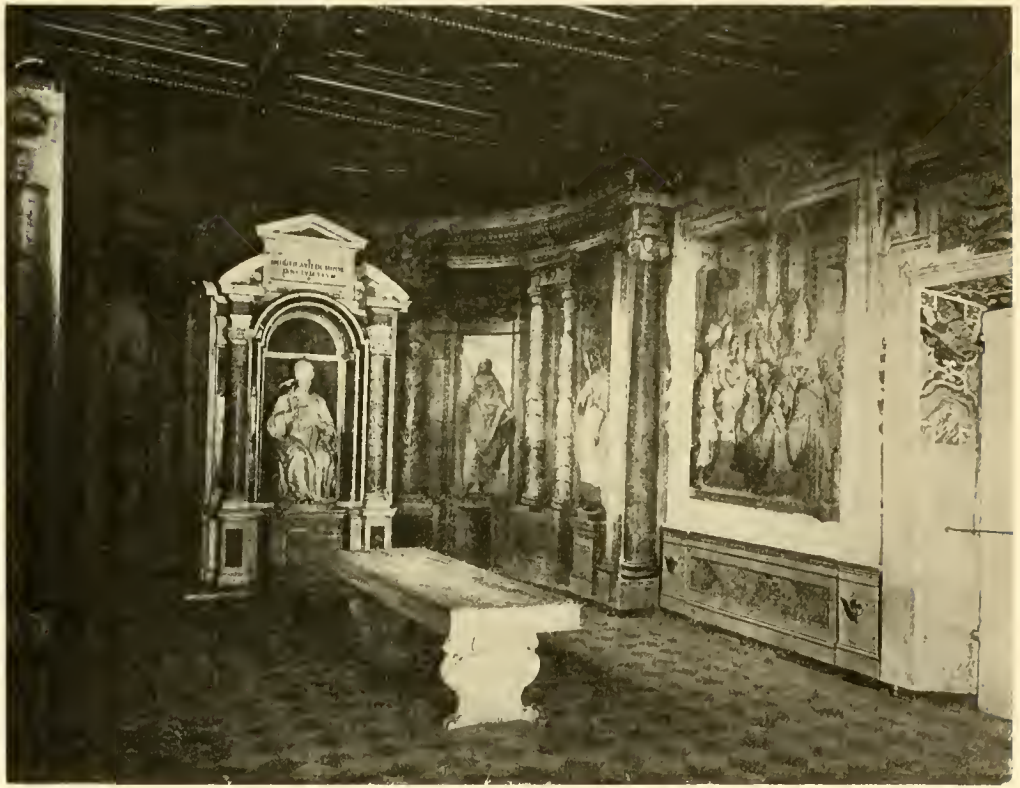


Fig. 13. – Roma, Cappella di S. Gregorio al Celio.

ricerche, non si studia, non si preparano più le composizioni attraverso laboriose fatiche di schizzi e di disegni; occorre far presto, e il Vasari si vanta di aver dipinto in cento giorni il salone della Cancelleria, e Federigo Zuccari, decorando gli appartamenti della Villa d'Este a Tivoli pel cardinal di Ferrara « si servì di molti lavoranti, come occorre in simili lavori per darli presto fine, come fece a volontà de ditto cardinale, che *voleva le cose gettate a stampa* »! (1).

La decorazione, come in tutti i periodi di decadenza, soffocava le composizioni figurate e animate. I monumenti antichi, specialmente le Terme Traiane, offrivano in larga esemplificazione i motivi ornamentali, le così dette *grottesche* che già Raffaello e Giovanni da Udine (2) avevano utilizzato nelle Logge vaticane: e una volta trovata la formula, si ripetevano nei saloni dei palazzi, nelle cappelle delle chiese, gli stessi fregi copiati su quelli classici, ma svisati nel colore; alle belle tinte dell'encausto romano si sostituivano le incerte luci del cangiantismo.

Federico Barocci quando venne in Roma la prima volta a 20 anni, cioè intorno al 1546 aveva già avuto attraverso le opere di Francesco Menzocchi forlivese, stabilitosi in Urbino nel 1543, il primo contatto con l'arte del Correggio; a Roma studiò Raffaello nella Farnesina e disegnò da Polidoro e da Michelangelo. Tornato in Urbino mostrò nelle opere condotte in quel periodo di aver risentito efficacemente l'influsso di Raffaello, conservando però intatto il fondo correggesco dell'arte sua.

Nel 1560 tornò a Roma nel tempo in cui si dipingeva il Casino di Pio IV al Bosco di Belvedere in Vaticano e collaborò alla decorazione delle vôlte delle due prime sale terrene insieme

---

(1) Vasari, *Vita di Taddeo Zuccari*.

(2) Tempo fa ho potuto leggere graffita su una delle vôlte delle gallerie ancora interrate delle Terme la firma di Giovanni da Udine, finora non decifrata: ZIAN DE UDENE FIRLANO. Numerosissime sono su quelle vôlte le firme dei pittori italiani e fiamminghi della seconda metà del sec. XVI.

Fig. 14. - Roma, Cappella di S. Gregorio al Celio - Il banchetto dei poveri.

con molti altri artisti. L'opera del Barocci si riconosce subito tra quella dei manieristi più adusati alla decorazione a fresco, secondo le formule della scuola romana, ed è caratteristico l'episodio narrato dal Bellori, secondo il quale il nostro artista, recatosi un giorno a visitare Federico Zuccari che dipingeva in una stanza del Palazzo Vaticano, invitato da questi a prendere il pennello, avrebbe colorito alcuni putti, ma in una maniera che parve allo Zuccari *troppo sfumata*. L'osservazione era giustissima: il Barocci era un pittore di quadri avvezzo a dipingere ad olio e non a fresco, ed infatti nelle vôlte del Casino di Pio IV le parti che spettano a lui sono facilmente riconoscibili non solo per le caratteristiche dello stile, ma forse ancora più per quelle della tecnica. Nella prima sala a pianterreno le figure della *Felicitas*, della *Laetitia*, della *Virtus* e della *Tranquillitas*, sebbene non abbiano a che fare con l'arte del Correggio mostrano appunto quella maniera *sfumata* che le distingue dal resto della decorazione: così il dipinto del centro della vôlta, tutto correggesco invece, rappresentante la Sacra Famiglia, è condotto nella stessa tecnica propria delle pitture ad olio, e rivela indubbiamente la mano del Barocci. Il quale dunque in confronto dei suoi compagni e dei suoi aiuti mantiene inalterato il suo atteggiamento, non si lascia influenzare dai decoratori manieristi, dai faciloni che dipingono *a stampa*. Così nella seconda camera del Casino di Pio IV, l'ovale centrale con l'Annunciazione ci ripresenta i caratteri del pittore urbinate, e il confronto con il resto della decorazione ce ne persuade facilmente. Fu gran ventura per il Barocci di sapersi preservare immune dalla dannosa influenza dell'arte romana del suo tempo. Tornato ad Urbino, sembra che egli abbia dimenticato del tutto gli anni del suo soggiorno in Roma, e mai ad ogni modo se ne risente la traccia nelle sue produzioni posteriori. Il contatto con i manieristi della scuola di Roma improvvisatori e faciloni non gli ha fatto perdere la scrupolosità, la coscienziosità delle sue ricerche.

Il Barocci non ha improvvisato mai; è stato anzi lento nella

Fig. 15. - Roma, Cappella di S. Gregorio al Celio - S. Gregorio invia i monaci in Inghilterra.

sua produzione; ha studiato ed elaborato le sue opere attraverso una lunga serie di abbozzi, di primi pensieri, di disegni. E nella preparazione dei suoi quadri, che appunto i numerosi disegni di lui conservati ci fanno conoscere da vicino, possiamo cogliere i successivi stadii della sua concezione: lo vediamo giunto già all'ultimo studio ricominciare da capo per un pentimento subitaneo. Ebbe anche il Barocci i difetti del tempo suo: il compiacersi di elementi riempitivi nelle composizioni, che qualche volta distraggono l'osservatore dal soggetto principale del quadro la ricerca dei contrasti, in cui caddero tutti i contemporanei.

Ma a parte queste osservazioni, il Barocci non può essere ascritto alla scuola dei manieristi: fu un artista estraneo al suo tempo, che visse fuori delle correnti allora dominanti.

Se il Barocci non si lasciò sviare dalla imitazione dei manieristi romani, si può d'altra parte affermare che egli non influì sui maestri che in Roma lavoravano. Nel Casino di Pio IV l'opera sua rimase quasi obliata: i dipinti della Istituzione dell'Eucaristia nella cappella Aldobrandini alla Minerva, e l'altro della Presentazione della Madonna alla Chiesa Nuova, mandati da Urbino in epoca posteriore, pur riscuotendo larga ammirazione, non poterono impressionare gli artisti romani o mutarne l'atteggiamento.

Chi portò in Roma una viva eco dell'arte baroccesca fu un discepolo del nostro, che rimase a lungo nella città dei papi e lavorò in varie chiese: Antonio Viviani detto più comunemente Antonio da Urbino e, a causa della infermità, soprannominato il Sordo. L'attività del Viviani fuori di Roma, è stata già oggetto di studii, mentre della sua dimora in Roma poco si sa. Certo che egli dovette rimanervi a lungo, tanto che viene annoverato, a torto, tra i maestri della scuola romana, e il Baglione gli dedicò una delle sue biografie, che pure concepita nella consueta forma secca e schematica non è priva di interesse. « *Venne in Roma da giovane, in tempo che papa Sisto V reggeva la chiesa di Dio, con li principii che egli avera apparato di pittura in*

Fig. 16. - Roma, Cappella di S. Gregorio al Celio - I monaci vanno incontro al re Edelberto.

Urbino da Federico Barocci, eccellente pittore » (1). Lavorò nella Libreria Vaticana, alla Madonna dei Monti, a S. Rocco e a S. Girolamo a Ripetta, a S. Girolamo della Carità e a S. Maria in Trastevere. Ma il suo capolavoro fu la cappella o triclinio di San Gregorio che sotto il pontificato di Clemente VIII dipinse con un cielo di affreschi, in cui veramente rivive l'arte del Barocci. La cappella fu terminata nel 1602, e fatta decorare a cura del cardinal Baronio, che restaurò in quegli anni anche le altre due cappelle annesse alla chiesa di S. Gregorio.

Nel fondo della cappella fece collocare il Baronio la statua di S. Gregorio opera dello scultore lorenese Niccolò Cordier detto il Franciosino, e dal Viviani fece dipingere le pareti all'intorno con le immagini dei santi Nereo e Achilleo, Barbara e Flavia Domitilla e con alcuni fatti della vita di S. Gregorio.

Nel muro di fronte alla porta laterale per cui generalmente si entra nella cappella è dipinto in uno scomparto il santo Dottore che scrive in un libro; in un altro campo è figurato l'angelo che apparisce a tavola tra i dodici poveri che il santo soleva nutrire ogni giorno. E questa una scena luminosa, tutta piena di accenti baroccheschi: certe figure convenzionali dalle quali il Barocci non seppe fare a meno di riempire le sue composizioni, ritornano qui e paion trasportate di peso dalle opere del maestro; così nell'angolo a sinistra la figura del servo che si china a prendere del vasellame, e il motivo tutto baroccesco del cane che beve nel bacile di rame.

Nel terzo scomparto è figurata l'improvvisa elezione di Probo ad abate del convento di S. Andrea e Lucia, sebbene fosse secolare e già maturo d'età. Nella parete di contro si vede S. Gregorio che consegna il libro degli evangelii a S. Agostino e lo invia con altri quaranta monaci a convertire alla fede cristiana il popolo inglese. Nel quadro che segue sono dipinti i monaci che in processione, con la croce alzata, vanno incontro al re

(1) G. Baglione, *Le Vite dei pittori, scultori, ecc.*, pag. 103. Roma, 1642.

Fig. 17. - Roma, Cappella di S. Gregorio al Celio - Particolare della figura precedente.

Edelberto; e anche qui, oltre la conformazione delle teste che è tutta del Barocci, ritroviamo quasi il sigillo dell'arte del maestro nel gruppo dell'angolo a sinistra, la donna coi due fanciulli, una specie di *Carità*, che insieme al cagnolino posto nel mezzo del quadro, son copiati di peso dal famoso dipinto del Barocci del Martirio di S. Vitale ora a Brera.

Infine altri due scomparti portano le storie dell'apparizione della Vergine a S. Gregorio e dell'incontro degli schiavi inglesi esposti al pubblico mercato.

Antonio Viviani ha raggiunto veramente in alcuni di questi quadri l'arte del maestro. In quelle musicali composizioni della cappella di S. Gregorio rivive accanto agli oratorii ove Guido Reni e il Domenichino lavorarono a gara, lo spirito del soave urbinate che ad essi non fu inferiore, e rinnovò nel suo sorriso la grazia divina del Correggio.

Antonio Muñoz.

UN QUADRO ATTRIBUITO AL BAROCCI

PRESSO IL SODALIZIO DE' PICENI IN ROMA

Nella sala presidenziale del Sodalizio de' Piceni si osserva presentemente una grande tela attribuita a Federico Barocci, opera la quale, conservandosi in luogo privato, senza che ve ne fosse alcuna fotografia, non era sino ad ora molto conosciuta da gli studiosi se bene non se ne ignorasse l'esistenza.

Crediamo poter fare cosa utile dando di essa alcuni cenni illustrativi e presentandone la riproduzione fotografica.

La tela rappresenta la Vergine seduta su di una nube con un libro di preghiere in mano che il Bambino, su le ginocchia della madre, sfoglia in aria distratta, mentre nella mano sinistra stringe una rosa. Ai lati, una Maddalena con il vaso degli unguenti ed un santo vescovo con pastorale, tengono sollevato il manto della Vergine, e sotto di esso, quasi a cercar protezione e rifugio, sono inginocchiati gruppi di devoti; dietro la Vergine, un angelo con manto svolazzante è in alto di porle sul capo una corona mentre nella sinistra reca un giglio; da l'alto, ai lati della scena, visti di scorcio, volano due angeli verso il gruppo divino.

Poche notizie si hanno intorno a questo dipinto. L'opera si trovava in Cagli nella chiesa di S. Francesco, nella cappella della famiglia Felici: di poi passò al Louvre nel periodo delle spogliazioni francesi, e finalmente, ritornata in Italia, nella soppressione delle corporazioni religiose fu rivendicata dalla famiglia Felici-Giunchi di Urbino, che venne in possesso del dipinto nel 1891, dopo regolare sentenza della corte di Appello di Ancona, in seguito ad una citazione in giudizio provocata dalla famiglia Felici-Giunchi contro l'Amministrazione del Fondo pel culto, proprie-

taria della chiesa e dell'ex convento di S. Francesco. Da ultimo il quadro, dietro perizia del Prof. Venturi, fu acquistato dal Sodalizio dei Piceni per la chiesa di S. Salvatore in Lauro (1).

Null'altro si sa del dipinto in questione: il Bellori, il Baldinucci, il Lazzari e gli altri storici e biografi, tacciono su di esso. Solo nelle « Memorie originali » (2) è ricordato, in nota, nella chiesa di S. Francesco in Cagli « un bellissimo quadro del Ba-

---

(1) Le notizie sopra riportate ci furono gentilmente offerte da l'Avv. Federico Madiai e possono inoltre esser confermate da l'Avv. Luigi Celli di Cagli e da l'Avv. Tempestini della R. Corte di Cassazione di Roma.

Per cortese concessione dell'Arciconfraternita dei Piceni, possiamo qui pubblicare anche il giudizio dell'illustre prof. Adolfo Venturi:

« Ho esaminato attentamente il quadro del Barocci, ora posto sopra uno degli altari della chiesa di S. Salvatore in Lauro, e vi ho riconosciuto il fare magistrale del famoso pittore urbinate, che nello scorcio del Cinquecento sosteneva la dignità dell'arte italiana, mostrandosi ligio alle sue gloriose tradizioni. La composizione ha la spontaneità e la scioltezza propria del Barocci, e, in alcune parti, specialmente nei fanciulli che si pongono sotto il manto protettrice della Vergine, vi è ancora la potenza dell'artista di osservare e di rendere con verità e schiettezza il carattere.

Il quadro è veramente stato messo in onore nell'altare di S. Salvatore in Lauro, per il quale sembra stato eseguito originariamente, tanto sono giusti gli effetti dell'insieme e delle parti del dipinto in quel luogo; ond'io fo voti che la Congregazione dei Piceni ve lo conservi e lo tenga come ornamento del sacro luogo. L'opera d'un pittore marchigiano, che illustrò la città illustrata già dal sommo Raffaello, sarà al suo posto nel luogo ove convengono i marchigiani uniti da sentimenti di religione e di pietà. L'opera d'arte, errante dal luogo natale, troverà la sua propria sede ».

Soggiungiamo che nelle « Memorie del Gucci e del canonico Rossi », esistenti presso la Biblioteca comunale di Cagli, così parlasi della tela di cui sopra:

« L'altare della Misericordia in S. Francesco, costruito a spese dei conti Berardi, ha un quadro di Federico Barocci urbinate, del 1590.

« Campeggia nel mezzo della tela la Madonna col bambino, e le sostengono il manto S. Martino vescovo e S. Maria Maddalena ».

(2) M. Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, serie V, pag. 90, nota B. Bologna, 1844.

rocci »: ma è questa una notizia troppo vaga per poter con sicurezza affermare che la citazione si riferisca a questa più che ad un'altra opera del Barocci. La tela del Sodalizio dei Piceni è attribuita al Barocci; noi non possiamo però interamente convenire in questa attribuzione perchè, esaminando attentamente il dipinto, non sentiamo, sia nella tecnica che nel concetto informativo di esso, il pensiero e l'esecuzione del Maestro. Nel gruppo centrale si ripete in senso inverso, il motivo della Madonna di S. Simone, nella Galleria d'Urbino: ma se facciamo un confronto tra le due opere non è difficile scorgere la superiorità nel gruppo centrale del quadro di Urbino (1).

Nell'inarcare leggermente la spalla sinistra in avanti e nello spingere innanzi anche la gamba sinistra della Vergine, quasi in un'insofferenza d'immobilità, abbiamo una ricerca di movimento estraneo al gruppo della Vergine nel dipinto del Sodalizio dei Piceni. È il primo germe di quel movimento che nelle opere posteriori del Barocci, si farà più intenso, quasi nei movimenti scomposti dei corpi e negli svolazzi dei manti abbiano a riflettersi i moti de l'anima. La Vergine del nostro dipinto è seduta ben composta e guarda distratta nel suo libro, nel quale anche il putto fissa lo sguardo spiegazzandone una pagina. Un leggero senso di abbandono del corpicino del putto contro la madre, ed un fugace sorriso della Vergine, nella Madonna di S. Simone, stringono in affettuoso legame le due figure, che qui sembrano estranee l'una all'altra. A queste sostanziali differenze si aggiunge la tecnica del colore: volti arrossati, con forti ombre grigie verdastre e bruschi passaggi di luci e ombre che si ripetono anche nel corpicciolo del bimbo e in quasi tutte le altre figure, in quella molto debole del santo vescovo, che nell'aprire leggermente le labbra torce la bocca, e nel gruppo di figure in basso a sinistra, che possono piuttosto dirsi di scuola perchè, pur essendo con-

(1) Vedasi riproduzione di detta opera in *L'arte*, 1901, pag. 384, fatta la prima volta ad iniziativa del prof. Egidio Calzini.

dotte con una certa accuratezza, non hanno consistenza nei corpi e mancano di quella vivacità così caratteristica nel Barocci. Una figura che differisce da le altre per tecnica e colorito è la S. Maddalena, una bella figura giovanile avvolta in un manto violaceo con tunica grigio azzurra: i capelli sciolti, morbidi e folti, incorniciano un volto di un ovale che non è baroccesco. Nel colorito più caldo e diffuso, senza contrasti forti di luce e arrossamenti intensi, nei lineamenti del volto più tondeggianti, nello sfumato delle ombre, il pittore mostra di aver mirato ad altra scuola oltre la baroccesca. Solo nel gruppo delle tre donne inginocchiate a destra, è da ricercare l'opera del Barocci: il piccolo gruppo ripete in senso inverso quello in primo piano a sinistra della « Madonna del Popolo » nella Galleria degli Uffizi a Firenze. In questo gruppo di figure femminili il Barocci si ripete, ma pur ripetendosi trova qualche motivo nuovo; così la piccola bimba sorridente, che nel quadro degli Uffizi guarda inconscia lontano, è divenuta nel dipinto di Roma più grandetta, più tranquilla, e con tanta dolcezza congiunge le mani e guarda verso il gruppo divino, che la madre le addita. È una piccola figura che il pittore par quasi si sia indugiato ad accarezzare, tanto i contorni son morbidi, le carni leggermente sfumate senza troppo accentuarne le ombre. Le tre figure veramente si staccano da tutte le altre in ciò che pur troppo da una fotografia non può risultare, e cioè il colore. Mentre, ad esempio, nella Vergine e nel putto si notano quei forti contrasti di rosso e di ombre grigie quasi livide, date a chiazze, che si accentuano lungo la linea del naso, intorno agli occhi e su la fronte, nel gruppo delle donne con le due bimbe il rosso carminio è diffuso su tutto il volto e le ombre non si accentuano in modo stridente, ma si fondono nella preparazione giallo verdastra delle carni, risultandone quella fusione e morbidezza di colore che solo il Barocci ebbe ma che i suoi discepoli non raggiunsero mai. Pur troppo la figura della donna e quella della giovinetta che si volge verso lo spettatore, non sono libere da leggeri restauri che accentuano di rosso i contorni dei volti

Fig. 18. - La Madonna col Bambino tra i Santi Geronzio e Maria Maddalena e una famiglia di devoti.

Dipinto ora nel Sodalizio dei Piceni a Roma.

e delle mani; ma la figura della piccina, che guarda con tanta dolcezza a mani giunte il gruppo divino, è veramente intatta e tutta l'anima e la maniera del Barocci rifulgono in quella figura dai contorni morbidi e delicati, ove le piccole ombre azzurrognole su la fronte si perdono nel segno morbido dei capelli.

Nel nostro dipinto ci troviamo dunque dinanzi ad un'opera di collaborazione, eseguita certamente nello studio del Barocci, e sotto la direzione stessa del maestro, che ne aveva dati i disegni. Infatti nel Gabinetto dei disegni della Galleria di Brera, al n. 66, è uno studio rappresentante la Vergine col Bambino, incoronata da l'Angelo, che è la medesima riproduzione in senso inverso del gruppo centrale della nostra tela.

Il Malaguzzi-Valeri (1) descrive questo disegno delicatissimo, ma in assai cattive condizioni, come uno studio rappresentante la Vergine col Bambino e *un'ancella con un'anfora*. Ma anche attraverso la debole riproduzione data nel catalogo è facile scorgere che l'ancella con un'anfora non è altri che l'angelo con la corona in mano, in atto di porla sul capo della Vergine, e nello stesso movimento del braccio ed inarcamento del corpo dell'angelo nel nostro dipinto, mentre a destra è anche facile distinguere, in alcuni brevi tratti, il distendersi del manto protettore della Vergine.

Nel Gabinetto dei disegni a gli Uffizi il n. 11407 può considerarsi come un primo studio d'insieme del nostro dipinto e in relazione con il disegno di Brera: nel mezzo il gruppo della Vergine col Bambino, dietro l'angelo librato con leggerezza nell'aria, e due altri angeli volanti in alto. A destra della Vergine (la disposizione delle figure è sempre invertita) la Maddalena e più innanzi una donna inginocchiata, curva su di un bambino che tiene su le ginocchia: a sinistra un santo vescovo sul secondo piano, ed un uomo inginocchiato in primo piano, ed inoltre lo schizzo indistinto di un putto. Il disegno lumeggiato di biacca

(1) *I disegni della R. Pinacoteca di Brera*. Milano, Alfieri e Lacroix, 1906.

con qualche tocco di colore, il segno nervoso e agile, specie nelle figure del primo piano, han tutti i caratteri del Barocci; però, come anche nel dipinto stesso, alcune figure, in particolare la Maddalena e il putto, sono povere di vita, col viso largo e tondo e i lineamenti grossi. Già lo Schmarsow (1) aveva notato una relazione fra il disegno degli Uffizi e quello di Brera, che egli identifica come studi per una « Madonna Gloriosa ». Certamente a lo Schmarsow non era noto il nostro dipinto, altrimenti non avrebbe esitato ad attribuire ad esso questi due studi preparatori, ai quali sono ancora da aggiungersi i n.ri 11278 e 11324, una S. Maddalena ed un santo vescovo, probabilmente studi per le due figure a destra e sinistra della Vergine. Il n. 11324 rappresenta una mezza figura di vescovo disegnata a carboncino e lumeggiata di biacca su fondo quadrettato; ha nella destra il pastorale e con la sinistra sorregge il manto: la persona leggermente piegata in avanti si volge di tre quarti verso lo spettatore: è di profilo e la testa è segnata nei tratti fondamentali, mentre il girare del panneggio è pieno di grazia. Il n. 11278 rappresenta la Maddalena con il vaso degli unguenti ed è molto prossima al quadro dei Piceni: è però utile, per quanto abbiamo detto più innanzi riguardo a queste figure, osservare quanto il pittore abbia modificato, specie nell'espressione e nei tratti fisionomici, questa figura riproducendola su la tela. Nel disegno il volto è più allungato, la bocca piegata ad arco in su gli occhi socchiusi, mentre nel nostro dipinto gli occhi si discostano completamente dalla maniera baroccesca nell'aprirsi quasi a mandorla, con il lacrimatoio molto segnato ed arrossato. Abbiamo così un gruppo di disegni dallo Schmarsow (2) e dal Krommes (3) messi già in relazione l'un col-

---

(1) *Federico Baroccis Zeichnungen*. Band. XXVI, p. 25.

(2) Luogo citato.

(3) *Studien zu Federico Barocci*, pag. 40. Lipsia, 1912. Il Krommes ritiene, non so con qual fondamento, il n. 11407 un primo pensiero per la Madonna del Popolo.

l'altro e creduti studi preparatori per la composizione di una « Madonna Gloriosa » ma che riteniamo essere invece la composizione del dipinto del Sodalizio dei Piceni.

A questo gruppo possiamo ancora aggiungere un altro più piccolo studio esistente fra i disegni della Accademia Albertina (Inv. 548) e che noi crediamo poter identificare quale uno studio preparatorio per il gruppo di donne, di mano del Barocci.

