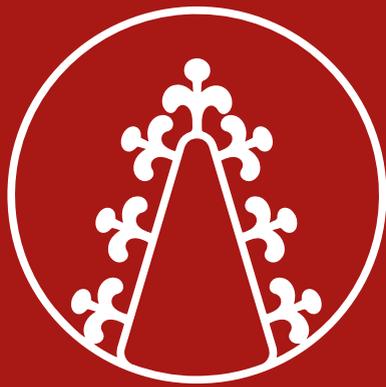


L'IDEEA

Disegni



ANNO I · FASCICOLO 2 · 2024



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU



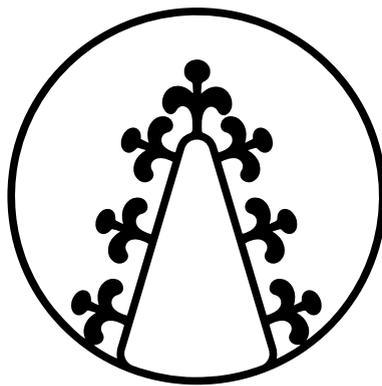
PRIN 2022



IDEA
Corpus Digitale Zuccari

L'IDEEA

Disegni



ANNO I · FASCICOLO 2 · 2024

LIDEA

Testi Fonti Lessico • Disegni

**Rivista digitale di letteratura artistica, storia della filosofia, linguistica
& di storia del disegno**

Periodico annuale (in due fascicoli)
ISSN 3035-2452 • DOI [10.69114/LIDEA/](https://doi.org/10.69114/LIDEA/)

Direttore Scientifico

Vita Segreto (Accademia di Belle Arti di Roma