Il disegno su carta grigia, a penna nei contorni, rialzato di biacca e acquerellato, rappresenta una giovane donna inginocchiata di tre quarti verso sinistra, col viso rivolto in avanti in alto di guardare una piccina inginocchiata a mani giunte e che essa sorregge contro di sè col braccio sinistro. Alla sua destra è delineata una mezza figura di giovanetta con lo sguardo in alto, con aria inspirata. L'identità di posizione delle figure nel disegno con le figure del quadro stesso, ci lascia supporre, se bene nel dipinto la giovinetta si volga a guardare verso lo spettatore e non verso l'alto, che questo disegno si riferisca veramente al nostro quadro. Così l'opera del Barocci dovrebbe in maggior parte ricercarsi nello studio di composizione de l'opera stessa. Se il nostro pittore avesse eseguito di sua mano tutto il dipinto, forse non ne sarebbe risultata una composizione così schematica, ed ogni singola figura avrebbe acquistato un movimento, un accenno di vita che pur manca alle figure distratte che partecipano a l'azione, non con l'anima ma con la loro sola presenza.

Il Barocci non ama il parallelismo delle figure disposte ai lati di un gruppo centrale: esse invece si muovono più libere e sopra tutto in un ambiente. L'ambiente non manca mai in ogni sua opera, e i fondi dei suoi quadri rappresentano ora l'interno di una camera, ove da una finestra aperta si scorge il paesaggio, ora l'interno di una grotta, ora un cielo nebuloso, ora un paese, ove lontano si profilano case e campanili e le torri dello storico palazzo d'Urbino. Nel quadro del Sodalizio dei Piceni, il fondo color cera gialla nella parte superiore, a indicare la luce irradiante da lo Spirito Santo che in forma di colomba appare

fra i due angeli volanti in alto, vorrebbe rappresentare le nubi fra le quali siede la Vergine: ma di nubi se ne ha solo una debole illusione in alcuni tratti di color verdastro che solcano il fondo. È piuttosto una parete su la quale si profilano senza molto rilievo le figure. Riassumendo: se il nostro dipinto non può attribuirsi interamente al Barocci, non è però privo di pregi, ed ha per noi una certa importanza per l'identificazione a cui ci conduce di alcuni disegni del nostro pittore. L'opera fu probabilmente eseguita nel periodo in cui il Barocci tenne studio ad Urbino, e più precisamente forse, intorno al 1590.

Gli angeli volanti in alto sono i medesimi in posizione inversa di quelli della Circoncisione, che sappiamo precisamente eseguita intorno a questo tempo. I medesimi cartoni servirono anche per quest'opera, e permettono così una datazione approssimativa. Per tradizione si afferma che i gruppi di persone inginocchiate rappresentino i ritratti della famiglia dei committenti: ma a noi non pare attendibile questa ipotesi, perchè troviamo in essi i tipi famigliari al Barocci e che si ripetono in ogni sua opera. Solo le due teste di giovinetti, che si affacciano da la cornice a sinistra del quadro, possono essere dei ritratti e lo sono infatti, e ne hanno tutto il caraltere, se bene abbiano nello sguardo un'espressione vaga e indeterminata.

In questo risveglio di studi barocceschi abbiamo stimato non inutile cosa intrattenerci su questo dipinto che, se anche non diamo interamente al Maestro, crediamo tuttavia renda omaggio ugualmente alla sua memoria. Non è infatti con l'assegnare un'abbondante produzione artistica che possa accrescersi fama e merito a Federico Barocci, ma con una diligente selezione dell'opera sua, pur troppo tanto confusa con quella dei suoi discepoli.

Aprile 1913.

Maria Ciartoso.

I « BAROCCI » URBINATI

Il destino, che tolse alla piccola e gloriosa Urbino tante opere di illustri maestri e tanti tesori, che nulla le lasciò del suo Raffaello e portò a Roma in Vaticano quella che era senza dubbio la più rara e preziosa biblioteca del mondo, le ha tuttavia lasciato, fra le altre mirabili cose, alcune tele, e delle più belle, di Federico Barocci.

Il Seicento torna di moda, e la parola « barocco » non fa più paura a nessuno. D'altra parte, fra gli artisti del suo tempo il Barocci è forse il più equilibrato e il più armonioso. Men ricco e meno vario dei Caracci e della loro scuola, egli è nondimeno più sereno e più puro.

Dell'opera del Barocci si è occupato recentemente, da pari suo, lo Schmarsow. Io mi contenterò, per contribuire umilmente alla celebrazione del grande artista, di ricordare, non critico ma cronista, i quadri che ancora si possono ammirare in Urbino.

La cappella del SS. Sacramento, in fondo alla navata sinistra del Duomo, contiene una delle migliori opere del maestro, l'*Ultima Cena*. Quivi, meglio che in altre tele, si manifestano le somme virtù e i difetti di questo eclettico d'ingegno. Prima ancora dei Caracci egli combina gli insegnamenti delle varie scuole e si foggia uno stile che, pur risultando di parti varie, è ricco di originalità. Correggesco egli è sopra tutto, e certe pose e certe luci e certe colorazioni mostrano apertamente di derivare da simili pose e luci e colorazioni dell'Allegri. Ma vi è ancora qualche cosa dei veneziani nella composizione e in certe tinte lussuriose; e molto di Michelangelo nei gesti violenti: mentre l'espressione dei volti pare avvicinarsi alla divina calma di Raffaello. Così in questa *Cena* la

Fig. 19 - L'ultima Cena nella Cattedrale di Urbino. (Fot. Alinari).

composizione è piena e ricca di personaggi. Ognuno di essi ha un moto che lo definisce violentemente, laddove i volti son puri e soavi, ma non ricchi d'espressione. Alla violenza dei gesti contrasta la grazia straordinaria del colorito, morbido, sfumato, e pur consistente, abbondante di languori e di penombre. I quattro angioli che scendono dall'alto sul capo del Redentore, sono vere creature celesti, impalpabili, con veli che paiono tessuti d'arcobaleno. Pittura, del resto, ricca di motivi veristi, come il gruppo dei servitori a destra, dove è bellissimo l'atto del servo curvo che raccoglie dal cesto i piatti, e, a sinistra, il cane che beve in un grande catino di rame sbalzato. In questi particolari è veramente un ricordo delle *Nozze* e delle *Cene* del Veronese.

Il contrasto fra la grazia molle del colorito e l'ardor dell'azione è chiaro anche nel *S. Sebastiano* di una cappella della navata destra, dove l'atto violentissimo dell'arcadore e i moti commossi degli spettatori trovano un interprete un po' languido in un colorito che per sè è degnissimo di lode. In alto, sopra la scena del martirio, la Madonna con gli Angioli è veramente deliziosa e degna di un grande artista.

Il *Perdono d'Assisi*, che è sull'altare maggiore della chiesa di S. Francesco, non è una delle più belle opere del maestro. Il Cristo in alto ha una posa da gladiatore, e la Vergine che gli è inginocchiata a lato è scarsa di espressione e di quella grazia femminile che l'artefice le ha donato copiosamente in altre pitture. Bella è la posa drammatica del Santo, colpito dalla apparizione. Ma il vuoto che gli resta ai lati non è abbastanza dissimulato dai panneggiamenti che cadono dalla balaustra dell'altare ai cui piedi è inginocchiato. Il soggetto è poco susceltibile di varietà, e quindi poco adatto alla sua arte leggiadra.

Questo squisito e dilettoso artefice ha tre grandi tele nella Galleria del palazzo Ducale, la *Concezione* con bellissimi ritratti, la *Madonna di S. Simone*, bel quadro con una splendida gamma di tinte chiare, e le *Stimmate di S. Francesco*. Qui il colorito è tetro: ma nobilissimo è quel tentativo di gittare in queste tinte

Fig. 20. - Il S. Sebastiano nella Cattedrale di Urbino. (Fot. Alinari

gravi la gran luce dello Spirito Santo che appare dall'alto ed ha veramente del soprannaturale.

Un brivido tragico dà anche il *Cristo* che è nella chiesetta della Morte, benchè il prevalere delle tinte cupe impedisca all'artista lo sfoggio della sua tavolozza ricca, varia e brillante.

Così Urbino conserva gelosamente le opere di un suo grande figlio, dalle quali, dopo tre secoli, si spande ancora così nobile lume di arte e di beltà.

Giuseppe Lipparini.

IL BAROCCI A GENOVA

« Già era pentita la natura dell'oltraggio fatto alla pittura e alla mia patria, per la morte del Sanzio, quando, per consolarne e la maestra e la madre, trasse dalla famiglia dei Barocci, ricca sempre di svegliatissimi ingegni, Federico ». Così dice Bernardino Baldi nell' *Encomio* d' Urbino (1), che oggi rende (un po' tardi, in verità) solenni onoranze centenarie al suo Barocci (1525-1612). È giusto che anche da Genova, orgogliosa d'uno dei capolavori barocceschi, qualcuno si associ a gli Urbinati nell'onorare il nobile Maestro.

Vissuto in un tristissimo periodo della nostra storia artistica, in quella prima e vera *decadenza* dovuta a' *manieristi* michelangioleschi o raffaelleschi o correggeschi dell'ultimo Cinquecento, egli precorre al rinnovamento pittorico del Seicento. Il Barocci e il Caravaggio furono rispettivamente gli antesignani dell'*ecletticismo* e del *realismo*, le due tendenze predominanti nella pittura del secolo XVII. Come il Lanzi primo vide, il Barocci va considerato tra i *riformatori*: egli prepara insomma l'arte dei Caracci. Attraverso influenze raffaellesche e correggesche, egli si forma uno stile suo, sempre nobile e diligente, quand'anche un po' lezioso: mirabile per la composizione e per la espressione d'ogni figura, che rivelano lo studio del vero, e soprattutto pel chiaroscuro e per la sinfonia de' colori. « È maraviglioso (dice il Lanzi) che i suoi colori, per contrarietà che fra sè abbiano, sotto il suo pennello diventano tanto uniti, che non vi è musica sì bene armonizzata all'orecchio, com'è all'occhio una sua pittura » (2). Soleva dire il Barocci, se dobbiam credere al Bellori,

(1) *Encomio della Patria*, p. 33. Roma, Salvioni, 1724.

(2) *Storia pittorica*, II, 148. Bassano, 1809.

Fig. 21 - Studio per uno dei Cherubini volanti in alto a sinistra nella *Crocifissione* di Genova.
(*Uffizi, Disegno N. 11626*).

Fig. 22. - La Crocifissione nella Cattedrale di Genova. (Fot. Brogi

che, « *sì come la melodia delle voci diletta l'udito, così ancora la vista si ricrea della consonanza de' colori accompagnata dall'armonia de' lineamenti. Chiamava però la pittura musica, ed interrogato una volta dal duca Guidobaldo che cosa e' facesse. Io accordando, rispose, questa musica, accennando il quadro che dipingeva* ».

Non direi, com'altri dice, seguendo lo Schmarsow, l'ultimo studioso del Barocci, ch'egli abbia preannunziato l'arte barocca: sì, ripeto, la caraccesca, ma con più vivo senso del colore. La *Crocifissione* del Duomo di Genova, che il Burckhardt (1) lodava come il più bel quadro a lui noto del Barocci, con la sua disposizione armoniosa, ma simmetrica, si serba fedele alle più pure tradizioni del primo Cinquecento.

Nel 1595 il doge Matteo Senarega, volendo abbellire la cappella del Duomo detta di N. Donna del Soccorso, diè l'incarico d'un quadro a Federico Barocci, che dipinse il Crocifisso con Maria, S. Giovanni, S. Sebastiano e alcuni angioletti. L'opera bella e grandiosa, venuta in Genova sotto la custodia di Antonio Antoniano, discepolo del Barocci, piacque molto al Senarega, che volle rimeritarne il Maestro, oltre che con generosa mercede, con una lettera d'alta lode. « Questa tela, che s'annovera tra le più preziose di Genova, fu tolta all'altare, allorchè se ne mutò il titolo, poi trasportata a Parigi dalla prepotenza francese. Restituita, ebbe luogo nella destra parete, ove rimane tuttora » (2).

La lettera del Senarega (5 ottobre 1596) è integralmente riferita dal Bellori nella nota Vita del Barocci e, nella parte più importante, dal Soprani (3). Mette conto riferir le lodi del Senarega, bel saggio di critica estetica d'un gentiluomo genovese della fine del Cinquecento:

(1) *Le Cicerone*, II, 775, trad. Gerard. Paris, Didot.

(2) F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, vol. I, p. 34. Genova, 1846.

(3) R. Soprani, *Vite dei pittori, scultori e arch. genovesi, ecc.*, t. I, p. 424. Genova, 1768.

Il Crocifisso, ancorchè in sembianza di già morto, spira nondimeno vita e paradiso; a noi accennando quel che in effetto fu, che volentieri e di proprio beneplacito suo per amor nostro e per la salute di tutti, ha patito morte. La dolcezza poi della Vergine madre è tale, che in uno sguardo medesimo ferisce e sana; muove a tenerezza e consola, e pare appunto che quell'amante spirito, penetrando le ferite di Cristo, v'entri dentro a riconoscere se debba o più trafiggerla la morte dell'amato figlio, o rierearla la salute del genere umano. Così da varii affetti sospinta, piena di stupore, abbandonasi sul novello figlio Giovanni, che anch'egli pieno di meraviglia e di carità, sinceramente le corrisponde. In S. Sebastiano poi si vedono espressi tutti i veri colori e numeri dell'Arte, ove forse non mai arrivarono gli antichi, non che i moderni; e tutto insieme ricca di artifizio e di vaghezza non lascia luogo, che pur l'invidia v'aspiri. Ma questi Angioli benedetti che vivi affetti non fanno anch'essi di maraviglia e di pietà! . . . . . .

Il Soprani ci dà alcune notizie anche di Antonio Antoniano urbinate, discepolo del Barocci. Recatosi a Genova per portarvi il quadro del Maestro, l'Antoniano vi fu assai bene accolto e vi si trattenne; nè vi stette ozioso, chè con sua lode dipinse due quadri per la Chiesa di S. Tommaso, in uno dei quali effigiò lo stesso Santo, che tocca la piaga del costato al risorto Signore, e nell'altro rappresentò la Vergine, venerata dai SS. Battista e Niccola da Tolentino. « Opere (continua il Soprani) che io non dovea passare sotto silenzio; perchè degnissime sono d'osservazione e di alta lode, attesa la lor bellezza, e la maniera baroccesca con cui sono condotte » (1). Queste due opere sono descritte anche dall'Alizeri, che aggiunge: « E l'una e l'altra sono tali da farci maravigliare sulla poca o niuna celebrità di A. Antoniano, ignoto ad ogni scrittore, se ne eccettui il Soprani » (2). Poco dopo la pubblicazione della Guida dell'Alizeri (1847), la Chiesa di San Tommaso fu abbattuta; e le operte d'arte che l'adornavano, andarono disperse.

---

(1) *Vite* cit., I, 424-5.

(2) *Guida* cit., v. II, p. I (1847), pp. 187-8.

Fig. 23. - La Santa Caterina del Palazzo Rosso a Genova. (Fot. Brogi).

I quadri del Barocci e del suo scolaro dovettero esercitare notevole azione su la scuola pittorica genovese.

Il raffaellismo di Perin del Vaga trionfò incontrastato a Genova, finchè non fu soppiantato dal naturalismo fiammingo. Ma il Rubens, venuto a Genova nel 1607, fu preceduto dal Barocci, che per certi rispetti può considerarsi suo precursore. Il Barocci dovette aprir gli occhi dei pittori genovesi, troppo innamorati della monumentalità raffaellesca. Si suol dire che i geniali affreschisti genovesi del Seicento, che illuminarono col giocondo riso dei lor putti riddanti le vòlte dei palazzi della Superba, ebbero l'occhio al Correggio: ma non dovette essere inutile per loro l'esempio vicino e presente del Barocci, che d'angioli divini avea cinto l'immagine del Crocifisso.

Toccherò, per finire, di due altre opere baroccesche a Genova.

Un'antica copia d'una *Madonna* del Barocci si vede nella sala VIII della Galleria di Palazzo Bianco.

Nella Stanza dell'Inverno di Palazzo Rosso c'è un quadretto rappresentante *S. Caterina*. La Santa, con la ruota del martirio dinanzi, è inginocchiata su gli spalti d'una fortezza; in fondo, un bel paesaggio; dall'alto, un angioletto, in mezzo ad angeli nascosti tra le nubi, porge una corona. Il Ratti, dove elenca i quadri della Galleria di *Palazzo Rosso* (1780), nomina questo come del Barocci (1); e anche il Suida lo crede originale (2). Il Grosso invece, autorevole riordinatore delle gallerie pubbliche di Genova, lo crede una copia (3). Ai competenti il giudizio.

Genova, 9 aprile.

GIULIO NATALI.

---

(1) C. G. RATTI, *Istruzione di quanto vedesi di più bello in Genova, ecc.*, 2ª ediz., p. 257. Genova, 1780.

(2) W. SUIDA, *Genua*, p. 155. Leipzig, 1906.

(3) O. GROSSO, *Catalogo delle Gallerie di P. Rosso e Bianco*, p. 46. Milano, Alfieri e Lacroix, 1912.

UN QUADRO DI FEDERICO BAROCCI
A FOSSOMBRONE

Sino dal 1870, nello scorrere alcune memorie pel mio Dizionario biografico degli uomini illustri di Fossombrone (1), avevo letto (*Riforman.* 10 dicembre 1729) che un dott. Gotti di Pesaro legò, morendo, al nostro Comune un quadro del Barocci, rappresentante S. Rocco. Non vedendolo in alcuna camera del Comune nè altrove, lo credetti dapprima involato o per altri modi perduto. Ma un dì dell'aprile 1875, non ricordo per quale associazione d'idee, mi venne in pensiero di farne ricerca: il sig. Sindaco Morelli accendì prontamente al mio desiderio, ed essendosi ricercato un oscuro magazzino, nel piano inferiore del Municipio, ivi alla perline fu tratta fuori una tela, in qualche parte lacera e bruttata di molta polvere, in cui sembrava effigiato un S. Rocco. Come si potè, nettossi allora; e tosto si scorse la figura, evidentemente bella, del Santo, la quale, a giudizio ancora di persona dell'arte, non si dubitò esser quella uscita dal pennello dell'Urbinate.

Il Santo ha la solita veste e, nella sinistra, il bordone di pellegrino: colla destra snuda la sua piaga, e rivolge al cielo il volto addolorato, ma in alto di confidenza e di amore. In quegli occhi vedesi forse suffusa gentilmente una lagrima; ma non s'accresce, anzi s'arresta in virtù de' premi e delle speranze immortali. Un bianco cagnolino, il tradizionale compagno, gli è allato; sembra guardare con affetto il Santo, e quasi volerlo interrogare del suo dolore.

Il dipinto è in cornice dorata: ha di altezza m. 1,23; di larghezza m. 0,76.

---

(1) A. V., *Dizionario biografico degli uomini illustri di Fossombrone.* Fossombrone, Tip. Monacelli, 1872.

Fig. 24. - San Rocco, nella Pinacoteca comunale di Fossombrone.

Ricercati, il giorno appresso al ritrovamento, gli atti de' Consigli fossombronesi, riferibili al dono del Gotti, fra l'altre cose trovai che il Generale Consiglio, il dì 7 decembre 1729, delegò l'uditore Gioacchini a curar degnamente il trasporto da Pesaro a Fossombrone del « quadro rappresentante un S. Rocco, di mano del Barocci ».

Sembra però che i posteri non ne fossero, come i primi che il ricevettero, gelosi custodi; e ne duole vederlo alquanto annerito e maiconcio, sì pel modo in cui fu lungamente tenuto, come per esser venuto a mano di un cattivo restauratore il quale, trasportando la vecchia e sottil tela su di una nuova, non seppe farlo acconciamente, nè rattenne del tutto, in vista di tal dipinto, il suo indegno pennello. Da chi, e in qual tempo, dal luogo ove stava, fosse dannato a quel carcere tenebroso, non so; ed è bene che altri pure l'ignori; poichè il nome di chi spinse tant'oltre la propria ignoranza indurrebbe in noi un troppo grande motivo di spregio (1).

E qui accennerò che in alcune carte del seicento, già appartenute al Collegio della Lana, lessi anche di un altro quadro « del Barocci », come esistente nella nostra chiesa del Rosario. Ov'è ora? Le memorie di detta chiesa ed altre molte da me vedute, non accennano nè a vendita nè a furto. Che sia anch'esso, ove meno si crede, una gemma nascosta? Se mai fosse, Dio la faccia ricomparire alla luce.

Augusto Vernarecci.

---

(1) Il dipinto è stato riparato ed ora trovasi nel Museo civico annesso alla Biblioteca Passionei; ma purtroppo i ripetuti restauri han fatto sì che del Barocci non vi rimane quasi più niente. Nello stesso Museo conservasi pure un magnifico abbozzo su tela del Barocci, rappresentante S. Francesco.

Un altro quadro del Barocci, che si trovava a Fossombrone, è stato venduto nel 1858, per 50 scudi romani, dalla confraternita di S. Biagio che lo possedeva, e ciò nonostante che rappresentasse la Vergine col bambino in mezzo a S. Biagio ed a S. Albertino. Dicono che il quadro fosse un po' deperito. Della sorte toccatagli in seguito non so nulla.

LO « STUDIO » DEL BAROCCI

(DOCUMENTI)

« Haveva il Barocci, scrive il Bellori, ordinata una sala grande, dove erano disposti i suoi quadri e cartoni; nè venne personaggio alla Corte (del duca Francesco Maria II), che non volesse vederlo, portandosi a posta molti forestieri in Urbino alla sua fama, desiderosi di conoscerlo, e di ammirare le belle operationi del suo pennello ».

Parecchi anni or sono avemmo occasione di trovare nell'archivio degli eredi Benamati di Gubbio, discendenti dall'antica famiglia Benamati di Cantiano, due inventari, un de' quali — davvero prezioso — si riferisce precisamente allo « Studio » del Barocci ed è insieme la prova più luminosa di quanto fosse grande in questo maestro l'amore all'arte e alla ricerca d'ogni più minuto particolare del vero. Di ciò e della cultura dell'artista dà ragione l'infinito numero — più di mille — di disegni, di schizzi a penna e, particolarmente, di pastelli ond'era ricchissimo lo « Studio » del pittore.

Fra i lavori menzionati nel primo dei due documenti, scritto con tutta verosimiglianza nella prima metà del seicento, son ricordati alcuni disegni di mano di Raffaello. Non sappiamo se questi appartenessero veramente alla mano del Sanzio o se piuttosto fossero copie, come par più verosimile, dal Barocci eseguite su gli originali del suo grande concittadino. Così non sappiamo se in più volte e in qual modo la preziosa suppellettile artistica del Barocci, adunata nel proprio « Studio », andasse dispersa. L'abate Andrea Lazzari, nelle sue *Memorie di Federico Barocci*, asserisce in nota che tutti i *disegni* lasciati dal grande maestro

« eran posseduti tempo fa (sulla fine del settecento) in Venezia dal cav. G. Giorgio de Chechelsperg il quale, secondo l'Orlandi, possedeva anche una pregevole raccolta di quadri di altri artisti ».

Diversi disegni, tra quelli notati nel primo dei documenti che qui ripubblichiamo, si riferiscono a pitture del Barocci ancora esistenti: altri furono eseguiti per quadri che non conosciamo; altri infine rappresentano studi dal pittore fatti nella sua giovi-

Fig. 25. - Ca' Condi (l'antica *Casa dei Conti*) dove ebbe suo studio pittorico Claudio Ridolfi e dove è tradizione che lavorasse pure Federico Barocci.

nezza, quando si diede a imitare opere dei più eccellenti maestri del Rinascimento. Sopra tutti interessanti, per chi consideri che il B. fu anche incisore e disegnatore egregio di pastelli, sono gli accenni, benchè brevi, che in detto documento si trovano a proposito di simili lavori. E a pastelli, nella raccolta de' quadri degli eredi Benamati che visitammo l'ultima volta nella primavera del 1898, vedemmo una magnifica testa: il ritratto di Roberto Benamati II, all'età di 21 anno, eseguito dal Barocci, come è detto sulla tavoletta che ne chiude la cornice, il 3 marzo 1578.

Nella stessa raccolta notammo anche una buona copia, benchè non molto ben conservata, del ritratto di Francesco Maria I della Rovere, tolta dal celebre ritratto dipinto dal Tiziano, che si conserva agli Uffizi. La copia veniva attribuita al Barocci. Del quale invece era indubbiamente il ritratto di Federico figlio di Francesco Maria II, dipinto nel 1607, quando il fanciullo aveva poco più di due anni, in figura intera, al naturale; anche una *Visitazione* con altre figure di Santi — nello sfondo il palazzo ducale d'Urbino — opera del maestro, vedemmo presso gli eredi Benamati; così alcuni ritratti d'ignoti che indicavano la stessa mano del Barocci.

Ma ecco i documenti:

I.

Minuta dello Studio del S.or Baroccio.

Quadri a olio n.° sei, il magiore sara di altezza di piedi otto, largo in proportione, fatto p. un altare, dentro l'Assuntione della Madonna, con tutti li Apostoli attorno il sepolcro, la Madonna in aria salendo al Cielo, portata dagl'Angeli, parte nudi, e parte vestiti, quasi mezzo fatti (1).

Un altro quadro pur per altare, di altezza piedi sette, largo a proportione, dentro quando N. Signore toglie licenza dalla Madre per andar al Calvario. Sta Cristo in mezzo in atto di benedire la Madre, la quale svennta dal dolore vien sostenuta da S. Giovanni, dall'altra banda poi vi è Santa Mariamaddalena, che sta in atto di baciare i piedi a N. Signore prostrata in terra, presso la quale vi è un Santo Francesco in ginocchioni sta orando. Questo è sbozzato (2).

---

(1) Si allude verosimilmente alla tela incompleta, epperò doppiamente interessante perchè appalesa la preparazione e il procedimento del lavoro, che si trova nel palazzo Albani di Urbino.

(2) Il cartone di questo quadro, rimasto anch'esso incompleto, trovasi nel Gabinetto dei Disegni della R. Galleria degli Uffizi.

Fig. 26. - L'*Annunciazione* dipinta per la Chiesa di Loreto, ora a Roma nella Pinacoteca Vaticana. (Fot. Alinari).

Un altro quadro pur per altare, alto sette piedi, largo a proportione dentro l'Annuntiata, come la stampa, vestita in altra maniera, è abozzato (1).

Una natività di N. Signore, quadretto da Camera, alto tre piedi, e mezzo abozzato.

Un quadretto di quattro piedi, copia. Vi sono anco alcune cose del S.or Barocci assai bone, dentro un Cristo portato al Sepolcro, che va in stampa, mezzo fatto (2).

Un quadro fatto in carta a olio, figure del naturale, il soggetto è un Marte e una Venere che si fanno carezze, copiate da Paolo Veronese, assai ben fatto (3).

Vi sono da quatordeci teste colorite a olio di mano del S.or Baroccio, di vecchi, di donne, di giovani, e da vintiotto altri pezzi di carte colorite a olio di cose diverse, come pezzi di paesi, alberi, animali, frutti, acque, et altre bagatelle.

Cartoni dieci fra grandi e mezzani, e prima un cartone di S. Vitale, dentro il martirio di esso Santo, qual fu buttato in un pozzo e ricoperto con sassi, figure maggiori del naturale, vi sono nudi e vestiti, e bon numero di figure; fatto in carta bianca di chiaro oscuro alumato con biacca (4).

---

(1) Non par inverosimile che si alluda alla tela con l'*Annunciazione* tolta ad Urbino nel 1797 dal general Lechi, quando questi con i suoi ufficiali alloggiò in detta città nel palazzo Albani. Un'altra tela con lo stesso soggetto, terminata da Ventura Mazzi scolaro del Barocci, trovasi a Gubbio nella chiesa di S. Maria dei Laici. Vari studi preparatori per l'Annunciazione si trovano agli Uffizi.

(2) Forse il grande bozzetto in tela, col Cristo portato al sepolcro, nella Galleria di Urbino.

(3) Non che abbozzi, vari lavori eseguì ad olio il Barocci sulla carta. È noto, tra l'altro, che la testa del S. Francesco nella grande pala d'altare nella chiesa dei Francescani di Urbino è dipinta su carta. Anche il bel ritratto muliebre a piè del quadro della Madonna detta di S. Simone è dipinto su carta (cfr. E. Calzini, *La Galleria annessa all'Istituto di belle arti in Urbino*, in *L'Arte*, a. IV, Fasc. XI-XII).

(4) I cartoni e gli studi — molti dei quali sono agli Uffizi — del quadro col *Martirio di S. Vitale*, oggi a Brera, cominciato a dipingere nel 1580 e finito nel 1583, per la basilica di S. Vitale di Ravenna.

Un altro cartone di chiaro oscuro in carta bianca con dentro un Cristo portato al Sepolcro, con la Madre, et altre figure come quello che è in stampa, ma le teste son tutte di pastelli (1).

Un cartone tutto di pastelli, dentro la Maddalena che piange non trovando Christo al Sepolcro, lo vede poi in forma d'Ortolano, ne lo riconosce, figure del naturale.

Cartone della presentazione della Madonna che è in Roma nella chiesa nuova, grande quanto l'opera di chiaro oscuro, in carta tinta d'acquerella, non molto finito (2).

Cartone della cena con gl' Apostoli, grande quanta l'opera, che è in Urbino nel Arcivescovato nella Cappella del SS. Sag., ma vi manca la prospettiva, et i quattro angeli, il resto è tutto (3).

Cartone della Nuntiata di Loreto, che va in stampa, non vi è altro, che le doi figure grandi quanto l'opra, è di chiaro oscuro in carta azurra.

Cartone d'Annntiata di differente inventione di chiaro oscuro in carta azurra, figure del naturale, non molto finito, dietro vi è un Christo ignudo, Ecce homo.

La metà d'un cartone dentrovi la Circoncisione di N. Signore, figure del naturale in carta aznrra di chiaro oscuro un poco consumato (4).

Un altro mezzo cartone di carta bianca alumato di biacca, dentrovi una Madonna col putto alzata sopra le nuvole, portata dagl'angeli parte nudi, e parte vestiti, fatta per un Rosario, figure del naturale (5).

---

(1) Il cartone del quadro nella chiesa di S. Croce di Sinigallia. Vari studî preparatori si trovano agli Uffizi.

(2) Un primo pensiero della *Presentazione al Tempio*, nella chiesa di S. Maria in Vallicella di Roma, vedesi con altri disegni nella raccolta degli Uffizi.

(3) Anche questo cartone trovasi nella citata collezione fiorentina.

(4) Il bozzetto e varî disegni eseguiti dal Baroeci per questo quadro, ora al Louvre, si trovano ugualmente a Firenze.

(5) Si allude alla *Madonna del Rosario* (pagata al maestro 500 scudi) per la chiesa di S. Rocco di Sinigallia. Nella detta collezione degli Uffizi si conservano molti studî preparatori del quadro.

Fig. 27. — La *Circoncisione*. Parigi, Museo del Louvre. (Fot. Alinari).

Cartone del incendio, alquanto differente dall'opra, fatto di chiaro oscuro in carta azurra, grande quanto l'opra (1).

Un cartoncello di chiaro oscuro fatto parte a olio e parte a guazzo, dentrovi la cena degl' Apostoli intera come l'opra (2).

Teste di pastelli finite numero cento, tra quali ven' è d'ogni età d'ogni sesso. Altre teste di pastelli non ben finite numero ottanta in circa. Teste abozzate grosso modo, ove son capelli finiti e non altro, orecchie gole, barbe, fronti lassate così che altro non li serviva, numero novanta. Modo di dissegnare che usava il Sor Barocci per condurre l'opre sue a ottimo fine, usava il chiaro oscuro in carte tinte, ombrava con il lapis, alumava con gesso e biacca, ed alle volte usava anco carbone, e biacca, e di questi disegni fatti per mettere in opra ve ne saranno da ottocento in circa, tra quali ve ne saranno da cento di pastelli. Questi disegni son tutti del naturale da modelli, da gessi boni e son figure nude, vestite, gambe, bracci, piedi e mani, panni bellissimi del naturale.

Appresso vi sono da quindici libri grandi, mezzani, piccoli, parte pieni, altri mezzi, altri poche carte, dissegnati quasi tutti di mano del Sor Barocci. Fra questi ve ne è uno di mano di Rafaello, e vi sono da ottanta carte dissegnate di acquarella, di chiaro oscuro, di penna, nudi, vestiti, putti, donne, animali, ed altro assai, che sarebbe lungo a raccontarlo, il tutto di mano di Rafaello.

Dissegni a mano del Sor Barocci saranno da cento, fra questi ve ne sono da dieci finiti che si possono mandar in stampa, altri del'opre fatte, e molti ritratti da Rafaello, et altri valenthuomini fatti quando era giovane. Vi saranno da cento altri pezzi di dissegni di diversi valenthuomini, tutti ben fatti in diverse maniere.

Paesi coloriti a guazzo di colori, acquarelle ritratti dal naturale da vinti in circa; altri paesi dissegnati di chiaro oscuro, di acquarella, di lapis, tutti visti dal vero, circa cento. Altri pezzi di paesi

---

(1) *L'incendio di Troia*, di cui il primo esemplare fu dipinto per l'imperatore Rodolfo II e l'altro, ora nella Galleria Borghese, per mons. Giuliano della Rovere. Schizzi e disegni agli Uffizi.

(2) Anche questo piccolo cartone si trova nel Gabinetto dei Disegni agli Uffizi (reca il n. 819), dove si conservano vari altri studi del quadro.

Fig. 28. - Ritratto del principe Federico Ubaldo, nell'età di due anni.
Pinacoteca di Lucca. (Fot. Alinari).

schizzati visti dal naturale, tutti di mano del S.or Barocci circa a cinquanta.

Vi è il rame dell'Annuntiata, taglio di acquaforte di mano del S.or Barocci. Un'altra stampa di legno di chiaro oscuro della Madonna di Egitto.

II.

Nota di quadri buoni che abbiamo in Casa [*Benamati*]

A 20 Agosto 1726.

Anticamera. — Un quadro grande, con cornice nera filettata d'oro rappresentante la strage degl' Innocenti.

Altro quadro grande, con cornice simile rappresentante la deposizione di Gesù Cristo dalla Croce.

Un ritratto grande più di mezza statura, con cornice nera fornita di alcune cornicette bianche, si crede opera di Paolo Veronese.

Un altro ritratto più grande del Duca d'Urbino, con cornice tutta dorata.

Altro ritratto più piccolo del Principe d'Urbino, figura intera, con cornice tutta dorata. Opera del Barocci (1).

Un quadro di S. Sebastiano più grande di mezza figura, con cornice tutta dorata. Opera del Barocci (2).

Altro quadro della nascita del Bambino Gesù, figure intere ma più piccole, con cornice tutta dorata. Opera del Barocci. Di questa ve n' è la copia nella cappella di Casa (3).

---

(1) Quello stesso che lo scrivente vide nel 1898 in Casa Benamati.

(2) Che si trattasse della figura di S. Sebastiano, ricordata dal Bellori e dipinta pel conte Francesco M. Mamiani?

(3) Può supporsi una copia del *Presepe*, attualmente al Museo del Prado a Madrid. Agli Uffizi conservasi un bozzetto con qualche variante del detto quadro e alcuni studi particolari. V' è anche un primo pensiero di detta composizione, modificata poi dal maestro.

Un quadro più piccolo colla Madonna col Bambino, con cornice nera filettata d'oro.

Altro quadro più piccolo colla Madonna col Bambino, con cornice tutta dorata. Opera del Barocci (1).

Altro quadro più piccolo colla Madonna e col Bambino, con cornice nera d'ebano in tavola.

Altro quadro con un'Assunta della Madonna, con cornice tutta dorata intagliata. Opera della scuola di Barocci, in tavola.

Altro quadro simile colla Madonna col Bambino, con cornice tutta dorata intagliata, in tavola.

Altro quadro piccolino colla Madonna col Bambino ed altre figure, con cornice tutta dorata, pittura in tavola.

Un ritratto del Barocci fatto da lui stesso, con cornice di legno bianco, quadro piccolo con sola testa.

Altro ritratto di Raffaello fatto da lui stesso, con cornice simile alla prima, quadro piccolo con sola testa (2).

Altro ritratto d'uno de' maestri antichi, in carta, dipinto con pastello, con cornice di legno bianco con filetto d'oro. Testa.

Altro ritratto pure d'uno de' maestri antichi, con cornice verniciata. Testa in tela.

Altro ritratto pure più piccolo di Flaminio Zio di nostro Padre. Testa in tela, opera del Barocci.

Stanza contigua. — Un quadro grande con S. Margherita, con cornice nera filettata d'oro (3).

Un ritratto d'un Papa, con cornice tutta dorata.

Una Madonna col Bambino, con cornice tutta dorata opera di Raffaello in tavola.

Un quadro grande con S. Maria Maddalena, con cornice di legno bianco filettato d'oro falso, in tela un poco rotta.

---

(1) Forse il gruppo bellissimo della Vergine col divin figlio che fa parte del quadro con la Madonna del S. Simone. Di detto gruppo varie copie della scuola del Barocci si vedevano fino a pochi anni fa in Urbino.

(2) Non se ne ha più notizia.

(3) Che si alluda alla S. Margherita, irreperibile, dipinta dal Barocci nel 1555 per la chiesa del *Corpus Domini* di Urbino?

Fig. 29. - Ritratto del principe Federico Ubaldo infante. (Fot. Alinari).
R. Galleria dei Pitti.

Due quadri più grandi di battaglie, con cornici nere filettate d'oro.

Nella stanza contigua al camino della sala verso la strada. — Un quadro grande colla immagine del Crocifisso e le tre Marie, con cornice nera filettata d'oro.

Altro quadro più piccolo coll'immagine di S. Ruberto Abate, con cornice di legno bianco, opera del Cav. D'Arpino.

Altro quadro simile coll'immagine di S. Carlo Borromeo, con cornice di legno bianco.

E. Calzini.

FEDERICO BAROCCI A MACERATA

E IL BOZZETTO DI UN SUO QUADRO INCENDIATO DAI FRANCESI NEL 1799

Federico Barocci, in tutta la sua lunga vita artistica, ebbe diretti rapporti con la città di Macerata per due soli lavori; ma più diligenti ricerche negli archivi locali potranno forse darci in proposito qualche gradita sorpresa, essendo ben noto che nel '500 e nel '600 Macerata divenne il principale centro politico e amministrativo delle Marche, e che quindi offrì munifica ospitalità a letterati ed artisti.

Del primo lavoro troviamo cenno nelle *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, di Amico Ricci. Il Barocci, in un breve soggiorno fatto a Macerata verso il 1585 — prima cioè che dipingesse per la basilica di Loreto il meraviglioso quadro dell' Annunciazione, che ora si ammira nella Galleria Vaticana — vi eseguì il ritratto di « una leggiadrissima donna » della nobile famiglia Compagnoni. E sembra, a quanto assicura lo stesso Ricci, che quel semplice ritratto abbia poi avuto notevole influenza sulle opere dell'insigne pittore, perchè questi, non solo si confermò per esso sempre più nel costume di non disegnare e colorire mai cosa di cui non avesse prima fatti molti disegni dal vero, ma si servì dell'immagine della bellissima patrizia maceratese per la testa della Madonna di parecchi suoi quadri, fra i quali l'Annunciazione suindicata, un altro eseguito per il re di Spagna Filippo II, e quello per l'altare maggiore della confraternita dei Bianchi di Gubbio.

Il Bellori, nelle sue *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti*, ci ricorda e descrive brevemente il secondo lavoro che Federico Barocci, negli ultimi anni della sua vita, fece per l'altare maggiore

della chiesa de' Cappuccini di Macerata, rappresentandovi la Concezione con gloria di angeli, e con sotto S. Francesco, S. Gio-

Fig. 30. - Supposta effige di una Compagnoni di Macerata ricavata dall'Annunziazione Vaticana (disegno del sig. C. Peruzzi).

vanni Battista, S. Bonaventura e S. Antonio da Padova, tutte « figure di risoluta maniera ». Su questo quadro Amico Ricci trovò nell'archivio di sua famiglia importanti documenti, e così fu in grado di completare le scarse notizie del Bellori, infor-

mandoci che venne ordinato al Barocci dalla nobile Margarita Ricci, che con atto notarile del 1605 fu pagato *florinos duecentos* e che fu collocato sull'altare il 29 ottobre 1608.

Ma chi visita oggi Macerata chiederebbe invano di vedervi le due opere d'arte che per essa dipinse il Barocci.

Ci assicura il Ricci che il ritratto della Compagnoni rimase a Macerata; anzi si esprime in modo da lasciar supporre che vi si trovasse ancora quando scriveva le sue citate *Memorie*, cioè nella prima metà del secolo XIX. Secondo però le ricerche da noi fatte, anche presso la famiglia Compagnoni tuttora fiorente, devesi ritenere che almeno a Macerata non esista più, e da molti anni. Infatti *L'Elvigrafo* che fu pubblicato nel 1835, e che ci diede, fra l'altro, un lungo e diligente elenco di tutte le più notevoli opere d'arte che in quell'anno si trovavano a Macerata, tanto negli edifici pubblici quanto nelle case private, ricorda si a pag. 79 l'« eccellente abbozzo del Baroccio » di proprietà Liberati, del quale scriveremo qui appresso, ma non dà notizia di nessun altro quadro o disegno del celebre pittore urbinate (1).

---

(1) Il conte Giuseppe Compagnoni, in una lettera scrittaci recentemente, mostra di credere che il ritratto della sua antenata dipinto dal Barocci sia andato disperso nel 1802, quando morì il suo bisnonno conte Mario, lasciando molti figli, fra i quali fu divisa la ricca raccolta dei ritratti della casa Compagnoni, esistenti fino a quell'anno nel palazzo avito.

Egli poi ritiene che la Compagnoni ritrattata dal Barocci fu probabilmente la Margherita Ricci, che verso la fine del '500 sposò un Mario Compagnoni per desiderio speciale della duchessa d'Urbino, la quale volle quel matrimonio come pegno di riappacificazione fra le due nobili ed illustri famiglie maceratesi.

Ci sembra però più probabile, per non dire certo, che la Margherita Ricci sposa del Compagnoni sia stata quella stessa che ordinò al Barocci il quadro per la chiesa dei Cappuccini di Macerata, e che la Compagnoni del ritratto sia stata un'altra della famiglia. Altrimenti lo storico Amico Ricci non avrebbe indicato una Compagnoni per il ritratto e una Margherita Ricci per il quadro, ordinato ed eseguito parecchi anni dopo.

Sappiamo poi con assoluta certezza, purtroppo, che il quadro della Concezione andò per sempre perduto il 5 luglio 1799, nell'incendio che i Francesi appiccarono alla chiesa dei Cappuccini. Ne fece cenno lo stesso Amico Ricci, il quale perciò ricevette dal chiaro erudito ripano Filippo Bruti Liberati una interessantissima lettera in data 9 febbraio 1838, nella quale leggesi:

« .... A proposito del Baroccio, l'incendio del di lui sorpren-
« dente quadro collocato ai Cappuccini di Macerata descritto
« nella di Lei opera fa orrore e pena per la privazione di tal
« capo d'opera. Non so se Lei sappia che il bozzetto di tal quadro
« si possiede da mio fratello Giov. Battista in Macerata, eredilato
« dal quondam zio Giov. Batt. Liberati. Credo che quest'ultimo
« l'avesse da suo padre Francesco nostro bisavo, il quale venne
« a fissarsi a Macerata come segretario della provincia, eredilando
« l'impiego suddetto ed il mobilio da un di lui zio, defunto senza
« figli, di cui ho letto il testamento. Se non l'ha mai veduto,
« facile è il vederlo, tenendolo mio fratello sopra la sua scrivania
« e potrebbe incaricare il sig. Fedele Bianchini, il quale forse lo
« conoscerà.

« Tanto i miei antenati che mio fratello ne hanno fatto conto,
« onde veda che in Macerata rimane memoria in piccolo di tale
« egregio dipinto. L'altezza dovrebbe essere di circa palmi tre e
« la larghezza di due. Mancante il quadro, cresce il pregio del
« bozzetto.... » (1).

Il medesimo Filippo Bruti Liberati scrisse, in altra lettera al Ricci sullo stesso bozzetto, « che è in casa Liberati forse da quando fu fatto ».

Per fortuna questo bozzetto, che corrisponde esattamente alla descrizione del quadro perduto lasciataci dal Belleri, si conserva tuttora in buono stato ed è dell'arte baroccesca l'unico

(1) Riteniamo che la lettera sia inedita, e la dobbiamo alla cortesia del compianto canonico Enrico Bettucci, ch'ebbe modo di fare speciali ricerche nell'archivio privato dei marchesi Ricci di Macerata.

Fig. 31. - Bozzetto del quadro già ai Cappuccini di Macerata incendiato dai francesi nel 1799.

saggio autentico che sia oggi rimasto a Macerata: ma può emigrare da un momento all'altro, se il Municipio o qualche altro ente pubblico o privato non provvederà presto per assicurarlo alla Pinacoteca Comunale, che dovrebbe custodirlo gelosamente, non soltanto come opera d'arte, ma eziandio come un documento storico di speciale interesse cittadino, potendosi ritenere un prezioso ricordo dell'orrendo eccidio e saccheggio, che per opera dei Francesi soffrì Macerata il 5 luglio 1799.

Proveniente dalla famiglia Liberati (il cui ramo maceratese si estinse molti anni fa) ora trovasi presso la signora Elvira Trascinelli, che ha gentilmente permesso al fotografo dilettante dott. Tullio Bernardini di trarne la fotografia per l'illustrazione del presente articolo. E noi la pubblichiamo tanto più volentieri, dopo che il chiarissimo Prof. Filippo Di Pietro ha potuto assicurarsi dell'importanza del bozzetto, riavvicinandolo ai cartoni e agli studi originali del Barocci esistenti nella Galleria degli Uffizi di Firenze.

***

Per completare questo breve articolo sulle relazioni artistiche fra il Barocci e la città di Macerata, sarebbe forse necessario vedere se e quanta influenza abbia egli avuto sui non pochi e valenti pittori maceratesi che fiorirono nella seconda metà del '500 e nel secolo successivo, quali, ad esempio, Girolamo Gagliardelli, Gaspare Gasperini, Girolamo Bastiani, Giuseppe Mancini detto il *Giuseppino,* Marcello Gobbi, Francesco Boniforti, Sforza Compagnoni ed altri minori.

Se, come scrive Amico Ricci, le opere del Barocci destarono in tutta la Marca di Ancona un'ammirazione così straordinaria, che « al solo fine di vederle, da un punto all'altro della provincia vi si trasportavano gli artisti e gli amatori »; se nella stessa città di Roma un suo quadro, secondo la testimonianza del contemporaneo Giovanni Baglione, « diede sì gran gusto a tutti li

professori che restarono ammirati »: dovette esser certo non trascurabile l'influenza del Barocci sui pittori di un piccolo centro come Macerata, specie dopo che il suo quadro della Concezione fu collocato nell'altare maggiore della chiesa dei Cappuccini.

Dobbiamo tuttavia confessare di non avere in proposito elementi e notizie sufficienti per poter scrivere qualche cosa di sicuro, tanto più che finora nessuno degli artisti maceratesi è stato ritenuto discepolo o seguace di colui che, dopo Raffaello, può ben considerarsi il più grande pittore urbinate.

Giovanni Spadoni.

FEDERICO BAROCCI NEGLI ABRUZZI

Poca diffusione ha avuto l'arte di Federico Barocci lungo la spiaggia meridionale dell'Adriatico, e più particolarmente entro il paese d'Abruzzo. I suoi lavori vi sono più che rari, appena due, uno dei quali importatovi nei primi anni del secolo scorso: ciò che varrebbe a spiegare perchè sì scarsa risonanza ebbe nella regione in parola quella riforma artistica, che in seguito alle ultime ricerche, comincia a delinearsi, facendo capo al grande pittore di Urbino. Una certa influenza ciò non ostante ne risentì anche la regione di cui ci occupiamo, e, con riserva di parlarne quando sarà resa meglio nota l'opera dei tanti baroccceschi sparsi in tutta Italia, tratteniamoci per poco sulle due opere originali, che (con qualche difficoltà invero) si possono ammirare in due città abruzzesi.

La prima di esse trovasi a Teramo nel palazzo dei conti Delfico, e rappresenta la Madonna col bambino ignudo con la destra alzata, mentre con la sinistra — che stringe un pomo — si appoggia al seno della madre.

Il manto della Vergine è di un bel colore verdognolo, rialzato da tonalità dorate prodotte da numerose stelle d'oro cosparse lungo la stoffa. Il tutto risalta su di un fondo giallastro che lascia intravedere una vaga decorazione gigliata.

Il lavoro è su tavola, di forma ovale, di dimensioni m. 0,90 × 0,86.

Piccolo saggio adunque della grande virtuosità del pittore uso a spaziare in larghi campi di colore e di luce, alla ricerca dei più impensati effetti di chiaroscuro e dei più armoniosi accordi coloristici.

Il quadro fu portato a Teramo da Melchiorre Delfico, il noto storiografo ed economista abruzzese, nel 1805, quando alla no-

tizia dell'avvento di Giuseppe Bonaparte a re di Napoli, lasciò la tranquilla residenza di S. Marino e rientrò nel Reame, per rituffarsi nel vortice della vita pubblica.

L'altro quadro può dirsi quasi nascosto entro il monastero di S. Chiara di Vasto (1). È una grossa tela di m. 2.10 × 1.60 e figura la Vergine col bambino che dispensa corone del Rosario a S. Chiara e a S. Agnese da un lato, e a S. Francesco e S. Domenico dall'altro. Fu portata a Vasto insieme ad altri soggetti pittorici da Lavinia della Rovere figlia del Duca d'Urbino, nel 1583, allorchè vi andò sposa ad Alfonso Felice D'Avalos, IV marchese del Vasto. Nel libro di fondazione del convento di S. Chiara è espressamente notato che il quadro della Vergine col bambino fu un dono di D. Lavinia.

Degli altri lavori si desume notizia certa in un manoscritto inedito che si conserva nella Biblioteca del Gabinetto archeologico del Vasto, dov'è trascritto l'inventario di ciò che si conservava nel palazzo D'Avalos nel 1706. Fu in quest'epoca che il marchese Cesare Michelangelo D'Avalos dovette fuggire a Vienna, perchè dichiarato ribelle da re Filippo V, che della signoria del Vasto investì allora il Duca Antonio Lanti della Rovere.

In tale inventario è notato « nella sala.... un quadro rappresentante Loth del Barocci.... Tre altri quadri del Barocci, cioè il trionfo di Davide: un quadro di pastori e pecore, ed un quadretto che figura un uomo che si uccide da sè.... Nell'andito.... tre quadri di figure diverse del Barocci ».

Di questi quadri bisognerebbe far ricerca nel Museo Nazionale di Napoli, dove certamente devono ora conservarsi, giacchè nel testamento di D. Alfonso D'Avalos, principe di Pescara e marchese del Vasto, del giorno 18 agosto 1862, si legge: « lego

---

(1) Ci duole di non poter dare la fotografia di questo quadro. Il monastero è di stretta clausura, e una volta soltanto è stato concesso all'esimio Ispettore onorario dei monumenti prof. Luigi Anelli di penetrarvi per prendere nota del prezioso dipinto.

al Museo Nazionale di Napoli i miei arazzi e quadri, da riporsi in una sala apposita, con la mia leggenda, e vieto di potersi portare via da Napoli sotto pena di decadenza dal legato ».

Accennerò in ultimo ad altri quadri del Barocci, acquistati in Urbino dal teramano Monsignor Badia, nel tempo in cui vi fu inviato come legato apostolico, cioè qualche anno prima del 1860. Il Badia era un oculato intenditore d'arte (1), e nei pochi anni nei quali rivestì la carica di governatore di quella provincia, seppe metter su una magnifica Galleria di quadri, che fu poi portata a Roma ed ivi studiata dai più noti cultori e critici di arte dell'epoca, come il Farabulini, il pittore Minardi, il Selvatico e il conte della Porta (2).

Dispersa la bella Galleria in seguito a dissesti finanziari di quel dotto prelato, una parte dei quadri fu inviata a Teramo, dove ora si trova presso la stessa famiglia Badia. In molti di essi si riconosce chiara l'influenza baroccesca; in nessuno però ci è stato possibile di riscontrare il pennello originale del grande pittore Urbinate.

Guglielmo Aurini.

---

(1) G. Finali, *Le Marche*, p. 31. Ancona, Morelli, 1897.

(2) D. Farabulini, *Saggi di nuovi studi su Raffaello d'Urbino*, p. 31. Roma, Agonale, 1897.

DELLA BEATA MICHELINA DI F. BAROCCI

NELLA PINACOTECA VATICANA

Il periodo dell'occupazione francese nella Provincia di Pesaro e Urbino segna una vera ed irreparabile rovina pel nostro patrimonio artistico, di modo che anche oggi, a tanta distanza di tempo, se ne risentono gli effetti e si rimpiangono le perdite più dolorose. Chè allora non fu città, non paesello o villaggio, per quanto perduto fra le balze dei nostri monti; non chiesa, convento o corporazione religiosa; non casa principesca o patrizia, che non fosse privata delle opere sue migliori, vuoi di pittura e di scultura, vuoi di oreficeria, di niello e di ogni altro genere di arte: e le biblioteche e gli archivi stessi pubblici e privati dovettero subire il capriccio e la violenza dei dominatori. A cento a cento si annoverano le opere che gli avi avevano dedicato alla religione ed al culto delle memorie patrie e che in que' tristi anni furono destinate ad arricchire i musei ed i palazzi della capitale francese: ed a cento e cento quelle che furono ammassate in Lombardia per la pinacoteca di Brera.

E sebbene dopo il trattato di Tolentino non poche ci venissero restituite, non poche altre rimasero fra le mani degli usurpatori ovvero furono, come meno pregevoli, disperse fra le chiesette e le parrocchie povere del milanese, dove a grande fatica andiamo ogni tanto rintracciandole e identificandole (1). Nè migliore fu la sorte toccata alla città di Pesaro, la quale si vide fra altro spogliata di tre capolavori del Barocci: la *Vocazione*

(1) F. Madiai, *Dei quadri tolti ad Urbino sotto il regno italico — Nuova Rivista Misena*, anno VIII, pag. 84. Arcevia, Tip. Ugelli. — Id., *Libri, quadri, opere d'arte tolte dal palazzo Albani di Urbino negli anni 1797 e 1798*, *ivi*, pag. 122. Una tela del Barocci, tolta dai francesi, dalla chiesa dei cappuccini di Ostra, trovasi ora a Groppello (Pavia).

degli apostoli Andrea e Pietro, dipinta nel 1586 per la Confraternita di Sant'Andrea, e che ora si trova nel « Musée Royal de Belgique » a Bruxelles (n. 172; alta m. 3,15, larga 2,35); la *Beata Michelina*, dipinta per commissione di Alessandro Barignani nel 1606, per la cappella a lui dedicata in S. Francesco, e che oggi si ammira nella Vaticana; e la *Circoncisione*, dipinta nel 1590 per l'oratorio della Compagnia del Nome di Dio in Pesaro, e che attualmente conservasi al Louvre (n. 52, alta m. 3,74, larga 2,52).

Per la divulgazione di ottime incisioni, disegni e fotografie, la Vocazione di Sant'Andrea e la Circoncisione sono notissime nel mondo degli artisti e degli studiosi e non è raro trovarne delle bellissime copie anche in private gallerie, come quella della Vocazione di Sant'Andrea nella galleria Sterbini di Roma, magistralmente e riccamente illustrata dal prof. Adolfo Venturi (1).

Men noto è invece il dipinto della beata Michelina, rapita in dolce estasi sul monte Calvario nel suo viaggio in Terrasanta, mentre per la sua bellezza ed i vari pregi di verità, di grazia e di espressione, meriterebbe di essere meglio apprezzato e conosciuto da quanti hanno vivo il sentimento del bello. Ed è perciò che in questa raccolta di scritti destinati ad onorare la memoria di Federico Barocci, reputiamo utile di darne una fotografia ed illustrarlo colle parole stesse dell'eruditissimo scrittore d'arte e lodato pittore canonico Giov. Andrea Lazzarini di Pesaro, che lo descrisse quando trovavasi ancora in quella città (2).

« Il quadro, in cui il Barocci ha rappresentato la B. Michelina, è una delle più eccellenti e rare cose, che in genere di pittura si veggano in questa città; tantochè dicesi che il celebre Simon Cantarini l'anteponesse ad ogni altro quadro, che fosse a lui passato sotto gli occhi.

---

(1) A. Venturi, *La galleria Sterbini in Roma*, pag. 229. Roma, Casa edit. dell'Arte, 1906.

(2) A. Becci, *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro*, pag. 15 e seg. Pesaro, Gavelli, MDCCLXXXIII.

Fig. 32. - La Beata Michelina da Pesaro in pellegrinaggio sul Calvario.
Roma. Pinacoteca Vaticana. (Fot. Alinari).

Troppo lungo sarebbe il nominare tutti que' pregi, per cui può essere proposto agli studiosi di pittura come un perfetto e sommo esemplare in ogni precetto dell'arte. Ma per accennarne di volo alcuni pochi, si osservi quanto felicemente fu superata la difficoltà che vi era di riempire tutto il campo del non piccol quadro con una sola figura inginocchiata sul suolo e di serbare nello stesso tempo il più giusto equilibrio dei pieni e dei vani; e ciò col semplice pensiero di quello svolazzo da' panni così proprio ad accadere pel vento sulla cima di un monte.

Si noti l'attitudine vivamente espressiva di quei sentimenti del divino amore, che provò allora la beata, e la mossa di ciascuna parte della figura, così ben misurata tra il non cadere o nella freddezza col poco o nella esorbitanza col troppo, ma piena insieme di vivacità e grazia. Gli scorci delle mani sono intesi mirabilmente, e sono queste disegnate colle forme le più belle e gentili che si possa desiderare. Dicasi altrettanto delle forme delle pieghe tutte tra loro ben contrastate e contrapposte, ma pure che non deviano da quella stessa linea per cui vanno a seconda del vento. L'economia e il maneggio del chiaroscuro è in questo quadro una vera e perfetta scuola. Vi si vede una distribuzione del lume e dell'ombra in poche ma grandi masse ciascuna di differente grado, e la bravura del grande autore nel saper mantenere queste masse piazzose e non trite, nonostante che vi concorrano gli accidenti delle molte e varie pieghe del panno, e delle molte varie nuvole dell'aria e degli altri oggetti del campo.

In tal caso un pittore meno esperto sarebbe caduto nel vizio o di tritare le masse coi piccoli lumi e colle piccole ombre di ciascuna piega e di ciascun altro oggetto, ovvero di tagliar loro l'ombre e i lumi di quel grado ch'esige l'imitazione del vero; ma il Barocci ha saputo accomodare la giacitura delle pieghe e degli oggetti, in modo che anche in tutto il rigore della verità non possono ammettere altro grado di lume e di ombra che quelle tenere mezze tinte, che distinguono bensì colla dovuta forza una forma dall'altra, ma serbano altresì senza tritume le mosse in tutta la bella loro espansione.

Nell'impasto poi e nel finteggiare, siccome il Barocci si lascia addietro la maggior parte de' pittori, così in quest'opera pare che n'abbia fatta la pompa più speciosa: imperciocchè, quantunque nel rappresentare il soggetto di una sola figura di abito francescano non abbiano avuto luogo i rossi, gli azzurri e i gialli, che pur altrove egli ha saputo così bene accordare, ha però tutto il colorito una tale vaghezza ch'è capace di far ogni altro quadro tinto de' più vivaci colori affatto scomparire. Questa vaghezza risulta dalla perfetta intelligenza dell'armonia delle tinte l'una presso l'altra, unita alla grand'arte della luce e della sua degradazione, di cui si è detto.

E intorno a ciò riflettano gli studiosi di pittura, che gli oggetti del quadro sono veramente tutti di color differente, quale ad essi compete, e che nello stesso abito della beata corre varietà di tinta tra il mantello e la tonaca, ma pure toltene le carnagioni, che debbono principalmente tirare a sè anche di primo colpo lo sguardo dello spettatore, il rimanente delle cose sembra, che nel tutt'insieme si approssimi in certo modo al monocroma, ossia a ciò, che di un sol colore a chiaroscuro si dipinge: il che forma un fondo d'armonia, che sorprende ed incanta. Ma la testa della beata par cosa veramente sovrumana: la simmetria la più giusta ed esatta con cui è delineata; il carattere di ogni sua parte, che con tanta evidenza porta in sè quel misto sì difficile ad unirsi di oltremodo grandioso ed oltremodo gentile, quel candido, quel florido, quel pastoso, quello splendido, quel delicato della carnagione in cui scorre il sangue; ma sopratutto quel vederla dipinta senz'ombre, e solo a forza di luce degradata in mezze tinte, e pure per la forza, la morbidezza e per la rotondità sembrare al par del vero rilevata, sono pregi, che la rendono uno de' più preziosi e compiuti esemplari della bellezza e della nobiltà di un volto, e che segnano i limiti di quanto in quest'arte può fare in terra l'umano ingegno ».

F. Madiai.

LA « SANTA CECILIA » DI F. BAROCCI

NEL DUOMO DI URBINO

Spariti gli ultimi dubbi, la critica è oramai concorde nel restituire al suo vero autore, e cioè a Federico Barocci, la S. Cecilia del Duomo di Urbino, che, stando alla testimonianza dell'insospetto e sicuro informatore del Bellori, sarebbe una delle prime opere del Barocci, conosciute come tali fin dal Seicento.

Però il Bellori (1) dice inesattamente che, nel dipinto, la Santa Cecilia è rappresentata con altri tre Santi, mentre ad essa fanno corona qualtro Santi, due per lato.

Del resto tanto il Sig. Prof. Schmarsow (2), quanto il Sig. Dottor Krommes (3) sono poi caduti in un'inesattezza consimile, quando hanno ambedue affermato, che nel dipinto in parola è raffigurata la Santa Cecilia insieme ad una Matrona e ai Santi Caterina, Maddalena e Paolo.

Indubbiamente, nella penombra della cappella, essi non hanno veduto l'aquila poggiata sul libro del Vangelo, dipinta ai piedi di quella figura giovanile, situata alla destra della Santa Cecilia, e così hanno scambiata la figura di S. Giovanni Evangelista, con quella di una Matrona.

Rettificando quindi definitivamente l'inesattezza del Bellori, come il lettore può vedere dall'accluso riproduzione del dipinto, (fig. 35) si notano in questo, a destra della Santa Cecilia le fi-

---

(1) Gio. Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, pag. 171. Roma, 1672.

(2) August Schmarsow, *Federico Baroccis Zeichnungen I. Die Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz*, pag. 34. Leipzig, Teubner, 1909.

(3) Rudolf Heinrich Krommes, *Studien zu Federico Barocci mit 4 Tafelabbildungen*, pag. 18. Leipzig. Seeman.

gure dei Santi Giovanni Evangelista e Maddalena, e a sinistra quelle dei Santi Paolo e Caterina della Rota.

Il dipinto è stato fotografato per la prima volta l'anno scorso, quando, dovendosi preparare la mostra dei disegni di Federico Barocci negli Uffizi, la Direzione delle RR. Gallerie di Firenze inviò a Urbino il Sig. Prof. Perazzo, perchè lo fotografasse insieme agli altri numerosi dipinti del pittore esistenti a Urbino, fino a quel momento mai fotografati. Rendo quindi sentiti ringraziamenti al Sig. Prof. Giovanni Poggi, direttore delle RR. Gallerie di Firenze, per avermi permesso di pubblicare questa preziosa fotografia.

*
* *

Il primo che dubitò della fondatezza dell'attribuzione del dipinto a Federico Barocci, nonostante il persistere della tradizione e la sicurezza della fonte a cui questa tradizione risaliva, fu l'abate Lazzari (1), e dopo di lui l'urbinate Pompeo Gheradi (2). Con ogni probabilità il dubbio dovè sorgergli dal confronto tra la tavola in questione e quella collocata sull'altare attiguo, in cui è rappresentato il *Martirio di S. Sebastiano;* e, più ancora, confrontando questa tavola con la *Cena* della cappella del Sacramento. Però avrebbe dovuto riflettere al tempo, che distanzia questi dipinti fra loro; e l'avrebbe dovuto mettere sulla buona strada, anche il conseguente e inevitabile confronto tra il *Martirio di S. Sebastiano* e la *Cena:* quest'ultima eseguita circa cinquanta anni dopo il *Martirio di S. Sebastiano*, che è composizione giovanile, in cui lo *stile* del maestro appena s'affaccia timidamente, mentre nella *Cena* si estrinseca nel fascino della sua piena maturità. Allora avrebbe certamente pensato, che la maniera del Barocci esordiente si poteva anche concepire, in un certo modo, assai diversa da quella che conosciamo da quando, in fondo, lo *stile* del maestro s'era formato.

---

(1) D. Andrea Lazzari, *Le Chiese di Urbino*, pag. 9. Urbino, 1801.

(2) Pompeo Gherardi, *Guida di Urbino*, 1871.

D'altra parte lo stesso Bellori, che nelle sue biografie artistiche dà prova di possedere un senso critico veramente moderno, doveva aprirgli gli occhi, quando insiste sulla prima educazione artistica del Barocci, e specialmente sui rapporti, che passarono tra questo e Battista Franco, michelangiolesco, duro e pesantissimo nel disegno, atono nel colore.

Ma egli al contrario pensava a quel *valore* sovranamente pittorico, che predomina nei dipinti del Barocci, fin da quando il suo *stile* s'è realmente formato; egli pensava indubbiamente che quei piani duri, quei panneggiati pesanti non avevano nulla a che vedere con lo *sfumato* dei dipinti del Barocci, per cui i piani tra loro attigui fluiscono l'uno nell'altro in iridescenze morbide, chiare, rosee, e vaporose. Così, dimenticando che, prima di giungere a quest'incanto di tonalità sfumate, il Barocci era passato sotto gl'insegnamenti avuti, nei quali pure aveva esordito, pensò di togliergli questo dipinto fuligginoso e pesante, difettoso di disegno, scevro di qualsiasi pregio cromatico.

Ma poi si spinse troppo avanti, attribuendo il dipinto alla scuola del Barocci, perchè per lo stesso motivo, per il quale lo aveva tolto al maestro, doveva toglierlo ai suoi scolari, i quali distribuirono, nei loro dipinti, anche una maggiore fluidità di mezze tinte vaporanti e luminose, esagerando i dettami stessi del maestro.

Così il Sig. Prof. Schmarsow che, nella sua monografia sul Barocci, non aveva insistito sul dipinto e anzi aveva indicato, come prima opera nota (1) del Barocci, la tavola di S. Sebastiano, dopo avere studiato i disegni della collezione degli Uffizi è tornato nuovamente sulla questione (2), e — trovando assolutamente paradossale l'attribuzione del quadro agli scolari del Barocci —

---

(1) August Schmarsow, *Federico Barocci. Ein Begründer des Barockstils in der Malerai*, pagg. 10 e 11. Leipzig, Teubner, 1909.

(2) August Schmarsow, *Federico Baroccis Zeichnungen*, I, op. cit., pag. cit.

Fig. 33. - **Raffaello.** S. Cecilia coi santi Paolo e Giovanni Evangelista alla sua destra e i santi Agostino e Maria Maddalena alla sua sinistra.
Bologna. R. Pinacoteca.

rimeditate le informazioni del Bellori, riavvicinato il dipinto a quelli di Battista Franco, esistenti nella sagrestia del Duomo di Urbino, e particolarmente alla Madonna tra i Santi Pietro e Paolo, dallo stesso Schmarsow ridata al suo autore — ha concluso, che non gli sembrava più insostenibile l'affermazione del Bellori; e messo da parte ogni dubbio, ha restituito al Barocci il dipinto che, anche secondo il mio modo di vedere, certamente gli appartiene.

Dopo lo Schmarsow, anche il Sig. Dott. Krommes che, nei suoi studi sul Barocci, si occupa in modo precipuo, anzi quasi essenzialmente, del periodo d'esordio del maestro, sostiene la fondatezza dell'attribuzione (1).

*
* *

Come è chiaramente visibile, dalle due relative riproduzioni (figg. 33 e 35), la *Santa Cecilia* del Barocci richiama la tavola di Raffaello, ora nella Pinacoteca di Bologna, in cui è rappresentata *Santa Cecilia* con quattro santi.

Questa tavola allogata nel 1513 a Raffaello, dal cardinale fiorentino Lorenzo Pucci, del Titolo dei Santi Quattro, fu condotta a termine nel 1516, per essere collocata nella chiesa di S. Giovanni in Monte a Bologna.

Ma, come aveva già notato lo Schmarsow, e dopo di lui il Krommes, non è da esigere che il Barocci abbia dovuto vedere il dipinto a Bologna, per ispirarvisi; perchè, con ogni probabilità, egli si sarebbe potuto ispirare anche ad una copia, o ad una stampa.

E difatti, secondo il mio modo di vedere, egli s'è ispirato non al dipinto di Bologna, ma alla stampa di Marcantonio (fig. 34), riproducente uno dei disegni, che Raffaello fece per il dipinto

---

(1) Op. cit., pag. cit.

Fig. 34. • **Marcantonio Raimondi.** S. Cecilia coi santi Paolo, Giovanni, Agostino e Maddalena. Incisione a bulino da un disegno di Raffaello.

Fig. 35. - S. Cecilia, coi santi Maria Maddalena e Giovanni alla sua destra e Paolo e Caterina della Rota alla sua sinistra. - Urbino. Cattedrale.

stesso. E la cosa è ampiamente provata dalle analogie di dettaglio, che passano tra il dipinto del Barocci e la stampa di Marcantonio, assai più evidenti e numerose di quelle, che passano tra lo stesso dipinto e la tavola di Raffaello a Bologna.

Perciò ho creduto opportuno di riprodurre, accanto alla *Santa Cecilia* del Barocci, la stampa di Marcantonio e la tavola di Bologna.

L'importanza della stampa di Marcantonio, a parte il problema che particolarmente c'interessa, è indubbiamente grande: perchè ci permette di vedere uno degli *schizzi* che, Raffaello dovè rapidamente tracciare per il suo quadro, e da cui poi s'è notevolmente allontanato.

Ma questo *schizzo* deve essere stato inciso da Marcantonio anche prima che il quadro fosse terminato: perchè tanto dalla tecnica, quanto dalla interpretazione dei *tipi* raffaelleschi — peculiarissima a questo periodo d'attività di Marcantonio — si può affermare che la stampa è stata eseguita non oltre il 1515 (1).

Però, bisogna convenire che — a parte lo stato odierno della tavola di Bologna — la composizione definitiva, quale ci appare nella tavola stessa, riesce di una linea indubbiamente superiore a quella dello *schizzo*. D'altra parte, la rapidità stessa, con cui dovette essere eseguito questo *schizzo*, dovè sospingere l'incisore a interpretare soggettivamente qualche parte, troppo rapidamente accennata; e ne derivò quindi qualche difetto di disegno nella stampa, più evidente nel goffo panneggiato di S. Paolo e nelle spalle della Santa Cecilia, alla quale Marcantonio conferisce quasi lo stesso *tipo* che, in un'altra sua incisione, ha dato a Venere flessuosa, tutta nuda che si china, entro una nicchia, per abbracciare Amore, fanciullo, ertto su di uno zoccolo.

---

(1) Di questa stessa opinione è anche il dottissimo Prof. KRISTELLER. Cfr. il suo studio *Marcanton Beziehungen zu Raffael* in *Iahrb. der Königlich. Preuszischen Kunstsammlungen*, vol. XXVIII, pag. 199-229.

***

Il Barocci dunque, come ho già detto, s'è più attenuto alla stampa di Marcantonio (fig. 34).

Raffaello nella tavola di Bologna ha rappresentato in alto, sulle nubi, un gruppo d'angeli, che cantano.

Nella stampa di Marcantonio vediamo invece un gruppo di angeli che suonano, e ciò è pure visibile nel dipinto del Barocci.

Così in questo dipinto la figura di S. Maria Maddalena, a destra della Santa, si volge verso lo spettatore, come la corrispondente figura di S. Paolo nella stampa di Marcantonio; e infine la figura di Santa Caterina della Rota, che nel dipinto del Barocci volge lo sguardo in alto, trova analogia nella figura della Maddalena nella stampa.

Solo la figura di S. Paolo, situata nel dipinto del Barocci alla sinistra della Santa Cecilia, mostra maggiore analogia con la figura del santo vescovo nella tavola di Bologna; perchè ambedue le figure si volgono a destra, mentre nella stampa di Marcantonio si vede, alla sinistra di Santa Lucia, un santo vescovo con mitria in capo, in atto di leggere in un libro, in attitudine simile a quella del santo vescovo, dipinto quasi un decennio prima da Raffaello, nella Madonna cosiddetta degli Ansidei, ora a Londra nella « National Gallery ».

Ma ritengo che l'analogia di dettaglio, in questo caso maggiore tra la tavola di Bologna e il dipinto del Barocci, sia puramente occasionale; perchè in quest'ultimo dipinto anche la figura di S. Giovanni Evangelista guarda a destra, mentre la corrispondente figura nel dipinto di Bologna guarda a sinistra, e nella stampa di Marcantonio guarda di fronte.

Quindi, tenuto conto delle più frequenti analogie tra la stampa di Marcantonio e il dipinto del Barocci, piuttosto che tra questo e la tavola di Bologna, mi sembra che si possa concludere che, nella linea, il Barocci si sia ispirato alla stampa.

*
* *

Il Sig. Dott. Krommes ritiene che il Barocci abbia assai probabilmente composto questa *Santa Cecilia* nel suo primo soggiorno a Roma, e cioè intorno al 1555; e l'abbia poi portata con sè a Urbino.

Il Sig. Prof. Schmarsow pensa invece che il Barocci, una volta ispiratosi a una composizione del suo compatriotta, si sia sentito maggiormente sospinto a recarsi a Roma; e ritiene quindi che il dipinto sarebbe stato eseguito attorno al 1550.

Confesso che questa data mi sembra prematura; e sarei piuttosto d'opinione di ritenere il dipinto eseguito dopo il soggiorno romano.

Intorno al 1550 Michelangelo, che lavorava ancora agli affreschi della Cappella Paolina, dominava a Roma. Gli stessi raffaelleschi erano ormai divenuti michelangioleschi e, accanto a loro, già s'annunziava il manierismo.

Barocci a Roma dovè guardare di più ciò che s'accordava con le lezioni apprese alla scuola di Battista Franco, e inquadrò la soave linea raffaellesca in una cornice ispirata a Michelangelo.

Quella finestra, attraverso alla quale vediamo la Santa Cecilia volgere lo sguardo verso il cielo, senza tuttavia lasciarci scorgere di essere tutta rapita da quel concerto angelico che risuona sulle nubi, è una cornice michelangiolesca fin sopra il timpano, dove due figure sembrano quasi giacere, volgendosi le spalle.

E il sapore michelangiolesco dalla inquadratura esterna penetra nell'interno della composizione, si stende sulle figure, che il Barocci qualche anno più tardi avrebbe rese leggiere, avvolgendole in un'atmosfera vaporante e le rende qui al contrario quasi di marmo, ombreggiate in modo fuligginoso, prive di tonalità vibranti, concepite quasi in grigio e in chiaroscuro.

Ma un accenno di colore, un po' più vivo, lambe, quasi con delicatezza, la figura centrale del dipinto, e si diffonde in alto, sulle nubi.

Esso è poco, ma è già qualche cosa, che ci permette di vedere nell'esordiente, imbevuto suo malgrado d'accademismo michelangiolesco, un temperamento che indubbiamente promette bene. E infatti due anni dopo, svestito d'ogni scoria accademica, egli dimostra già nel *Martirio di S. Sebastiano* di possedere uno *stile* e una visione della realtà idealizzata, tutta quanta personale.

Filippo Di Pietro.

UN IGNOTO QUADRO DI F. BAROCCI

Sono già note le varie questioni che si ricollegano al *Presepe* di Federico Barocci, di cui due magnifici esemplari si conservano nel Museo del Prado in Madrid e nella Pinacoteca Ambrosiana in Milano, ma del quale anche varie copie di scarsa importanza si conoscono, sparse in varie gallerie d'Europa. Escluso dalla stessa testimonianza di una lettera del Barocci (1), che quel dipinto fosse quello inviato in dono a Simonetto Anastagi in Perugia, se ne discusse largamente la data, che lo Schmarsow faceva risalire circa al 1570 (2) e il Krommes pose invece intorno al 1597 (3). E poichè dai libri dei conti dei Duchi di Urbino si rileva che nel 1598 fu fatto un pagamento ad Alessandro Vitali « *per la copia del Presepio del Barr.°* » nasce il dubbio — che, a mio giudizio, non può essere risoluto dall'esame stilistico — se l'originale del Barocci sia il quadro dell'Ambrosiana, già appartenente al cardinale Federico Borromeo che in codicillo del 1607 lo legò ad uno dei suoi esecutori testamentari, o quello inviato in Ispagna dal Duca Francesco Maria II e conservato ora nel Museo del Prado.

Alle vicende di questa graziosa composizione si ricollega intimamente il dipinto che, col gentile consenso del proprietario signor Pietro Mengarini, io sono lieto di pubblicare in questo volume dedicato alla glorificazione di Federico Barocci, rinviando

(1) W. Bombe, *Federico Barocci e un suo scolaro a Perugia*. Perugia, 1909.

(2) A. Schmarsow, *Federico Barocci. Ein Begründer des Barockstils in der Malerei*. 35. Leipzig, 1909.

(3) R. H. Krommes, *Studien zu Federico Barocci*. 51 seg. Leipzig, 1912.

alla compiuta illustrazione che ne do contemporaneamente nel *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione* (1).

Si tratta di una tela rettangolare, sulla quale in origine si vedeva una composizione simile a quella dei quadri dell'Ambrosiana e del Museo del Prado, condotta con molta diligenza quasi a finimento. Su questa primitiva composizione il Barocci ne ha con grande rapidità tracciata un'altra, e, tolti i pastori che nei quadri di Madrid e di Milano si affacciano dalla porta semiaperta del fondo, ne ha portato uno sul davanti della scena ed ha aggiunto un angeletto che si accosta volando per adorare il piccolo Gesù disteso nella mangiatoia.

***

Il confronto delle riproduzioni mi dispensa dall'insistere sulle varianti delle due composizioni. Accennerò soltanto che nell'abbozzo appartenente al signor Mengarini, in fondo, un poco a sinistra, si vede la figura di S. Giuseppe, appoggiato ad una colonna e con la testa volta a manca, nel medesimo atteggiamento che il pittore gli ha dato nei quadri del Prado e dell'Ambrosiana.

È veramente straordinaria la freschezza di questa composizione alla quale l'artista sembra essersi abbandonato con gioia, rivelandoci tutti i segreti della sua tecnica, nel momento medesimo in cui ci metteva direttamente a contatto con la sua vivace genialità creativa.

Quanto ai rapporti che passano fra la tela del signor Mengarini e la già nota rappresentazione baroccesca del *Presepe*, mi sembra che essi possano essere chiaramente determinati. Accettata come più rispondente all'evoluzione del maestro urbinate e alle ragioni storiche la data proposta dal Krommes, noi dobbiamo

(1) A. Colasanti, *Un palinsesto sconosciuto di Federico Barocci*, in *Boll. d'Arte*, 260 sg., 1913.

Fig. 36. - Il Presepio. Roma. Proprietà del Sig. Mengarini.

Fig. 37. - Il Presepio. Madrid. R. Galleria del Prado.

(Fot. Anderson).

ritenere che il Barocci abbia lavorato lungamente attorno al suo soggetto. Concepita una prima composizione molto simile a quella che vediamo nel quadro di Madrid, si studiò poi di variarne molte parti e sulla tela già dipinta abbozzò l'opera che ora dopo più di tre secoli è tornata alla luce. Ma l'aver portato sul primo piano uno dei pastori affastellava un po' troppo la rappresentazione, nella quale il S. Giuseppe veniva ad essere una parte troppo secondaria, ed il pittore allora lasciò l'opera incompiuta e diede forma definitiva alla sua visione come essa appare nei quadri di Madrid e dell'Ambrosiana.

La conoscenza di questo nuovo quadro del Barocci ci permette di identificare meglio di quello che fin qui siasi fatto anche un bel disegno del maestro. È il n. 11485 della collezione degli Uffizî, che fu interpretato dallo Schmarsow come una preparazione del quadro di Madrid (1), ma che invece si riferisce evidentemente al dipinto del signor Mengarini. Con questa sola variante, che nel disegno della raccolta fiorentina il S. Giuseppe apparisce sul primo piano, al posto che nel quadro oggi pubblicato è tenuto da uno dei pastori.

ARDUINO COLASANTI.

(1) A. SCHMARSOW, *Federico Barocci's Zeichnungen. Die Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz*, p. 10. Leipzig, 1909.

OPERE INEDITE DI FEDERICO BAROCCI

Ricorda il Bellori che il Barocci « per lo Duca Guidobaldo padre di Francesco Maria colorì un quadretto da camera, con la Vergine che si riposa dal viaggio d'Egitto: siede, e con la tazza prende l'acqua da un rivo che sorge, mentre San Giuseppe abbassa un ramo di pomi, porgendone a Giesù Bambino, che ride, e vi stende la mano. Questo fu mandato in dono alla Duchessa di Ferrara; e perchè l'inventione piacque, ne replicò alcuna altra, et una ne dipinse a guazzo grande al naturale, che dal Conte Antonio Brancaleoni fu mandata alla Pieve del Piobbico suo castello ». E il Lazzari (1) commenta: « Una porzione di questo quadro nelle parti più chiare, come l'aria, il paese, il manto ceruleo della B. Vergine, sono dipinte a tempra, il rimanente del quadro a olio, la quale invenzione così bene accordata tra i due coloriti forma un tutto assai diverso dagli altri quadri consimili di molta eleganza. Può dirsi questa opera sorprendente, e rarissima. Cadde la Chiesa di S. Stefano nel terremoto del 1781, ma il quadro restò illeso, che fu trasportato nella nuova Chiesa, eretta in detto castello del Piobbico. Gli Eredi di casa Brancaleoni conservano alcune lettere di mano del Barocci, e specialmente una, con cui ringrazia del donò fattogli pel detto quadro ».

La prima pittura con questa composizione fu eseguita dal Barocci per Simonetto Anastagi nel 1573 (2) e si trova ora nella Pinacoteca Vaticana. Molte repliche e copie sono state raccolte

(1) *Memorie di Federico Barocci di Urbino*, p. 28, (senz'anno, approssimativamente nel 1800).

(2) W. Bombe, *Federico Barocci e un suo scolaro a Perugia*. Perugia, 1909.

Fig. 38. - Il Riposo in Egitto
nella chiesa di S. Stefano al Piobbico (Urbino).

e indicate di recente dallo Schmarsow (1) e dal Krommes (2). Tuttavia il quadro che si trova ancora dove il Bellori, e poi il

Fig. 39. - Cristo in Croce
nella Chiesa dell'Ospedale di Urbania (Casteldurante).

Lazzari, lo hanno indicato, cioè a Piobbico, è stato trascurato dai moderni studiosi, e però conviene che sia qui reso noto, come quello che, insieme al quadro della Pinacoteca Vaticana, è il solo

(1) Schmarsow, *F. Barocci's Zeichnungen*, II, 32-39.

(2) Krommes, *Studien zu F. Barocci*, p. 36-60. Leipzig, 1912.

ad assumere caratlere d'indiscutibile autenticità, fra le molte repliche del medesimo soggetto (1).

La variante principale fra il quadro del Vaticano e quello di Piobbico, consiste nell'ambientamento; nel quadro di Piobbico, il maggiore sviluppo del ciliegio e dell'atmosfera, e insieme un maggior prolungamento del ruscello e della sponda, attribuiscono alle figure una minor prepotenza sullo spazio, e conseguentemente producono nell'osservatore una maggior coscienza del luogo ove le figure sono state collocate.

Le altre varianti del quadro di Piobbico non interessano punto l'opera d'arte, e vanno notate — come, per esempio, la posizione del cappello di paglia, rovesciato a Roma e dritto a Piobbico, oppure la distanza di due ciliege dalla mano di Gesù, minore a Roma e maggiore a Piobbico — unicamente perchè esse permettono di determinare come la replica di Federico Barocci, oggi smarrita, da cui Cornelis Cort trasse la nota incisione datata a Roma nel 1575, sia più vicina al quadro di Roma per il rapporto tra figure e ambiente, e invece più vicina al quadro di Piobbico per alcuni particolari realistici, come per il cappello e per le ciliege. E cioè la replica oggi smarrita rappresenta un momento di passaggio fra il quadro di Roma e quello di Piobbico. Il quale dunque appare l'ultimo non solo nella indicazione del Bellori, ma anche nella realtà; e costituisce la forma più evoluta della fantasia del pittore, la più rispondente al suo desiderio d'immergere le figure nello spazio.

***

Nella « Guida artistica di Urbania » del prof. Giuseppe Raffaelli [Pesaro, M.DCCC.XLXXI (sic), p. 13] si legge che nella chiesa dell'Ospedale « è il quadro col Crocifisso di Federico Ba-

(1) Cfr. le note di G. Poggi alla vita del Bellori, premessa al catalogo della *Mostra dei Cartoni e Disegni di Federico Barocci*, p. 41. Bergamo, 1913.

rocci. È pur di lui, nella sinistra, la bellissima Madonna col Bambino sulle ginocchia, la quale Francesco Maria II teneva al suo letto nell'attuale ornato, che poi in morte donava al confessore ». Questi era lo spagnuolo Lodovico Munaxhò, religioso dei Chierici Minori di Castel Durante, ora Urbania. Orbene, la chiesa dei Chierici Minori è appunto questa dell'Ospedale e ivi fu precisamente sepolto il Duca Francesco Maria II (1).

La tradizione raccolta dal Raffaelli non trova conferma nel testamento di Francesco Maria II (2); ma ciò non vuol dire ch'essa sia erronea o fantastica. Anzi dal testamento appaiono gli stretti rapporti fra il Duca e i Chierici Minori: i testimoni citati dal notaio nel testamento sono soltanto frati minori; dal Duca è ad essi lasciata la « libreria de' libri stampati, che ha in Castel Durante, colla stanza, scansie, e luogo ove sono comprese le due Camerelle contigue di sopra ». Inoltre, in una « Descrizione del Funerale fatto al Duca Francesco Maria II in Castel Durante, estratta dal Libro delle Pubbliche Riformazioni dell'anno 1631 » (3), si legge come i Minori Osservanti accorressero dai luoghi circonvicini al Funerale del Duca « per accompagnare in morte quello, che in vita era loro stato un largo dispensatore di elemosine ».

Insomma, tutte queste notizie, senza confermare la tradizione raccolta dal Raffaelli, attestano la verisimiglianza di essa. Ed è in ogni modo opportuno di pubblicare il quadro che sembra di grande importanza per la conoscenza del Barocci.

Certo, osservando la piccola riproduzione offerta, molti conoscitori dell'arte di lui rifiuteranno di accettarne l'attribuzione, perchè il quadro si allontana dalle consuete forme del maestro.

---

(1) Ugolini, *Storia dei Conti e Duchi d'Urbino*, II, 467. Firenze, 1859.

(2) L'avv. Alipio Alippi ha avuto la cortesia di consultare per me la copia di detto testamento che si trova nell'Archivio di Stato di Firenze, Carte di Urbino, Cl. III, f. XXV, 38.

(3) *Archivio della Compagnia della Grotta di Urbino*, f. I.

Fig. 40. - Madonna col Bambino, in Urbania.

Fig. 41. - Madonna col Bambino del Murillo, nella R. Galleria Pitti a Firenze che sembra ispirata a quella del Barocci. (Fot. Alinari).

Ma davanti all'originale si ricrederanno, perchè i colori sono tipici per il Barocci e le forme sono spiegabili per un influsso di Raffaello più intenso che su qualsiasi altra opera del Barocci. L'impressione della Madonna di Foligno, già palese nella parte superiore del Martirio di S. Sebastiano del Duomo di Urbino, si accentua, nel quadro di Urbania, nella positura generale del corpo della Madonna che sembra, rispetto al prototipo, logicamente voltata, e nel modo con cui la Vergine trattiene il Figliuolo. Nel tipo della Madonna poi, il Barocci ha rinunziato al suo ideale consueto per avvicinarsi alla Madonna di S. Sisto e alla Donna velata: la fronte spaziosa, gli occhioni arditi hanno sedotto il mite pittore, il quale tuttavia non si trattiene dal dimagrire le guance e dal render più nervosa l'espressione d'insieme. Il corpo di Gesù è raffaellescamente costrutto, il tipo del volto invece è chiaramente correggesco.

Così che, anche senza conoscere l'attribuzione tradizionale, riuscirebbe infine difficile non vedere in questo assimilatore da Raffaello e dal Correggio, una capacità straordinaria e originale nel restringere le forme assimilate, nell'impicciolirle, nel renderle più vivaci e graziose, nell'infonder loro una vita particolare, ristretta di limiti, ma sincera e profonda, appunto come il Barocci faceva.

I colori delle carni verde-rosei: il verde-azzurro delle nubi che si schiara in alto e s'ingialla fino a formare i due nimbi trasparenti; il manto azzurro della Madonna, la veste rosso-carnicina, il drappo grigiastro: sono tutti colori tipici per Federico Barocci. Nè la bellezza, che traspare a traverso le ridipinture e le grinze della tela, permette di attribuire a uno scolaro il quadro che, più di qualunque altro, ci mostra il Barocci in intimo colloquio con Raffaello.

***

Sono ben noti i Crocefissi dipinti da Federico Barocci nel Duomo di Genova (1596), nella Compagnia della Morte in Urbino, nella Pinacoteca di Urbino. Rappresentano il Cristo morto sulla Croce, e qualche figura pietosa ai piedi di essa.

Nel suddetto testamento di Francesco Maria II (1628) è il seguente passo: « Alla Maestà del Re Cattolico lascia il Crocifisso spirante del Barocci ». E in un inventario del 1623 è citata una Crocefissione del Barocci con il castello di Urbino nel fondo (1). Ebbene, il Crocefisso della Chiesa dell'Ospedale di Urbania è il solo, fra i Crocefissi del Barocci noti sin qui, che rappresenti Cristo spirante, e non spirato, ed ha nel fondo precisamente il palazzo di Urbino. Esso è quindi la medesima opera citata nel testamento di Francesco Maria II e nell'inventario del 1623, oppure ne è una replica del Barocci stesso. Che si tratti di copia il valore dell'opera esclude.

Annerito, il fondo impressiona tuttavia per la costruzione delle masse del paesaggio, che si abbassano nel centro per ingrandire la luce del tramonto, che si intersecano con un effetto di oscura terribilità. Il cielo è di piombo. E su queste masse scure, ora, e, sia pure in grado minore, sin dall'origine, si distacca affatto la figura del Cristo, costrutta plasticamente, con riflessi alabastrini.

Federico Barocci ha voluto qui rappresentare Cristo morente: e se la sua fantasia pittorica ha soprattutto goduto nel contrasto fra la luminosa consistenza del corpo del Cristo e l'ombra incerta del paese e del cielo; la virtuosità psicologica di lui ha trovato un campo straordinario nel volto di Cristo che abbandona al cielo l'ultimo sguardo.

(1) Schmarsow, *Federico Barocci*, pp. 144 e 161. Leipzig, 1909.

Di rado, opera più semplice, più sincera, più severa, più profonda spiritualmente, è scaturita dalla mano di Federico Barocci (1).

Lionello Venturi.

(1) Una buona replica di bottega della testa del Cristo si trova nella Galleria di Urbino.

Nella Biblioteca di Urbania è un libro di disegni, raccolti non avanti il principio del secolo XIX, fra cui due sono certamente del Barocci: l'uno è a carbone su carta azzurra e rappresenta un S. Francesco in preghiera, l'altro è a penna su carta gialla e rappresenta vari studi per una Madonna col Bambino e per alcuni angeli volanti.

FEDERICO BAROCCI INCISORE

Giovan Pietro Bellori in quella sua vita di Federico Barocci, scritta con tanta cura ed amore, ci racconta di lui che da giovane in Roma, seguendo fedelmente i consigli che Battista Franco gli aveva dato, sopra ogni altra cosa s'occupava di riprodurre col disegno opere eccellenti. Ci dice di lui che *disegnava l'opere di Raffaele con gli altri giovini, che vi sogliono concorrere, ma era così modesto, e ritirato per una certa naturale vergogna, che si rimaneva da solo, senza far motto ad alcuno.* E così fu trovato solitario a disegnare nelle sale della Farnesina da Giovanni da Udine, che *l'abbracciò e lo baciò tutto commosso dalla memoria del suo caro maestro, e così trovandosi un giorno a disegnare in compagnia di Taddeo Zuccheri una facciata di Polidoro fu da questi presentato a Michelangelo, che guardò bene li disegni, tra' quali vi era il suo Mosè con diligenza imitato.... e lodollo, inanimandolo a proseguire gli studj incominciati.*

Dopo questo tirocinio iniziato cogli insegnamenti dello stucchevole Battista Franco, un artista che non fosse stato della sua particolare tempra si sarebbe fatto placidamente aggiogare al carro del manierismo trionfante per finire poi confuso fra altri cento seguaci del cavalier d'Arpino o degli Zuccari faciloni.

Ora come nelle pitture il nostro Urbinate ci si mostra sempre colla sua propria personalità, ammirando e Michelangelo e Raffaello e Correggio, ma operando indipendentemente da ogni imitazione, così nelle stampe ci si presenta non solo con caratteristiche individuali, ma come un ardito novatore.

Chi conosce le incisioni del Franco, che sono tra le più povere cose della scuola del Mazzola, con quel loro segno che, pur

Fig. 42. - Il Perdono di Assisi, nella Galleria Nazionale di Urbino
(Bozzetto, alquanto variato rispetto a quello della Chiesa di S. Francesco in Urbino).

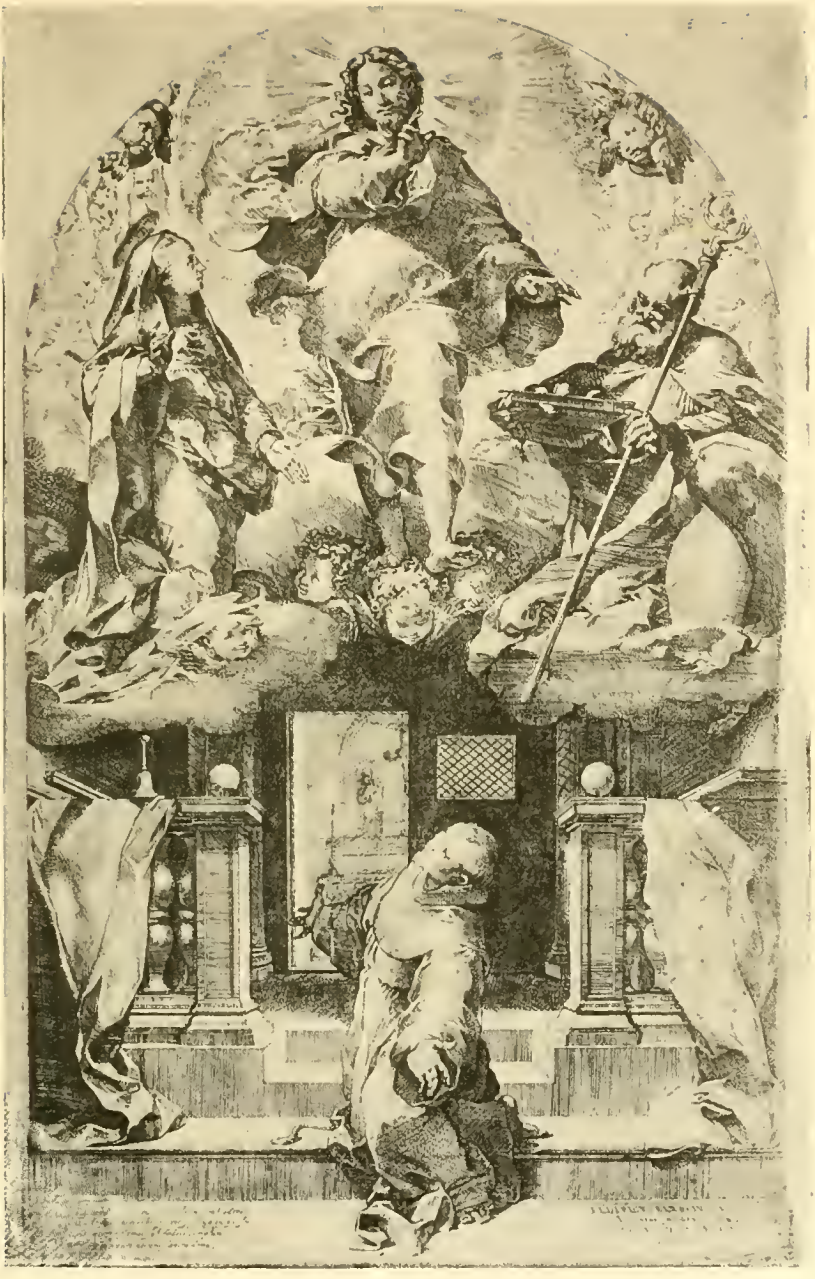


Fig. 43. - Il Perdono di Assisi. Incisione di Federico Barocci.

seguendo ad un dipresso le regole del grande maestro, si abbandona a licenze che vogliono parere disinvolte e sono sciatte, non può che maravigliarsi nell'osservare il tratto rapido, sicuro ed il disegno sempre corretto eppure ardito di Federico. Egli non solo per sua fortuna seppe preservarsi dal vizio allora tanto diffuso della facilità, ma riuscì a correggere coi rigori della tecnica del bulino i capricci dell'acquaforte che, diffusasi in Italia appunto per opera del Parmigianino e del Meldolla, i quali l'avevano usata per rendere tutta la vivace disinvoltura dei loro disegni, s'era fatta sgarbata e sgraziata nelle stampe di Francesco Primaticcio, di Antonio Fantuzzi e dei due Franco.

Collo studio delle incisioni di Marcantonio Raimondi, e forse dei Caracci suoi contemporanei e contrapponendosi quasi alla maniera del Parmigianino e della scuola di Fontainebleau, egli giunse a creare un sistema nuovo di acquaforte in cui anche il bulino ha gran parte, raggiungendo così grande perfezione da non poterglisi contrapporre come rivale che Lodovico Caracci.

Egli è uno dei primi incisori che, lasciando da parte le regole diventate quasi canoniche in quest'arte, usa di qualunque forma di segno per raggiungere effetti speciali di chiaroscuro e di movimento, e così adopera spesso le punteggiature per ottenere mezzi toni ed ama assai il minuto incrociarsi dei tratti.

Il Bellori cita le acqueforti del Barocci a dimostrazione della bellezza del suo disegno e nomina *l'Annunziata, l'apparitione di Christo e San Francesco d'Assisi in foglio, et un altro San Francesco più piccolo che riceve le stigmate*, e queste sono le incisioni che a ragione possono attribuirglisi oltre a quella *Madonna col Bambino nelle nuvole* (B. 2) che dal Renouvier fu chiamata *esquisse à l'eau forte*. E schizzo a l'acqua forte può giustamente chiamarsi anche la sottile stampa a tratti leggeri colla *Stigmatizzazione di San Francesco* (B. 3).

Sono questi veramente come due rapidi abbozzi, buttati giù con tecnica sicura e sapiente per fermare stabilmente due buone idee pittoriche, mentre nella stampa della Madonna il rapido

segno ci dà con amabile grazia un'immagine completa in ogni sua parte e che può quasi formare un piccolo contrapposto di spensierata e lieta maternità alla tragica Madonna di Andrea Mantegna, con cui ha comune la linea generale della composizione in sè raccolta ed unita. Nel S. Francesco la figura del Santo è tutta una cosa colla chiarità del paesaggio luminoso.

Accanto a queste due le acqueforti coll'*Annunciazione* (B. 1) e col *Perdono d'Assisi* (B. 4) appariscono come opere più complesse ed importanti, e fra queste il Perdono è veramente da considerarsi come il capolavoro grafico del Maestro, perchè se nel disegno e nella varietà dei tratti l'Annunciazione è degna in tutto delle lodi che ne fa il Bellori, il Perdono è ammirevole per la magnifica sapienza che il Barocci vi dimostra, non solo nel disegnare, comporre ed intagliare, ma ancor più nel rappresentare col bianco e nero il colore e la luce.

Quest'incisione porta la data del 1581 e dipende dal quadro che il Barocci dipinse per la Chiesa di San Francesco in Urbino, *consumandovi*, come dice il Bellori, *sopra sette anni, così per lo studio postovi come per l'impedimento del male che non lo lasciava operare*.

L'incisione, come il quadro, si divide in due parti. Sotto è il Santo in estasi, sopra stanno il Cristo e la Vergine in gloria. Mentre la parte superiore apparisce un po' cruda nel segno e con poco rilievo, la parte inferiore è condotta con maestria veramente grandissima. Nella figurazione dell'ambiente che circonda il Santo l'artista è deliziosamente naturalista. Dietro a S. Francesco che, uscendo dal santuario, ha la visione che gli fa piegare le ginocchia, si vede la porta aperta della cappella dove sull'altare presso al Crocifisso brucia una candela. La luce della fiammella e quella che dall'aperto penetrano nel piccolo oratorio, su cui s'apre anche una finestra, chiusa da una inferriata, hanno il loro valore assoluto e relativo, nel contrasto delle ombre e penombre, tanto grande è stata la sapienza dell'incisore nel piegare il morso dell'acquaforte e la punta del bulino a raffigurare

Fig. 44. - L'Annunciazione. Acquaforte di Federico Barocci.

ciò che voleva rappresentare. Tutto ciò è fatto con quella ammirabile semplicità e chiarezza di mezzi e bella armonia delle varie parti della composizione che furono le gran virtù del Barocci, il quale *solera*, come racconta il Bellori, chiamare *la pittura musica*, tanto che *interrogalo una volta dal Duca Guidobaldo, che cosa e' facesse: slo accordando rispose, questa musica, accennando il quadro, che dipingeva.*

Federico Hermanin.

L'ARTE DI FEDERICO BAROCCI
E LA MOSTRA DEI SUOI DISEGNI NEGLI UFFIZI

La R. Galleria degli Uffizi possiede più di cinquecento disegni di Federico Barocci. Questi disegni furono acquistati nel seicento a Urbino dal Cardinale Leopoldo de' Medici, fondatore della raccolta, il quale li comprò, per la maggior parte, dagli eredi stessi del pittore.

Però, per quanto abbiano costituito l'oggetto di studi pazienti, questi disegni erano in fondo sconosciuti alla maggior parte del pubblico, perchè rinchiusi con cura nelle cartelle del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, annesso alla R. Galleria, insieme ad altre centomila *carte* preziose. Ed è per questo, che la Direzione delle RR. Gallerie di Firenze, volendo degnamente commemorare la ricorrenza del terzo centenario dalla morte dell'artista, pensò di esporre al pubblico almeno una parte di questi interessanti disegni, disponendoli, con ordine cronologico, nella gran sala del Gabinetto stesso, destinata alle esposizioni periodiche.

E, a giudicare dai numerosi articoli pieni d'entusiasmo, apparsi su giornali e su riviste italiane e straniere, la mostra ha raggiunto un completo successo.

*
* *

Una volta ordinati questi disegni con criterio scientifico, e cioè riaggruppando quelli che si riferiscono alla medesima opera, e disponendoli conseguentemente in ordine cronologico, appare subito evidente l'evoluzione costante che il maestro ha subito durante la sua longeva vita operosa.

La prima cornice della mostra contiene gli studi per la Decorazione del Casino di Pio IV. Questi sono gli studi più giovanili del Barocci, che appaiono nella mostra stessa. Ma in essi già si

esterna lo *stile* peculiare al maestro, caratterizzato dalla vaporosa fluidità delle superfici, ottenuta con mezzi semplici, su carta bluastra, col carboncino e col gessetto.

E lo *stile* appare più chiaro negli studi per la *Madonna di S. Giovanni,* eseguita dall'artista dopo il suo ritorno a Urbino da Roma, e data da lui stesso in voto ai Cappuccini di Crocicchia.

Ho il piacere di offrire ai lettori la fotografia di uno di questi disegni (fig. 46), che è servito di studio per la figura di S. Giovanni Evangelista, unitamente alla fotografia del delizioso quadretto della Pinacoteca d' Urbino (fig. 45).

Il disegno non era stato finora fotografato, ed è perciò sotto questo rapporto a tutt'oggi inedito, per quanto già descritto nella pubblicazione del Sig. Prof. Schmarsow, e quindi scientificamente noto.

Il periodo trascorso tra la composizione di questo dipinto, conosciuto sotto il nome di *Madonna di S. Giovanni* e quello della *Deposizione* di Perugia non è certamente lungo; sono passati solo quattro anni, eppure sono stati sufficienti a quest'artista di genio per ascendere dall'idillio, dotato di sottilissimo fascino, al capolavoro possente, dotato di un profondo senso drammatico (fig. 6).

Nella mostra c'è tutto un gruppo di studi per la *Deposizione* e anche di questi ho pensato di offrire qualche cosa ai lettori, riproducendo il disegno recante il n. 11312 (fig. 5) già pubblicato però da me stesso più di quattro anni fa, in *Rivista d'Arte* (1). In

(1) Filippo Di Pietro, *Un disegno del Barocci all'Albertina, già attribuito al Domenichino* in *Rivista d'Arte,* anno VI, n. 5-6 (Sett.-Dicembre 1909). In quanto ai giudizi che seguirono questa mia pubblicazione, ed una nota ad essa relativa nella pubblicazione citata del Dott. Krommes cfr. quello che ho scritto alla pag. 22 della mia recentissima pubblicazione: *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federico Barocci* (volume *in folio* di 190 pagg. con 200 illustrazioni, edito dall'Istituto Micrografico Italiano. Firenze, 1913).

questo studio si nota subito l'efficacia, con cui è già reso l'abbandono nella figura nuda della Vergine, caduta in deliquio; e la dolorante preoccupazione nella figura, così rapidamente ma

Fig. 45. - La Madonna di S. Giovanni. Urbino R. Pinacoteca.

così efficacemente accennata, della Pia Donna, che la sosliene alle spalle.

Con la *Deposizione* di Perugia s'inizia la seconda fase del periodo giovanile dell'artista, che si protrae fino alla grande tavola

Fig. 46. - Studio per la figura di S. Giovanni Evangelista nella *Madonna di S Giovanni* (*Uffizi N. 11373*).

di Arezzo, conosciuta sotto l'appellativo di *Madonna del Popolo* e ora conservata negli Uffizi (fig. 10).

In questo decennio di lavoro alacre il maestro è però tornato qualche volta all'idillio, alla visione lirica, al gruppo leggiadro, composto su di uno sfondo aprico e luminoso, o nella tranquilla penombra di un *ambiente* silenzioso e riconcentrato.

Esempi efficaci di simili visioni sono la *Madonna del Gatto* e il *Riposo in Egitto*, il quale è come una *variazione* su di un motivo, che conosciamo, ma che risentiamo con piacere.

Nella mostra appare tutta una serie di studi, per questi deliziosi quadretti, interessantissimi anche per il fatto che alcuni di questi studi erano finora del tutto sconosciuti (1).

Ma di questa seconda fase del periodo giovanile i disegni più fascinanti sono quelli che si riferiscono alla *Madonna del Popolo*. Codesta composizione (fig. 10) è di una statica non scevra d'audacia.

La folla, che sta sotto la gloria, è immensa e movimentatissima; eppure spazia assai bene davanti al piazzale della Chiesa, di cui lontano si vede la facciata, sulla quale sfumano gli estremi lembi delle nubi leggere, e su cui s'apre il paradiso, per lasciarci scorgere l'Eletta, che implora per chi fa opera di misericordia.

Tra i disegni esposti nella mostra, che si riferiscono a questo dipinto, ricorderò quelli per i putti che volano in alto. Sono studi di una delicatezza e di un incanto indefinibile, per il modo con cui è resa la vita nelle carni fresche e lattee dei bimbi, lumeggiate sapientemente col gessetto, su matita rosa e sul carboncino.

Di non minore interesse sono gli studi per la mamma che esorta alla preghiera la sua bimba, nello stesso dipinto (figg. 7 e 8).

A proposito di questa figura, sarà opportuno rilevare che spesso, nelle opere del Barocci, ritroviamo la traccia delle impressioni

---

(1) Per i numerosi disegni del Barocci negli Uffizi finora sconosciuti o non identificati cfr. la mia già citata recentissima pubblicazione.

che il pittore — come tanti altri pittori di ogni tempo e di ogni luogo, più o meno grandi di lui — ha provato davanti alla creazione altrui.

Bisogna però confessare che egli sa trasmetterci codeste sue *reminiscenze* con un accento e con un frasario assolutamente personale. Così in questi studi per la madre, che esorta la sua bimba alla preghiera, non appare certo evidentissima la *reminiscenza* della figura analoga, in una delle scene della Bibbia delle Loggie Vaticane, disegnata — come è noto — da Raffaello, ma eseguita dagli scolari.

La scena biblica, di cui dò qui una fotografia (fig. 9), rappresenta l'Adorazione del *Vitello d'Oro*. Si vede distintamente in basso, sul davanti, una madre, che esorta la bimba ad adorare l'idolo. Non c'è dubbio che questa figura sia la fonte, a cui il Barocci ha attinto; ma si sarebbe quasi tentati di dire che il riscontro è puramente casuale, tanto il maestro ha saputo far sua la visione.

E, per quanto il riferimento appaia anche più evidente, lo studio per l'angelo seduto sulle nubi nello stesso dipinto, a sinistra del Redentore, tradisce relativamente la parentela, che esso ha con uno dei *geni* giovanili, che il Correggio ha dipinto nella cupola di Parma, tutti vibranti di giovinezza e di sensualismo piuttosto che compresi della vicinanza dell'Eterno.

Son lieto di dare qui un *fac-simile* di questo mirabile disegno. Il lettore noterà subito, nel fine spiritualismo di questa soave e gentile creatura (fig. 49), che essa non ha, con la figura con la quale è così magnificamente imparentata, altro legame che quello della linea esterna, ma nulla che la penetri nella intimità della psiche.

*
* *

I dipinti eseguiti dal 1580 al 1590 ci conducono ancora nella graduale ascensione del maestro verso una forma sempre più eletta.

Fig. 47. - Studio per le figure di S. Anna e di S. Gioacchino nella *Presentazione* (*Uffizi N. 11417*).

Fig. 48. — La Presentazione al Tempio, nella Chiesa di S. Maria in Vallicella a Roma.

(Fot. Anderson).

Nella mostra c'è un cospicuo numero di studi per le composizioni di questo tempo: ricorderò prima quelli per dipinti di soggetto non sacro, come i due ritratti del Duca di Urbino Francesco Maria II e di suo cugino Monsignore Della Rovere, insieme all'*Incendio di Troja*, allogato al Barocci dall' Imperatore d'Austria.

Tra i disegni per quest' ultimo quadro, vi sono due studi di nudo per la figura di Creusa, moglie di Enea, che fugge dietro al marito nel divampare dell' incendio. Sono studi di nudo femminile, ma sono piuttosto visioni pudiche e contenute tanto da farci quasi dimenticare la forma reale, per quanto essa sia sotto i nostri occhi, e per quanto su di essa la linea sia stata quindi indubbiamente improntata.

Chi ha disegnato questi nudi appartiene veramente alla controriforma.

Di recente si è data troppo importanza all'influsso che codesto fenomeno storico ha prodotto nel campo delle arti figurative e specialmente nella pittura.

Perchè, nonostante il lentativo inutile di chi vuol vedere ad ogni costo un legame intimo tra le arti figurative e il movimento letterario e filosofico contemporaneo, si può affermare che la maggior parte degli artisti, operanti anche nel periodo più vivamente acuto della controriforma, si serve perfino dello stesso quadro sacro per affermare invece la sua devozione costante alla vita, ai sensi, alla dolce e voluttuosa passione d'amore.

È vero che questo è il tempo in cui il ritratto — espressione accentuata di realismo — sparisce quasi totalmente dal quadro d'altare. Ed è anche vero che vanisce in questo la cura eccessiva del nudo accademico, come lo concepivano i michelangioleschi: ma è sopratutto vero che in questo tempo le dolci passioni umane, che s'estrinsecano attraverso ai sensi, trionfano anche sugli altari delle chiese.

Le forme saranno magari più coperte, quando non lo sono meno, come nelle infinite rappresentazioni di S. Maria Maddalena e di S. Sebastiano: ma, sotto il panneggiamento decorativo, vibra

sempre più forte l'inno alla vita. E il pittore del quadro d'altare è poi, in questo tempo di controriforma, quasi sempre il rappresentatore di determinate scene bibliche, in cui il senso, più che l'espressione religiosa, trionfa; come in quella di *Giuseppe ebreo* e come in quella di *Lot inebriato dalle figlie*, senza poi dire che egli accarezza, anche con maggiore trasporto, nelle dolci leggende mitologiche, la saporosa favoletta lasciva.

Il Barocci al contrario sta veramente, e con costanza, nella controriforma.

Esso si fa strumento fascinante, e perciò avvincente, delle sue visioni di bellezza pura, per il suo idealismo esclusivamente cattolico. Dimentica la galante narrazione biblica e mitologica; si direbbe anzi che non la conosce affatto. E perciò è indubbiamente il rappresentante autentico del pensiero controriformistico nel movimento pittorico contemporaneo. Questo deve essere ben rilevato, anche se il nostro pensiero moderno è naturalmente molto lontano dal suo, perchè è dovere precipuo di chi studia spassionatamente il fenomeno storico di darne l'immagine con assoluto obiettivismo critico. Se qualche volta questo pittore solitario, che è dunque un pensatore cattolico, lascia l'estasi delle sue sante, che non sanno i languori della passione, ma che hanno una così vibrante vita; se egli lascia le sue floride e vaporose visioni di paradiso; non le lascia per direi cose voluttuose, ma bensì le lascia per giungere, attraverso a un'altra via, all'aspetto delle cose reali, che egli, con arte mirabile, ritrasporta poi nella regione del sogno:

Il *Ritratto del Duca d'Urbino* e quello di *Monsignore Della Rovere* sono infatti due magnifiche visioni realistiche (fig. 3), che vivono in un'atmosfera superiore.

Eppure, in codeste fascinanti visioni, gli accademici e il dilettantismo critico dei filo-preraffaelliti, di quaranta anni fa, non trovavano altro che una fredda espressione di manierismo superficiale. Ma basterebbe il solo studio per il *Ritratto di Monsignore* esposto alla cornice 82 di questa mostra, in cui appare *tentata*

più volte tutta la linea del ritratto, e, accanto ad essa, studiate, in superfici più vaste, con indagine meticolosa ma virile, le mani del personaggio da ritrarre — in cui col sangue fluisce la vita — per dimostrare tutta l'avventatezza e la stoltaggine sciocca di una cosiffatta affermazione.

***

Tra i numerosi disegni eseguiti anteriormente all'anno 1590 per composizioni sacre ricorderò poi quelli per l'*Annunciazione* vaticana, quelli per il *Martirio di S. Vitale*, per la *Visitazione* di S. Maria in Vallicella, per la *Deposizione* di Senigallia. Si possono poi considerare come rientranti nello stesso periodo gli studi per i dipinti iniziati prima del 1590 e ultimati in quest'anno e in quello seguente, come la *Circoncisione* ora al Louvre, l'*Apparizione di Gesù alla Maddalena* ora a Monaco, il *Rosario* di Senigallia e la *Concezione* ora nella Pinacoteca del Palazzo Ducale di Urbino.

Tra gli studi per l'*Annunciazione* è interessantissima un'*impressione* a pastello, in cui vengono ad essere soffuse e distribuite le tonalità stesse del dipinto. È un disegno sciupato dal tempo e dalle secolari sfregagioni, eseguito forse in origine con tocchi troppo lievi di pastello, ma su cui, come in un alito tenue, vibra ancora un sottile delicatissimo fascino di sfumature cangianti e vaporose.

Di non minore interesse è un gruppo di studi per l'atteggiamento della Vergine nello stesso dipinto, per il fatto che codesto atteggiamento è studiato su di un modello virile, probabilmente su di un garzone della stessa *bottega* del maestro.

Per il *Martirio di S. Vitale* sono esposti diversi studi di dettaglio, tra i quali alcuni sconosciuti allo Schmarsow e al Krommes, come lo studio per il braccio del centurione, studio mirabile di un braccio virile piegato, pieno di muscoli e di forza.

Per la *Visitazione*, oltre agli studi di dettaglio è stato esposto

Fig. 49. — Studio per l'angelo situato a sinistra sulla gloria nella MADONNA DEL POPOLO (Uffizi, disegno N. 11492)

un frammento, del cartone e per la *Deposizione* di Senigallia uno studio della parte centrale del quadro, eseguito con finezza di tratti a penna, ma in senso opposto a quello del dipinto, oltre a due studi interessanti — uno in senso opposto all'altro — per l'uomo che sorregge a destra i lembi della Sindone, nel quale evidentemente vive una *reminiscenza* raffaellesca. Assai bello è poi lo studio per la parte centrale della *Circoncisione*, condotto con tale magistero di linee e di tocchi da darci la completa illusione del colore; e, accanto agli studi per l'*Apparizione di Gesù alla Maddalena*, impressionano quelli per un dipinto, ora perduto, in cui era rappresentata quasi la stessa scena, con l'espressione però di un superiore accento drammatico. Perchè in quest'ultimo dipinto — che conosciamo per incisioni famose, tra cui quella di Raffaello Morghen — la Maddalena non portava la mano alla gota, in senso di dolore, e Cristo non si volgeva a Lei per consolarla, ma al contrario la Santa protendeva verso di lui il braccio destro come per toccarlo; ed egli si traeva indietro, per non lasciarsi toccare.

Così era drammaticamente rappresentato il momento del *Noli me tangere*.

Mentre per l'*Apparizione* figura nella mostra un rilevante numero di studi, per il *Noli me tangere* ne figurano soltanto due in cui sono studiate le mani e i piedi del Risorto nel suo atteggiamento dotato di risolutezza drammatica.

Ma di tutto questo gruppo di studi, eseguiti per i dipinti ultimati non oltre il 1591, i più interessanti sono quelli per la *Concezione* di Urbino. Di questi ultimi disegni offro due fotografie ai lettori, che riproducono due studi per la figura della Vergine nel dipinto.

Il primo (fig. 51) è uno studio di nudo, l'altro (fig. 50) è uno studio di panneggiato.

Ma tanto nel primo quanto nel secondo la cosa che maggiormente ci interessa è la psicologia dell'artista, che vi si riflette ampiamente.

Fig. 50. - Studio per la figura della Vergine nella *Concezione* di Urbino (*Uffizi N. 11410*).

Osserviamo un istante quello studio di nudo muliebre. Entro quell'involucro fluido (fig. 51) sotto quella leggera e candida epidermide che si stende uniforme, senza tradire vibrazioni sensuali, sotto l'adipe morbido, non c'è nemmeno la vergine casta, ma c'è l'*Etetta* che l'artista cattolico sogna.

In modo che, nello studio della stessa figura (fig. 50) panneggiata, non c'è nulla di aggiunto e di velato. Non c'è che un'espressione più finita, più accarezzata, dello stesso sentimento già magnificamente espresso nello studio del nudo.

*
* *

I dipinti eseguiti nel decennio seguente (1590-1600) segnano il periodo ottimo dell'attività del maestro. La mirabile serie dei capolavori s'inizia con la *Presentazione* della chiesa di S. Maria in Vallicella, e raggiunge le vette più eccelse con la *Crocifissione* di Genova e con la *Natività* del Prado.

Son lieto di offrire ai lettori la fotografia di uno splendido disegno (fig. 47), servito di studio per le figure di S. Gioacchino e di Sant'Anna nella *Presentazione* (fig. 48).

La figura del santo resta piuttosto confusa, ma non così quella della santa in cui non vanno rilevati soltanto pregi d'esecuzione magistrale, ma in cui va principalmente notato il soave sentimento che la anima, e la grazia che codesto sentimento le conferisce.

Poichè i limiti dell'articolo me lo vietano, non posso nemmeno fugacemente accennare a tutti gli altri dipinti di questo periodo, di cui esistono disegni nella Mostra, ma non posso esimermi dall'accennare a quelli di due dipinti di contenuto vivamente drammatico, e cioè alle *Stimmate* di Urbino e alla *Crocifissione* di Genova e ad uno di soave contenuto lirico, e cioè alla *Natività* del Prado.

È stato affermato, e si ripete costantemente, che il Barocci è stato come una specie di daltonista nel colore.

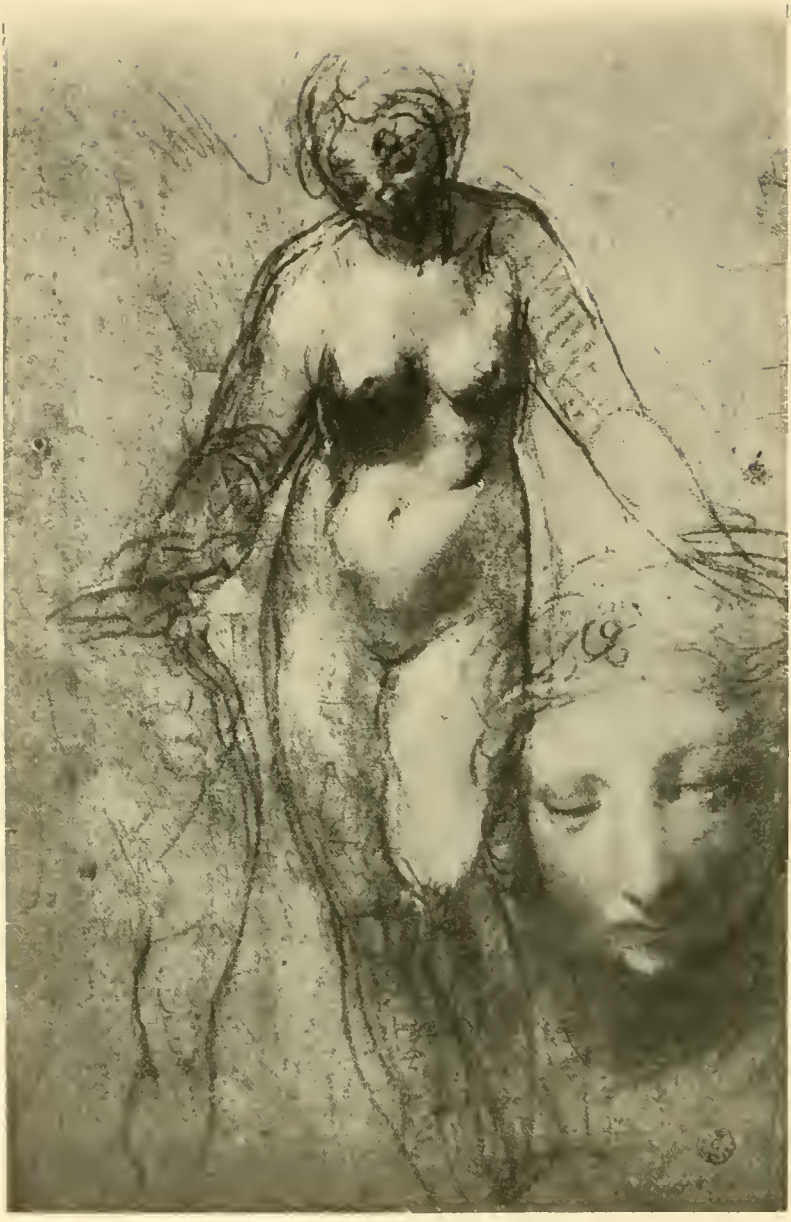


Fig. 51. - Studio di nudo per la figura della Vergine nella *Concezione* della R. Pinacoteca di Urbino (*Uffizi N 11359*).

Fig. 52. - La *Concezione*. R. Pinacoteca. Urbino.

Al contrario la sua tavolozza, come il suo disegno, ha subito una vera e propria evoluzione.

Nella *S. Cecilia* del Duomo di Urbino, che è il primo dipinto noto di lui, manca oggi accento di colore. Ma nella tavola di *San Sebastiano* e negli affreschi del Casino di Pio IV una singolare tendenza coloristica si va gradatamente svolgendo, rivelandosi propensa verso le tonalità pavonazzette e leggermente rosee. Dopo la *Deposizione* di Perugia i toni divengono un po' più caldi, ma prevalgono sempre i carmini e i *passaggi* in rosa. Si direbbe generalmente che il fulgore giallo-oro del sole subisce nell'iride del maestro come un raffreddamento. I dipinti di questo periodo sono in fondo i dipinti più noti del Barocci e ciò spiega la leggenda del daltonismo.

Ma c'è poi tutto un gruppo di composizioni, in cui le tonalità rosee sono scomparse. In essi prevalgono accordi grigi, neutri e giallo-pallidi.

E contemporaneamente s'accresce l'efficacia rappresentativa; ed è data una maggiore vita al sentimento.

Nelle *Stimmate*, ora conservate nella Pinacoteca d'Urbino, il grigio delle rupi s'accorda col sajo indossato dal Santo e da frate Ruffino, con la chiarità giallo-pallida, che s'effonde nel cielo notturno, dall'alto, per l'avvenimento serafico:

Era notte profonda. Il Santo, sulle rupi della Vernia, pregava. Poco lungi da lui frate Ruffino, che aveva chiuso il libro di preghiere, stava seduto su di un sasso a recitare il Rosario. Ma all'improvviso un bagliore giallo fora le nubi avvolgendo, come in una vampata, la figura genuflessa del Santo.

Il compagno si volge subito verso di Lui, ma non sostiene il bagliore; e porta vivamente la mano sugli occhi.

Per questa figura di frate Ruffino, così movimentata, c'è nella mostra tutta una serie di studi a penna, eseguiti con tale una violenza e rapidità di linea, da far quasi giustificare l'attribuzione, che, tempo addietro, fece il sig. Prof. Jacobsen di un disegno del Barocci a Rembrandt.

Anche nella *Crocifissione* di Genova (fig. 22) c'è tutta una prevalenza di tonalità grigie e brunastre, rischiarate da un crepuscolo giallo-pallido, che s'effonde, come nimbo opaco, dietro la Croce.

Ai piedi della Croce, a destra, la Vergine caduta in deliquio indossa una tunica e un mantello, in cui prevalgono accordi violacei-pallidi; attorno a lei c'è tutta una vaporosità grigia, che si sparge sul paese immenso e magnifico, e si protrae in basso dall'altro lato della croce, dove è raffigurato S. Sebastiano tutto nudo, maravigliosamente bello nel dolore. Solo S. Giovanni indossa una tunica rossa, che è come un urlo, come un grido, in quell'accordo basso di toni brunastri, grigi, viola e giallo-pallidi.

In alto nel cielo i cherubini sembrano trascinati da una tormenta di dolore, verso la Croce.

Per uno di questi cherubini figura nella mostra uno studio non scevro d'accento drammatico. Ho pensato di darne qui una fotografia. Il lettore noterà subito, che quelle braccia delicate e piccole, che si serrano come in un moto convulso, stanno per spalancarsi nello scoppio del dolore (fig. 21).

*
* *

I dipinti eseguiti dal 1600 in poi si possono dividere in due gruppi. Al primo appartengono quelli in cui il maestro, in questa sua decrepitezza ancora fecondo, fa vedere di volgere il pensiero compiacente al passato: in essi rifioriscono motivi giovanili e pertino le stesse tonalità rosee e carminie. A questo gruppo appartengono ad es. le due *Istituzioni dell'Eucaristia*. Il secondo gruppo ci fa testimonianza dell'evoluzione che nonostante la tardissima età il maestro ancora subisce. Essa culmina nella *Beata Michelina in pellegrinaggio sul Calvario* della Pinacoteca Vaticana, che è come un immenso dramma scoppiato novamente sul Calvario, sotto un cielo gravato da nubi grigie, rischiarato da toni giallo-pallidi, che lasciano presentire il rombo del tuono.

Fig. 54. - Bozzetto per il *Commiato*.

Ma il quadro non dovrebbe esser visto così in basso e così in luce. Esso è fatto per la penombra di una cappella, per esser collocato in alto, sopra un altare. La figura, così immensa, cui il vento furioso che spira sul monte agita i panni, doveva vanire nella penombra, sul Calvario, in quel cielo grigio e drammatico.

A questo secondo gruppo appartiene l'*Assunta*, di Dresda, in cui il moto avvolgente di linee presagisce già il futuro, e va oltre il compimento stesso del *barocco*.

Nella mostra odierna figurano numerosi studi per i dipinti di quest'ultimo periodo del maestro.

C'è un gran bozzetto per la *Cena* di Urbino, in cui il Maestro ha rappresentato Gesù in atto di istituire l'Eucarestia. E per quanto il bozzetto, eseguito con cura meticolosa e raffinata a tempera su carta, sembri già come un quadro finito; pure tuttavia esso contiene numerose varianti, riavvicinato al dipinto.

Ma gli studi più impressionanti, che si riferiscono a dipinti di questo periodo, sono quelli relativi ai dipinti del secondo gruppo. Tra i quali ricorderò i numerosissimi studi per gli apostoli dell'*Assunta* e quelli per il quadro che il maestro non potè finire, e che ora è conservato a Chantilly (fig. 55). In quest'ultimo quadro il Barocci raffigurò *Cristo che si congeda dalla madre*. Per questo dipinto, lasciato incompiuto, egli eseguì un rilevante numero di studi (fig. 53 e 54), che fortunatamente sono sopravvissuti, insieme al cartone definitivo, che si conserva nella Galleria degli Uffizi, ed appare perciò anche in questa mostra.

Esso è stato anzi collocato in fondo alla sala, su di un cavalletto, entro una grande cornice, accanto alla bacheca che contiene gli studi per lo stesso dipinto.

Vi si vede Cristo che, eretto nel centro della scena, è in atto di dire addio alla madre, sollevando la mano destra.

La Vergine è caduta in deliquio, e le Pie donne la confortano. A destra S. Francesco, in piedi, con le braccia aperte, prega il Signore.

Fig. 53. - Studio per la figura di Cristo nel *Comunato*.

Fig. 55. — Il *Commiato*, Museo Condé, Chantilly.

Ma l'accento drammatico culmina in quella mano sollevata di Cristo, in quel gesto, che non cela un senso intimo d'accoramento e di dolore.

Ed è anche l'addio che il nostro maestro operoso, fecondo perfino nella decrepitezza, dà alla vita, non senza lasciare però un'orma profonda del suo passaggio.

*
* *

Chiuso quasi sempre in Urbino, per quanto sia stato giovanissimo a Roma, si sia poi recato a Perugia, a Ravenna, e sia stato di passaggio a Firenze, appartato, in fondo, dai centri fervorosi di vita, esso ha contribuito all'evoluzione stessa dell'arte.

Nel suo tempo egli è stato indubbiamente il più grande e il più soave pittore dell'Italia centrale: e dai suoi diretti insegnamenti discesero propaggini nell'Umbria, nell'Emilia, nella Toscana.

Firenze stessa, centro eminente d'arte, fece omaggio ai mirabili sogni di codesto sognatore di genio. E i fiorentini dello scorcio del Cinquecento e dell'esordio del Seicento ne subirono l'influsso. D'altra parte i senesi contemporanei divennero tutti barocceschi.

L'austere chiese gotiche, dove ancora esuberavano le ancone col fondo d'oro, s'allietarono così di una fiorita di visioni leggiere, d'iridescenze fascinanti, di tonalità chiare e vaporose.

Questo pittore nostro, in un periodo, che si vuol ancora dare ad intendere sia stato per noi di decadenza, esercitò influsso sui possenti geni d'oltralpe, sui fiamminghi da un lato e sopratutto su Rubens, sugli spagnuoli dall'altro, e sopratutto su Murillo.

Perciò esso occupa un posto d'indubbia importanza nello svolgimento della Storia dell'arte; e dopo gli studi recenti, che ne hanno sceverato l'intimo valore, non è più davvero il caso di discutere se egli appartenga o no al *manierismo*, a codesta zona grigia, a lui contemporanea, che ondeggia tra le ultime

stanche propaggini michelangiolesche e raffaellesche e l'avvento del *barocco*.

Chiuso nel suo eremo, egli precorreva i tempi contribuendo a determinare l'involucro più adeguato ad accogliere in se stesso il pensiero moderno.

E i geni moderni si volsero a lui.

Egli volgeva al contrario un inno costante alle luci e al fascino della terra sua.

Perchè egli è stato forse il pittore più vivamente nostalgico finora vissuto. Non si contentava di firmarsi urbinate; ma cantava l'incanto del paese circostante, dei monti che limitavano i suoi orizzonti, della pianura sottostante e lontana, che si stende fino al mare. Ed ha introdotto nei suoi quadri le case stesse del suo paese natio e sopratutto quel mirabile, fastoso castello, che è come una cosa germinata in una regione favolosa.

Codesto castello è il testimone grandioso degli avvenimenti lirici e drammatici che il pittore ci narra.

Così nella *Crocifissione* di Genova (fig. 22), in codesto grande dramma umano, dove non c'è più prevalenza di sfumature carminio e rosa, il castello d'Urbino si eleva — testimonio imponente — su quel paese misterioso, avvolto in una vaporosità grigia e violacea, erigendo a lutto la sua massa brunastra, sotto un crepuscolo pallido.

Così, nell'*Annunciazione* della Pinacoteca (fig. 26) Vaticana, al di là della finestra spalancata di quella stanzetta tranquilla, il castello turrito si tinge di vapori di rosa, gioisce, quasi in una carezza di lievi iridescenze mattinali, dell'avvenimento lieto, di cui è così bello e così privilegiato testimonio.

Filippo Di Pietro.

SOPRA UN QUADRO DEL BAROCCI

A MACERATA FELTRIA

Nel 1842 il feretrano Achille Marini pubblicava pei tipi del Brunetti, in Urbino, un opuscolo — divenuto oggi rarissimo — « Sopra un quadro di Federico Barocci e due angioli del Berettoni » (1), di cui il conte Francesco Maria Torricelli (2), nella sua Antologia (vol. I, pag. 376) così scriveva: « I quadri sono nella chiesa di S. Francesco, e ben meritavano che un coltissimo giovane, qual'è il sig. Marini, ne descrivesse il pregio ».

Ci pungeva quindi il desiderio di rintracciare questo opuscolo, che ci additava un altro lavoro quasi ignorato del fecondo pittore urbinate, e dopo molte ricerche lo ritrovava, per noi, nell'Oliveriana di Pesaro, il carissimo amico Monsig. Augusto Vernarecci; il quale, ce ne dà il seguente giudizio:

« Parmi, a dire il vero, ben poca cosa questo *discorso* del Marini. Egli neppure ci dice se il Crocifisso, a cui si volge tutta la composizione del Barocci, sia dipinto oppure figurato a rilievo.

Da persona che è stata a Macerata Feltria e ha visto tutto il lavoro, ho saputo che il Cristo in croce è a rilievo, forse in antica cartapesta. Il Barocci ha dipinto a' lati del Redentore due tele.

---

(1) Berrettoni Niccolò di Macerata Feltria, scolaro di Carlo Maratta.

(2) Buon letterato del secolo scorso, amico del Monti, del Perticari e di altri insigni scrittori, pei conforti dei quali si volse con amore allo studio di Dante e degli altri sommi nostri poeti e prosatori. Dal '42 al '47 compilò in Fossombrone l'Antologia oratoria, poetica e storica, nella quale espose vari saggi di un comento della Divina Commedia, che riscosse il plauso degli studiosi del sacro poema. Morì a Napoli il 23 marzo 1867 : era nato in Fossombrone nel 1783. (V. PRUDENZANO FRANCESCO, *Elogio del conte F.M. Torricelli*. Napoli, 1867).

A destra, la Vergine Madre « con le braccia alzate congiun- « gendo le palme e in atto di gittarsi come vinta da smisurato « dolore sull'estinto figliuolo »; a sinistra il diletto discepolo di Gesù, Giovanni, « preso da intensissimo dolore in vedere la morte « atroce e infame del suo divino maestro ». In lontananza, dal lato della Madonna, veggonsi, « quantunque oscuramente » delle montagne e due apostoli.

Questa, a un dipresso, la composizione del quadro, o dei quadri, descritti in maniera fuggitiva.

Ma da che cosa si può dedurre che siano opera del Barocci?

Il Marini non accenna ad alcuna iscrizione od a qualsiasi altro documento, che comprovi quelle essere opere baroccesche. Lo deduce il Marini dalla maniera del colorire, dalle usate forme stilistiche dell'urbinate, e solo aggiunge a pag. 7 del suo discorso, che l'avvocato Giuseppe Antimi (morto al tempo in cui scriveva il Marini) « abile conoscitore, per primo l'additò (come opera baroccesca) e rimise a cognizione dei dotti ».

Superiormente ai quadri del Barocci stanno i due angeli del Berrettoni, genuflessi e adoranti il morto Signore.

F. Madiai.

Fig. 56. - La *Deposizione*. Archiginnasio. Bologna.

LA MADONNA DI "S. AGOSTINO" DI CAGLI

Nel maggio dello scorso anno il Direttore generale delle antichità e belle arti, comm. Corrado Ricci, rintracciava ed acquistava per la regia galleria nazionale delle Marche in Urbino una magnifica tela del Barocci, della quale dava qualche notizia nel Bollettino d'arte del Ministero della P. I. (anno VI, numero 9, settembre 1912).

Riteneva egli peraltro, che questo dipinto, provenendo da Cagli, fosse quello stesso di giuspatronato della famiglia Felici-Giunchi di Urbino, che trovasi in proprietà del sodalizio dei Piceni in Roma e che, in questo medesimo volume, è stato illustrato dalla signora Maria Ciartoso-Lorenzetti.

Fatto accorto dell'equivoco, lo dichiarava pubblicamente nel Bollettino d'arte e non si ristava dal chiedere più ampie e sincere notizie sulla provenienza di questa tela, giudicata bellissima dal Venturi, dal Pogliaghi, dal Boito, dall'Ojetti e dagli altri componenti il Consiglio superiore delle Belle Arti, e che il Cavenaghi, giudice competentissimo, anche di recente, ha dichiarata « una delle più fresche e più robuste opere del Barocci, così per la composizione larga e grandiosa, come per la freschezza ed eccellenza dell'esecuzione, la grazia delle figure e la forza ed armonia del colorito, scevro di ogni eccesso di carminii ».

Nè le ricerche sono state infruttuose; chè l'ispettore dei monumenti di Cagli, prof. Luigi Vivani, ci ha mandato or ora la trascrizione dei seguenti brani delle memorie manoscritte del canonico prof. don Domenico Rossi, che si conservano nella biblioteca comunale di quella città, dalle quali veniamo a sapere la provenienza e la narrazione genuina del come fu perpetrato ed eseguito il trafugamento a Roma di così eccellente opera d'arte.

Dalle Memorie del Reverendo don Domenico Rossi di Cagli.

Parte I Storica, a pag. 68 (data marginale 3 Dicembre 1823).

Tra gli altri quadri degli altari di S. Agostino appesi in questa sala, uno ve n'era assai grande ed arcuato (come all'anno 1775 n. l'ebb. ed all'Inventario Parte II pag. 26) creduto del celebre Federico Barocci, e benchè con certezza non possa asserirsi esserne stato lui l'autore, ciononostante era di ottimo pennello. Questo quadro, che nella sudd. Chiesa stava all'altare di S. Anna, o piuttosto S. Elisabetta, rappresenta in alto la SS. Vergine col bambino in braccio in atto di volgere pietosi gli occhi a S. Francesco d'Assisi in piedi: S. Agostino genuflesso in abiti pontificali, in atto di pregare e raccomandare, verso il mezzo; e come S. Francesco a destra, così a sinistra S. Elisabetta in piedi, tenente per le braccia il Precursore fanciullo. Evvene una copia ma molto lacera e piccola presso i PP. Conventuali, senza però la figura di S. Francesco.

In quanto poi a questo quadro, narravami il prefetto ed economo D. Giulio Fulvi che, in tempo del Regno Italico, passando di qui e venendo ancora a bella posta da Milano e Roma, ad osservare quadri, Pittori di stima, uno di essi venisse ad osservare quello di cui si parla, ed esponendo il suo giudizio, che non si può supporre pregiudicato, dicesse che il valore sarebbe stato di mille Romani se stato non fosse, specialmente in fondo, scrostato. Or il sig. conte Cristoforo Marcelli de' Rossi, il quale faceva raccolta di quadri per asportarli a Roma, ed ivi venderli al miglior offerente, fece pratica per acquistarlo col sig. Canonico Benincasa, e col sig. D. Bartolomeo, allora Arcidiacono, poi pievano di Fenigli, ambedue deputati all'economia del Seminario, i quali ne fecero parola col Vescovo Monti, il quale si rimise al giudizio di un perito di comune fiducia.

Capitò qui, o fu fatto venire, il sig. Conte Pompeo Montevecchi di Fano, e questi giudicò non valere che Romani ventiquattro. Questo stravoltissimo giudizio a petto di quello del Pittor Milanese non dispiacque al sudd. Can. Benincasa, avido di dar le mani su questa somma, per fabbricare la scala minore, che non esisteva; nè dispiacque al sudd. Arcidiacono, il quale favoriva il Marcelli. Questi per la disapprovazione di me, dell'Economo, e di altri, lasciò passar molto

Fig. 57. - La Madonna di S. Agostino a Cagli
ora nella Galleria Nazionale di Urbino.

tempo, sembrar facendo, che più non si pensasse a venderlo e comprarlo, mentre i due sudd. Deputati, mossi dalle grida di nostra disapprovazione, fecero accrescere la somma fino a trenta Romani. Quand'ecco che repentinamente vengono facchini a toglierlo dalla parete, mentre io facevo scuola, cosicchè di nulla mi accorsi, se non quando più non eravi, e lo conobbi dal nudo della parete. Corse l'Economo dal Vescovo per impedirne la deposizione ed il trasporto, e protestò di comprarlo egli per quella somma: ma il predet. Monsignore lo spacciò col dirgli ch'era corsa parola e che non voleva recedere.

Essendo poi pronto il carro da portarlo a Roma, fu in brevi istanti allontanato da Cagli ecc.

In un manoscritto dello stesso prof. don Domenico Rossi, Rettore del Seminario di Cagli (1823-1850), intitolato *Notizie storiche e prospetti dimostrativi dei beni del Seminario*, a pagina 26 della parte II si legge:

Nella Chiesa di S. Agostino annessa al Ven. Seminario e precisamente all'Altare di S. Anna, o piuttosto di S. Elisabetta, si trovava un quadro di buona mano (di Federico Barocci) rappresentante, in alto Maria SS. col bambino in mano. Più in basso, a diritta S. Francesco d'Assisi in piedi, e più verso il mezzo S. Agostino genuflesso, in abiti pontificali. A sinistra S. Elisabetta in piedi. Con certezza non può dirsi opera del Barocci. La copia, senza però la figura di S. Francesco, trovasi presso i PP. Conventuali, sopra la porta dell'orto verso il Monastero di S. Pietro. Il quadro fu venduto per Scudi Romani 30 e fu portato via ai 3 Dicembre 1825.

Le quali indicazioni corrispondono perfettamente al quadro del Barocci di cui si tratta e vengono confermate anche da un altro manoscritto esistente nella Biblioteca del Comune di Cagli.

F. Madiai.

ELENCO DELLE OPERE DI FEDERICO BAROCCI

AREZZO — Il Padre Eterno, in un tondo, già sovrastante la Madonna del Popolo, presso la Fraternita dei Laici.

BOLOGNA. Cristo portato al Sepolcro, con altre figure di Santi, nella Biblioteca dell'Archiginnasio.

BRUXELLES. — La vocazione di S. Andrea Apostolo, nel Museo Reale.

CHANTILLY. — La Santa Famiglia (replica della Madonna detta del Gatto), nel Museo Condé.

» — Cristo che si congeda dalla Madre.

COPENAGHEN. — Ritratto di giovane donna, nella Galleria Nazionale.

CORTONA. — Santa Caterina, nella chiesa di Santa Margherita.

DRESDA. — L'Assunzione di M. V. in cielo, nella R. Galleria.

FALCONARA. — L'ultima Cena, nella chiesa di Santa Maria.

FIRENZE. — Il ritratto di Francesco Maria II Della Rovere duca di Urbino, nella Galleria degli Uffizi.

» — La Madonna del Popolo, Ivi.

» — L'Annunciazione, Ivi.

» — Cristo che appare alla Maddalena, Ivi.

» — Le Stigmate di S. Francesco, Ivi.

» — Il Ritratto di Guido Ubaldo del Monte, Ivi.

» — Ritratto di giovane donna (della Marchesa del Vasto?), Ivi.

» — L'autoritratto del pittore, Ivi.

» — La Madonna della gatta (replica) in cattivo stato, nei magazzini di detta Galleria.

Fig. 58. - La Madonna di Santa Lucia al Louvre (Parigi).

(Fot. Alinari).

Fig. 59. - La Madonna del Rosario nella Chiesa di S. Rocco a Senigallia.

Fot. Alinari

FIRENZE. — Copia (?) del Correggio (La Madonna con i Santi Girolamo e Maria Maddalena), nella Galleria Pitti.

» — Il Ritratto del principe Federico Ubaldo Della Rovere, fanciullo, Ivi.

» — Testa dell' « Annunziata » (studio per l'Annunciazione di Loreto, ora in Vaticano), Ivi.

» — Testa dell' « Angelo Annunziante », Ivi.

» — Il Salvatore (?), Ivi.

FOSSOMBRONE. — S. Francesco stigmatizzato (abbozzo su tela), nel Museo civico.

» — S. Rocco, Ivi.

GENOVA. — Santa Caterina (?) nella Galleria del « Palazzo Rosso ».

» — Il Crocifisso con la Madonna, S. Giovanni e S. Sebastiano, nel Duomo.

GUBBIO. — La Visita di Santa Elisabetta a Maria (replica con la composizione rovesciata, ma identica a quella che trovavasi nella Galleria Orléans a Parigi), presso gli eredi Benamati.

LONDRA. — La Madonna della del gatto, nella Galleria Nazionale.

LUCCA. — Il Ritratto del principe Federico Ubaldo a due anni, nella Pinacoteca Comunale.

MADRID. — La Vocazione di S. Andrea, nell' Escuriale.

» — Il « Presepio », o Natività di N. Signore, al Prado.

» — « Cristo spirante », nella chiesa vicina al Museo S. Jheronimo el Real.

MILANO. — Il Martirio di S. Vitale, nella Pinacoteca di Brera.

» — La Madonna coi SS. Francesco e Giovanni Battista, già a Fossombrone, rovinatissima, ora nei magazzini della stessa Pinacoteca di Brera.

» — Il « Presepio », nella Pinacoteca Ambrosiana.

Fig. 60. - L'incendio di Troja nella R. Galleria Borghese a Roma. (Fot. Alinari).

Monaco. — Cristo che appare alla Maddalena, nella Pinacoteca.

Parigi. — La Madonna con Santa Lucia e S. Antonio Abbate, nel Louvre.

» — La « Circoncisione », Ivi.

Perugia. — La Deposizione dalla Croce, nel Duomo.

» — Testa del Cristo spirante, nella Pinacoteca.

Pietroburgo. — L'Annunciazione, nella raccolta Stroganoff.

» — Il Ritratto di Ippolito della Rovere, figlio naturale del Cardinale Giulio, nel Museo dell'Eremitaggio.

Piobbico. — Il « Riposo in Egitto », replica, nella Chiesa di Santo Stefano.

Roma. — Affreschi nel palazzetto del Belvedere, (Casino di Pio IV).

» — Il Riposo in Egitto, nella Galleria Vaticana.

» — L'Annunciazione, proveniente da Loreto, Ivi.

» — La Beata Michelina, Ivi.

» — La Madonna del gatto (replica della tela che è a Londra), nella Galleria Corsini.

» — Ritratto di un fanciullo nella Galleria Doria.

» — Studio per la testa del S. Simone, Ivi.

» — Enea e Anchise o l'Incendio di Troia, nella Galleria Borghese.

» — Santa Caterina, mezza figura, Ivi.

» — S. Girolamo nel deserto, Ivi.

» — La « Visitazione », in S. Maria in Vallicella.

» — La Presentazione di Maria al Tempio, Ivi.

» — La Comunione degli Apostoli, in S. Maria sopra Minerva.

Sinigallia. — Cristo portato al sepolcro, nella chiesa di Santa Croce.

» — La Madonna del Rosario, nella chiesa di San Rocco.

Fig. 61. - La Crocifissione. Chiesa della Morte. Urbino.

Urbania.	La Madonna col Bambino, nella Chiesa dell'Ospedale.
»	— Il Cristo morente sulla Croce, Ivi.
Urbino.	— Santa Cecilia, nel Duomo.
»	— Il Martirio di S. Sebastiano, Ivi.
»	— L'ultima Cena, Ivi.
»	— Il Perdono d'Assisi, nella chiesa di S. Francesco.
»	— Il Crocifisso con la Madonna, S. Giovanni e la Maddalena, nell'Oratorio della Morte.
»	— Bozzetto del detto quadro (assai deperito), presso il signor Giuseppe Santini.
»	— La Vergine Assunta in cielo e gli Apostoli adoranti, nel palazzo Albani.
»	— La Madonna circondata da Angeli, S. Giacinto e altri due Santi, Ivi.
»	— La Madonna col bambino addormentato sulle ginocchia, Ivi.
»	— La Madonna col bambino in una gloria d'angeli e, in basso, Santa Elisabetta con S. Giovannino, un Santo Vescovo e S. Francesco d'Assisi, nella Galleria nazionale delle Marche.
»	— Lo Sposalizio della Vergine, Ivi.
»	— La Madonna detta di S. Simone, Ivi.
»	— Studio del Cristo portato al sepolcro, Ivi.
»	— Il Perdono d'Assisi, Ivi.
»	— La « Concezione » con vari ritratti di devoti, Ivi.
»	— La « Visitazione » (studio), Ivi.
»	— Le Stigmate di S. Francesco, Ivi.
»	— Il Crocifisso con l'Addolorata e S. Giovanni, Ivi.
»	— La Madonna col Bambino e S. Giovanni Evangelista, Ivi.
»	— L'Eterno Padre, Ivi.
»	— Due angeli, Ivi.
Vasto.	— Santa Chiara, nel convento omonimo.

Fig. 62. - Particolare del *Martirio di S. Vitale*. R. Galleria di Brera. Milano.

Vienna. — Il Ritratto di mons. Giuliano della Rovere, nella Galleria Imperiale.

***

Molti altri quadri vengono attribuiti al Barocci, mentre invece appartengono a' suoi allievi che per tutto il secolo XVII continuarono a copiare lavori del maestro. Del quadro, ad esempio, rappresentante « Il riposo in Egitto », dal B. dipinto per Simonetto Anastasi, se ne conoscono nove copie: così della graziosa composizione, la « Natività », che il nostro artista eseguì d'ordine del duca d'Urbino per la regina di Spagna, se ne hanno, senza tener conto della bella replica all'Ambrosiana, varie copie, a Roma, a Cortona, a Gubbio, Fermo, Vienna, ecc.

Non mancano tuttavia altre opere baroccesche, davanti alle quali, se parve ardito che gli eruditi del secolo scorso pronunziassero il nome del caposcuola illustre, non è men vero d'altra parte ch'esse meritano d'essere esaminate attentamente da chi ne abbia la comodità e la competenza. Di tali opere diamo qui sotto un breve elenco:

Copenaghen. — Copia (o replica?) dell' « Annunziata », ma senza il gatto, dall'originale oggi in Vaticano.

Frontino di Massa (nel Montefeltro). — Madonna col bambino in mezzo ai Santi Ubaldo e Francesco, col principe Federico Ubaldo della Rovere ginocchioni, nella chiesa parrocchiale.

Gubbio. — Sant' Ubaldo, nella Galleria Comunale.

» — L' « Annunciazione », nella chiesa di S. Maria dei Laici.

Mercatello. — Madonna, nel palazzo Gasperini.

Roma. — Cristo che appare alla Maddalena, nella Galleria Corsini.

Sinigallia. — « Il Riposo in Egitto », nella cappella Baviera in Duomo.

Urbino. — Il ritratto del Barocci, nella Galleria.

Fig. 63. - Santo Vescovo, nella Galleria Nazionale di Urbino.

Inoltre nella *Guida* di Gubbio, compilata dal Lucarelli, sono date al Barocci una diecina di tele, fra cui il Ritratto di una dama in quella Galleria comunale, una Madonna nel palazzo Benvenuti, una *Sacra Famiglia* e il ritratto di un principe nel palazzo Fabiani, altri ritratti nel palazzo Benamati, oltre una *Assunzione della Vergine*, e un'altra tela con il *Riposo in Egitto* nella chiesa di S. Benedetto.

Viene poi assegnata al Barocci un'*Ultima Cena*, nel Seminario di Pergola, che appartiene invece, come dicemmo altra volta, alla sua Scuola. Così pure, secondo il Siepi (*Descrizione di Perugia, 1822*), si conserverebbero nell'alta città umbra altre tre opere del grazioso pittore di Urbino: un Gesù risorto sostenuto da un angelo, un S. Francesco che riceve le Stigmate e un Cristo crocifisso con la Vergine, S. Maria Maddalena ed Angeli: il primo nel palazzo Giovio, il secondo nella collezione degli Oddi e l'altro in quella Adriani presso S. Fiorenzo.

Degli altri lavori dallo scrittore umbro attribuiti al Barocci la maggior parte sono copie di ignoti; pochi altri invece esularono altrove, come il S. Girolamo, che ora si vede nella Galleria Borghese, e la Madonna del Gatto, che passò in Inghilterra.

Nella stessa Perugia esisterebbe, secondo alcuno, ma non sappiamo con quanto fondamento, anche un affresco di Federico Barocci, rappresentante il Parnaso, nella sala degli Archivi del palazzo pubblico: a Spoleto, nella Galleria Comunale non par del maestro la Madonna espostavi col suo nome; a Cagli nell'antica casa Brancaleoni-Brunetti era un ritratto del principe d'Urbino, dell'età di 5 anni, attribuito da chi lo vide anni sono, prima cioè che fosse venduto all'estero, al Barocci. Nella chiesa di S. Domenico di Fano è una copia della celebre « Annunziata » dipinta dal nostro artista, bruttissima copia da taluno attribuita allo stesso maestro. Nella chiesa di S. Gregorio Magno di Sanginesio è una grande tela con la Madonna e il bambino contornata dai santi Francesco, Gregorio Magno, Giovanni e Caterina da Siena, che gli scrittori del luogo proclamarono del Barocci.

A Roma, all'Accademia di S. Luca, una copia del « Riposo in Egitto » fatta al tempo del Maratta, passa ancora sotto il nome del maestro; così nella Galleria Corsini il *Cristo che appare alla Maddalena*, che è copia di un artista fiorentino.

Con ciò non diciamo di avere esaurita la non facile ricerca delle pitture del Barocci tuttora esistenti: chè un elenco completo delle opere di questo maestro – data la sua longevità e la resistenza al lavoro, nonostante il male che lo tormentò per tanti anni — non è cosa di poco momento, anche per chi da tempo si fosse dedicato allo studio del grande artista. Saremmo grati anzi a quanti amici e studiosi vorranno (imitando l'esempio dell'illustre prof. A. Schmarsow, al quale porgiamo sentiti ringraziamenti per le notizie gentilmente forniteci in proposito), indicarci le opere del nostro artista qui non elencate: e non meno obbligati resteremo verso coloro che ci useranno la cortesia di rispondere alle seguenti domande:

Dove si trova il quadro rappresentante Santa Margherita, dal B. dipinto in patria nel 1555? Dove andò a finire la nota replica dell'*Annunciazione* donata al re di Spagna dal duca di Urbino, dacchè più non si trova nè ne' Castelli reali di Spagna, nè al « Prado » nè all'Escuriale? E dove l'altra « Annunziata » dipinta per i Conventuali di Mondavio, con la figura di S. Francesco in atto di leggere? Presso gli eredi Benamati di Gubbio esiste ancora il bel ritratto del principe Federico Ubaldo dell'età di due anni? Il quadro con l'Incendio di Troia, dipinto per l'imperatore Rodolfo II, perì forse a Praga insieme con una parte di quel Castello divorata dalle fiamme? Chi ha notizia della geniale composizione, eseguita dal Barocci pel duca d'Urbino, con la Visita che Santa Elisabetta rende a Maria mentre questa sta seduta vicino alla culla del bambino? Chi ha notizia del Crocifisso inviato ad Arcevia (Rocca Contrada) dal Cardinale della Rovere? Dove trovasi il quadretto con la mezza figura di S. Sebastiano fatto pel conte Francesco Maria Mamiani? Di tale mezza figura e di quella di Santa Caterina, che si conserva a Villa Borghese,

Fig. 64. - Angelo genuflesso, nella Galleria Nazionale di Urbino.

Fig. 65. - Angelo genuflesso, nella Galleria di Urbino.

si hanno vari disegni a Stoccolma. Presso la famiglia Fabiani di Roma, nel secolo XVIII trovavansi, fra altri quadri, una *Pietà* ed una *Assunta* del Barocci. Chi saprebbe dire dove tali pitture sieno andate a finire? Esiste ancora la tela ricordata dal Bellori, « del *Noli me tangere* per li Signori Buonvisi, che doveva collocarsi in una chiesa di Lucca, figuratovi il Signore, che apparso in forma di Ortolano, si ritira da Maddalena, la quale genuflessa stende la mano per toccarlo? »

A pag. 322 del volume V delle *Galterie N. I.* si accenna ad un'altra « Tavola (palmi 4 × 3): N. S. deposto dalla Croce. F. Barocci ». Chi saprebbe darci qualche notizia in proposito? Nel gennaio 1911 fu venduta nella Galleria Helbing di Monaco la collezione del signor Dekan Wiehl ove trovavasi tra l'altro un quadro del Barocci. Che cosa rappresentava e dove andò a finire detto quadro? Nè meno importante sarebbe conoscere la fine riserbata ai ritratti dipinti dal nostro, nei quali il Barocci era valentissimo. Dove si trovano, ad esempio, quelli del duca Guidobaldo II, di mons. Felice Tiranni, del Conte Giulio Cesare Mamiani, di Antonio Galli con la consorte e i due figli? Dove quello di Pier Matteo Liera e l'altro, per più rispetti importantissimo, di Bernardino Baldi? Dove quelli dei marchesi del Vasto?

Ascoli Piceno, aprile 1913.

E. Calzini.

SAGGIO DI UNA BIBLIOGRAFIA SUL BAROCCI[1]

Alippi A. Alcune notizie relative a Federico Barocci nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XII, pp. 72-73 (Ascoli Piceno, 1909).

Andriulli G. A. Nel terzo centenario del Baroccio. Una mostra di disegni agli Uffizi. Nel *Secolo* del 7 ottobre 1912.

Annali della fabbrica del Duomo di Milano, IV, pp. 273, 317, 338 (Milano, 1881); V, pp. 12, 56, 142, 155 (1883); *Appendici*, II, p. 208 (1885). Un contratto e alcune lettere del Barocci.

Anselmi Anselmo. Il quadro votivo della Concezione nella chiesa di S. Maria Maddalena in Senigallia. In *Senigallia e l'Immacolata*. Numero unico, 8 dicembre 1904 di pag. 8 in grande formato (Ancona, Stab. grafico f.lli Marchetti, 1904).

Anselmi Anselmo. Un secondo quadro del Barocci a Senigallia nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, VIII, pp. 140-145 (1905).

Anselmi Anselmo. Un quadro del Rosario di Federico Barocci a Senigallia. Notizia e documenti. Firenze, 1905. (Estratto dal *Il Rosario*, Memorie domenicane. Annata XXII, novembre 1905).

Argenville (Monsieur d') Abrege de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce etc. Tom. I, pp. 30-37 (Paris, 1762).

Baglione Giovanni. Vita di Federico Barocci ne *Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori*, pp. 126-127 (Napoli, 1733).

Baldinucci Filippo. Federico Barocci nelle *Notizie dei Professori del disegno*. Vol. III, pp. 395-410 (Firenze, 1816).

Baroccio Drawings at the Uffizi, in *The Italian Gazette*, 10 ottobre 1912.

(1) Alle pubblicazioni qui citate va poi aggiunta la seguente, che ha visto la luce soltanto da pochi giorni:

Filippo Di Pietro, *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federico Barocci negli Uffizi* (Firenze, Istituto Mictografico Italiano editore, 1913).

Volume in-folio, di 190 pagg. con 200 illustrazioni (195 zincografie e 5 fac-simili in collotipia).

È una vera e propria monografia su tutta l'arte del Barocci, perchè l'A., che ha trovato nella Collezione degli Uffizi centosessantotto disegni finora sconosciuti o non identificati, relativi a tutte le opere del B., passa dall'esame del disegno a quello del dipinto, riuscendo così a dare una esauriente visione dell'intera attività del pittore.

La Brigata.

Bartolini Ranieri aretino. Carteggio risguardante una tavola d'altare commessa dai Rettori della Pia Confraternita dei Laici di S. Maria della Misericordia d'Arezzo a Federico Barocci urbinate. Nella *Nuova raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, con note e illustrazioni di Michelangelo Gualandi, I, pp. 133-192 (Bologna, 1844).

Bartsch. Le « Peintre-graveur XVII » (a pag. 1 e seg. parla sulle incisioni del Barocci) (Vienne, 1818).

Becci Antonio. Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro (Pesaro, Gavelli, MDCCLXXXIII).

Bellori Giov. Pietro. Vita di Federico Barocci ne *Le vite de' pittori scultori ed architetti moderni*, pp. 165-196 (Roma, 1672).

Bellori Giov. Pietro. Federico Barocci ritratto dal Bellori nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XV, pp. 102-104 (Ascoli Piceno, 1912).

Bellori Giov. Pietro. Vita di Federico Barocci da Urbino pittore; vedi Giov. Poggi, *Mostra dei cartoni e disegni di Federico Barocci* ecc. (Bergamo, 1912-13).

Benedetti Alessandro. Il centenario di Federico Baroccio in *La Tribuna* del 30 novembre 1912.

Bénezit E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres etc. (Paris. 1911), pp. 372-373. (Dà un elenco di dipinti attribuiti al B.).

Bertolotti Antonio. Artisti Urbinati in Roma, p. 22 (Urbino, 1881). *Raffaello* (Urbino, Righi, 1881).

Bombe Walter. Federico Barocci e un suo scolaro a Perugia (Perugia, 1909).

Bombe Walter. Federico Barocci a Perugia nella *Rassegna d'Arte*, ann. XII, pp. 189-196 (Milano, 1912).

Bottari. Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura (Roma, 1754-1768); II, 95 III, 56 e 260; IV, 291-293; V, 240; VI, 250; VII, 16.

Bouchet Jules. La Villa Pia (Paris, 1837).

Bryan's Dictionary of Painters and Engraving New Edition, p. 85 (London, Joh. Bell. and Sons. 1904).

Brigata urbinate degli Amici dei Monumenti. XXX settembre MCMXII. A Federico Barocci nel terzo centenario dalla morte (Urbino, 1912).

Burckhardt I. Der Ciecrone. IX Auflage. pp. 842-843 (Leipzig, 1904).

C. E. Intorno a la patria di Federico Barocci in *L'Eco di Urbino*. Ann. XIII, n. 11 (Urbino, 17 novembre 1912).

Calzini E. Per Federico Barocci (documenti) nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, I, pp. 103-108 (1898).

Calzini E. Una piccola casa dell'arte (La quadreria Viviani di Urbino) nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XII, pp. 62-63 (Ascoli Piceno, 1909).

Calzini E. Francesco Baldelli nipote e allievo di Federico Barocci. Un

quadro di scuola baroccesca nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XII pp. 67-68 (Ascoli Piceno, 1909).

Calzini E. Un altro quadro del Barocci? nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XIII, pp. 24-25 (Ascoli Piceno, 1910).

Calzini E. Per la biografia del Barocci nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XV, pp. 107-115 (Ascoli Piceno, 1912).

Calzini E. Bricciche baroccesche nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XV, pp. 115-117 (Ascoli Piceno, 1912).

Calzini E. La Galleria annessa all' Istituto di Belle Arti di Urbino nell'*Arte*, IV, pp. 384-389 (Roma, 1901).

Calzini E. Urbino e i suoi monumenti, in-4°, pp. 26-28, 39, 41, 52-54, 73, 123, 125, 185-187, 197 (Rocca S. Casciano. Cappelli, 1897).

Campori Giuseppe. Lettere artistiche inedite, pp. 79, 144-145 (Modena, 1866).

Cantalamessa Giulio. Federico Barocci nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, IV, pp. 81-85 (Ascoli Piceno, 1901).

Caprin Giulio. Cartoni e disegni di Federico Baroccio alla Galleria degli Uffizi nell'*Emporium*, XXXVI, pp. 389-395 (Bergamo, 1912).

Castellani G. Quadri del Barocci nelle case Veterani e Antaldi nella *Rassegna bibliografica dell' arte italiana*, II, pp. 255-256 (1899).

Cavalcaselle Giov. Battista e Morelli Giovanni. Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria, compilato nel 1861-62 in *Gallerie Nazionali Italiane*, pp. 191-319, anno II (1896).

Cella (della) A. Di due quadri ignorati di F. Barocci e della sua scuola nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XV, pp. 104-107 (Ascoli Piceno, 1912).

Cyclopedia of Painters and Paintings. Critical editor Charles Perkins, edited by Joh. Denison Champlin, p. 102 (London-New-York, 1888).

Di Pietro Filippo. Un disegno del Baroccio all'Albertina, già attribuito al Domenichino nella *Rivista d'Arte*, VI, pp. 297-301 (Firenze, 1909).

Farabulini Davide. Sopra una saera famiglia di Barocci nell' Esposizione romana (Roma, 1870).

Faitori Onofrio. Spigolature storico-artistiche del Montefeltro in *Rassegna d'Arte*, pp. 143-145, anno VIII (1908).

Ferri Pasquale Nerino. Un disegno del Baroccio negli Uffizi, già attribuito al Rembrandt nella *Rivista d'Arte*, VII, pp. 29 (Firenze, 1910).

Filangieri di Candida. Documenti in *Gallerie Nazionali Italiane*, Volume V, anno 1902, p. 318, n. 92.

Friedlaender Walter. Federico Barocci nell'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* di Ulrich Thieme e Felix Becker, II, pp. 511-513 (Lipsia, 1908).

Friedlaender Walter. *Das Kasino Pius des Vierten* (Lipsia, 1911). III cap.: Federico Baroccis römischer Aufenthalt und seine Deckengemälde im Kasino Pius des Vierten.

Frizzoni Gustavo. Federico Barocci rammentato da un suo ammiratore lombardo nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XV, pp. 100-101 (Ascoli Piceno, 1912).

Gaye Giovanni. Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI, III, pp. 461, 510-11. 529-35 (Firenze, 1840).

G. M. vedi Mannini Giorgio.

Goethe W. Winkelmann und sein Jahrhundert, pp. 165-194 (1885).

Gori-Gandellini. Notizie degli Intagliatori con aggiunte del Padre Luigi De Angelis, Tomo VI, pp. 74-81 (Siena, 1909).

Grigioni C. e Castellani G. Documenti relativi a Federico Barocci in *Rassegna bibliografica dell'arte*, II, pp. 255-258 (1899).

Grossi Carlo. Degli uomini illustri di Urbino. Comentario. *Federico Barocci*, pp. 154-164 (Urbino, 1819).

Grossi Carlo. Degli uomini illustri di Urbino Comentario con aggiunte di Pompeo Gherardi (Urbino, 1856). *Federico Barocci*, pp. 150-158.

Grossi Gualtiero. Lettere di Federico Barocci. *Per nozze Vaccai-Gennari*, op. di 22 in-4° piccolo (Pesaro, Federici, 1883).

Gualandi Michelangelo. Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, I, pp. 133-192 (Bologna, 1844). Vedi Bartolini.

Hermanin Federico. *Le Gallerie Nazionali di Roma*. Tavola XII (Bergamo, 1910); Enea ed Anchise fuggono da Troia.

Hind Arthur. A Short History of Engraving & Etching, pp. 113, 362, 367 (London, Constable & C. 1911).

Illustrazione Italiana (Milano, Treves 1873). Barocci Federico: Martirio di S. Vitale, I, p. 455, anno 1903. La Deposizione, I, p. 391, anno 1905.

Kristeller Paul. Kupferstich und Holzschnitt, in vier Jahrhunderten etc., pp. 273-274 (Berlin, Cassirer, 1905).

Krommes Heinrich Rudolf. Studien zu Federico Barocci. (Lipsia, 1912).

Lanzi Luigi. Storia pittorica della Italia, II, 146 (Pisa, 1815).

Lazzari Andrea. Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti. Compendio storico *passim*. (Urbino, Guerrini, MDCCCI).

Lazzari Andrea. Dizionario storico degli illustri professori delle Belle Arti e de' valenti mecanici d'Urbino, nelle *Antichità Picene di Giuseppe Colucci*, XXXI (Fermo, 1797).

Lazzari Andrea. Memorie di Federico Barocci. (Urbino, s. d.).

Le Blanc. Manuel de l'amateur d'estampes (Paris, 1851-90).

Lucarelli Adorigi. Memoria e guida storica di Gubbio. (Città di Castello,

Lapi, 1888). (Vi sono molte indicazioni di quadri e di disegni del Barocci).

Madonna (La) di Cagli, di Federico Barocci nel *Bullettino d'Arte* del settembre 1912.

Magni Basilio. Storia dell'arte Italiana. Vol. III, pp. 285 e segg. (Roma, 1902, Officina Poligrafica) (Dà un elenco di dipinti attribuiti al B.).

Malvasia Carlo Cesare. Felsina Pittrice. Vite de' Pittori bolognesi, con aggiunte di G. Zanotti, 2 vol., Vol. I, pp. 76, 81, 88, 287; Vol. II, pp. 68, 242, 374, 382 (Bologna, Gnidi, 1841).

Mannini Giorgio (M. G). L'esposizione fiorentina dei disegni del Baroccio nel terzo centenario della sua morte ne *La Tribuna* del 10 ottobre 1912).

Marangoni Matteo. Mostra di disegni del Baroccio agli Uffizi in *L'Arte*, ann. XVI, pp. 65-67 (Roma, 1913).

Marini Achille. Sopra un quadro di Federico Baroccio e due angioli del Berettoni, nella chiesa di S. Francesco di Macerata feltria, in-8° (Urbino, Brunetti, 1842).

Mengs Raffaello. Opere di R. M. pubblicate da G. N. d'Azara. Vol. II, pp. 272-273 (Parma, Stamperia Reale, 1780).

Mezzanotte A. La deposizione della Croce, quadro di Federico Barocci di Urbino nella cattedrale di Perugia, descritto in ottava rima da A. Mezzanotte con una lettera storica di G. B. Vermiglioli, in-4° fig. (Perugia, 1818).

Mezzanotte A. e Farabulini D. La deposizione della croce nella cattedrale di Perugia (Perugia, 1818).

Meyer Julius, Hermann Lücke e Hugo von Tschudi. Allgemeines Künstler-Lexicon, III, pp. 27-30 (Lipsia, 1885).

Morelli Giovanni. Vedi Cavalcaselle.

Muñoz Antonio. Il primo pittore seicentista, Federico Barocci, nel *Fanfulla della Domenica*, n. 47 (1910).

Muratori Santi. Il martirio di S. Vitale del Barocci: notizie, documenti, aneddoti in *Felix Ravenna*, fasc. 6, aprile, 1912 (Ravenna, 1912).

Nagler G. K. Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler etc. Vol. I, pp. 278-281. (München, 1835).

Nel III centenario della morte di Federico Barocci nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XV, pp. 97-99 (Ascoli Piceno, 1912).

Nobili Riccardo. Passeggiate in « Galleria ». I disegni del Baroccio. In *Nazione* di Firenze, n. 350-351, 15-16 Decembre, 1912.

Nuova Rivista Misena diretta da Anselmi Anselmo, periodico marchigiano d'erudizione storico-artistica, di letteratura e d'interessi locali (Arcevia-

Castelplanio, 1888). — Federico Barocci: III, pag. 48, ritratto di Guidobaldo del Monte nell'Ateneo Pesarese: (Anselmi) IV, pag. 36, del B. e della sua scuola (Vernarecci); pag. 38, quadro del S. Gregorio Magno del B. in Sanginesio; (Salvi) pag. 83 e seg., dell'Annunziata e del S. Francesco d'Assisi rapiti dalla Santa Casa di Loreto nel 1797; (Gianuizzi) VIII, pag. 122, libri, quadri, opere d'arte tolte dal palazzo Albani di Urbino negli anni 1797-98. Fra queste opere d'arte si annoverano 4 dipinti del B. (Madiai).

Palmarini Italo Mario. Il terzo centenario di Federico Barocci nel *Resto del Carlino*, 13 novembre 1912.

Poggi Giovanni. Federico Barocci nel terzo centenario della morte in *Il Marzocco*, XVII, n. 39 (Firenze, 1912).

Poggi Giovanni. Mostra dei cartoni e disegni di Federico Barocci nel *Gabinetto dei disegni della R. Galleria degli Uffizi* dall'ottobre 1912 all'aprile 1913 (Bergamo, 1912-13).

Pungileoni padre Luigi. Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino (Urbino, Guerrini, 1822); a pag. 83 e seg. leggonsi notizie di Ambrogio di Antonio da Milano (Baroccio) sculptor lapicida, e della sua discendenza.

Raffaelli Giuseppe. Guida artistica di Urbania ed elenco di quei pubblici archivi del prof. G. Raffaelli pubblicati per cura di Giuliano Vanzolini, per nozze Raffaelli-Marfori Savini (Pesaro, Federici, MDCCCLXXIX); a pag. 13 si dà notizia del quadro col crocifisso del B. e della madonna col bambino sulle ginocchia, pure del B., che il duca Francesco Maria II Della Rovere teneva al suo letto e che in morte donava al confessore. Entrambi questi dipinti trovansi nella chiesa del « Crocifisso dei frati » oggi Ospedale.

Renzetti Luigi. Federico Barocci nel *Corriere d'Italia* del 29 settembre 1912.

Reynolds Joshua. Discours sur la peinture, pp. 43, 295, 299, 302, 311, 424, 444 (Paris, Renouard, 1909).

Ricci Amico. Memorie storiche delle Arti e degli artisti della Marca di Ancona, II, 100-102, 110 (Macerata, 1834).

Rosenthal Leon. La Gravure, pp. 40, 104, 266, (Paris, Renouard, 1909).

Rovere L. Recensione della monografia sul Baroccio dello Schmarsow, in *Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana*, pp. 63-65, anno XIII (1910).

Scatassa Ercole. Documenti relativi a Federico Barocci nella *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, II, pp. 255-258 (novembre-dicembre, 1899).

Scatassa Ercole. Il Crocifisso dipinto dal Barocci per la Compagnia della Morte di Urbino nella *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, III, pagine 78-79 (Ascoli Piceno, 1900).

Scatassa Ercole. Documenti. Federico Barocci nella *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, IV, pp. 129-131 (Ascoli Piceno, 1901).

Scatassa Ercole. Per la patria di Federico Barocci in *Le Marche* (Fano, giugno 1901).

Scatassa Ercole. La Chiesa del Corpus Domini a Urbino nel *Repertorium*, XXV, p. 444.

Schmarsow August. Federico Barocci, ein Begründer des Barockstils in der Malerei (Lipsia, 1909).

Schmarsow August. Federico Baroccis Zeichnungen. I. Die Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz (Lipsia, 1909).

Schmarsow August. Federico Baroccis Zeichnungen. II. Die Zeichnungen in den Ubrigen Sammlungen Italiens (Lipsia, 1910).

Schmarsow August. Federico Baroccis Zeichnungen. III. Die Zeichnungen in den Sammlungen ausserhalb Italiens. A. Westliche Halfte Europas (Lipsia, 1911).

Schmarsow August. Federigo Barocci, in *Das Museum* (Eine Anleitung zum Genuss der Werke Bildender Kunst), Lief 15-16 des XI Jahr.

Serra Luigi. Un quadro del Barocci nella *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, XII, pp. 150-160 (Ascoli Piceno, 1909).

Spadoni dott. Giovanni. Di una preziosa opera d'arte che deve rimanere in Macerata, (trattasi del bozzetto da noi riprodotto con l'articolo relativo), nel giornale *La Preparazione* di Macerata, anno I, n. 12 (20 aprile 1913).

Tarchiani Nello. Federico Barocci. I disegni degli Uffizi in *Il Marzocco*, XVII, n. 39 (Firenze, 1912).

Tarducci canonico Antonio. Piobbico ed i Brancaleoni. Memorie storiche (Cagli, Balloni, 1897); vi si dà notizia del Riposo in Egitto col ritratto del committente, conte Antonio Brancaleoni, che si trova nella Pieve di S. Stefano di quel castello.

The *Old Masters* at *Burlington House*, tra altri un quadro del Barocci. The *Atheneum*, pp. 153, 181, 183 (30 Januar, 1904); v. a. *Gazette des Beaux Arts*, I, pag. 424 (Richter) 1904; *Repertorium*, pp. 176, 444 (J. Knappg 1904).

Ticozzi Stefano. Dizionario. (Milano, Schipalti, 1830).

Ugolini Filippo. Storia dei conti e duchi d'Urbino. Barocci, sue notizie, v. II, p. 492 (Firenze, Grazzini, Giannini e C., 1859).

Una preziosa tela del Barocci testè acquistata per la Galleria d'Urbino (La Madonna di Cagli) nella *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, XV, pp. 135-136 (Ascoli Piceno, 1912).

Venturi Adolfo. Federico Barocci in *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, XVI, pp. 1-2 (Ascoli Piceno, 1913).

Venturi Adolfo. La Galleria Sterbini in Roma illustrata. La vocazione di Sant'Andrea apostolo di B. (Roma, Tipografia de L'Arte, 19).

Vernarecci canonico Augusto. Lavinia Feltria Della Rovere, marchesa Del Vasto, da documenti inediti. Barocci, pp. 58, 175 e 176, ritratto di Lavinia e quadro di S. Chiara (Fossombrone, Tip. Monacelli, 1896).

Vita di Federico Barocci in *Le vite di Pittori, Scultori ed Architetti in compendio in numero di duecentoventicinque*, di Nicola Pio Romano, Roma, 1724, ms. nella Vaticana, mss. Capponiani, 257.

Vita di Fed. Barocci nella *Serie degli Uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura con i loro elogi e ritratti*. Firenze, Stamperia di S. A. R., 1769. l'Elogio di F. Barocci, Vol. VII, pp. 57-69).

Vita di Federico Barocci nell'*Almanacco pittorico*, ann. IV (Firenze, 1795).

Zani Pietro. Enciclopedia metodica critico ragionata delle Belle Arti. (Parma, 1819-1822).

Zonghi canonico Aurelio. Gesù Cristo portato al sepolcro. Quadro in tela di Federico Barocci nella chiesa della Croce e Sagramento in Senigallia. Per nozze Bartoli-Cléraut, VIII settembre MDCCCLXXXIV, di pp. 16 in-4 grande (Fano, Tip. Sonciniana, 1884).

Corrado Ricci.

INDICE DELLE MATERIE (*)

Prefazione. La Brigata . . . . . pag. V
Federico Barocci. 1535-1612. Discorso del comm. Corrado Ricci, letto in Urbino il dì 25 Maggio 1913 VII
Notizie relative a Federico Barocci e alla sua famiglia. Luigi Renzetti 1
Per la vera data di nascita di F. Barocci. Federico Madiai . . 13
Quale posto occupi Federico Barocci nell'arte del suo tempo. Adolfo Venturi 20
Federico Barocci. Giulio Cantalamessa 22
La Madonna detta di San Simone di F. Barocci. Egidio Calzini . 33
Il Barocci e l'arte romana del suo tempo. Antonio Muñoz . . . 36
Un quadro attribuito al Barocci presso il Sodalizio dei Piceni in Roma. Maria Ciartoso 49
I « Barocci » Urbinati. Giuseppe Lipparini 58
Il Barocci a Genova. Giulio Natali 63
Un Quadro di Federico Barocci a Fossombrone. Augusto Vernarecci 70
Lo studio del Barocci (Documenti). E. Calzini 73
Federico Barocci a Macerata e il bozzetto di un suo quadro incendiato dai francesi nel 1799. Giovanni Spadoni 86
Federico Barocci negli Abruzzi. Guglielmo Aurini 93
Della B. Michelina di F. Barocci nella Pinacoteca vaticana. F. Madiai 96
La Santa Cecilia di F. Barocci nel Duomo di Urbino. Filippo Di Pietro 101
Un ignoto quadro di F. Barocci. Arduino Colasanti 112
Opere inedite di F. Barocci. Lionello Venturi 117
Federico Barocci incisore. Federico Hermanin 127
L'arte di Federico Barocci e la mostra de' suoi disegni negli Uffizi. F. Di Pietro 134
Sopra un quadro del Barocci a Macerata Feltria. F. Madiai . . . 158
La Madonna di « S. Agostino » di Cagli. F. Madiai 161
Elenco delle opere di Federico Barocci. E. Calzini 165
Saggio di una bibliografia sul Barocci. C. Ricci 181

(*) Gli scritti sono disposti secondo l'ordine del loro arrivo alla Brigata.

INDICE DEGLI AUTORI

Aurini Guglielmo. Federico Barocci negli Abruzzi . . . pag. 93
Calzini Egidio. La Madonna detta di S. Simone di F. Barocci . . 33
Calzini E. Lo studio del Barocci (Documenti) 73
Calzini E. Elenco delle opere di Federico Barocci 165
Cantalamessa Giulio. Federico Barocci 22
Ciartoso Maria. Un quadro attribuito al Barocci presso il Sodalizio dei Piceni in Roma 49
Colasanti Arduino. Un Ignoto quadro di F. Barocci 112
Di Pietro Filippo. La Santa Cecilia di F. Barocci nel Duomo di Urbino 101
Di Pietro F. L'arte di Federico Barocci e la mostra de' suoi disegni negli Uffizi 134
Hermanin Federico. Federico Barocci incisore 127
Lipparini Giuseppe. I « Barocci » Urbinati 58
Madiai Federico. Per la vera data di nascita di F. Barocci . . . 13
Madiai F. Della B. Michelina di F. Barocci nella Pinacoteca Vaticana 96
Madiai F. Sopra un quadro del Barocci a Macerata Feltria . . . 158
Madiai F. La Madonna di « S. Agostino » di Cagli 161
Muñoz Antonio. Il Barocci e l'arte romana del suo tempo . . . 36
Natali Giulio. Il Barocci a Genova 63
Renzetti Luigi. Notizie relative a Federico Barocci e alla sua famiglia 1
Ricci Corrado. Federico Barocci 1535-1612. Discorso letto in Urbino il dì 25 Maggio 1913 VII
Ricci C. Saggio di una bibliografia sul Barocci 181
Spadoni Giovanni. Federico Barocci a Macerata e il bozzetto di un suo quadro incendiato dai francesi nel 1799 86
Venturi Adolfo. Quale posto occupi Federico Barocci nell'arte del suo tempo 20
Venturi Lionello. Opere inedite di F. Barocci 117
Vernarecci Augusto. Un quadro di Federico Barocci a Fossombrone 70

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ND
623
B287B7

Brigata degli amici dei monumenti, Urbino, Italy
Studi e notizie su Federico Barocci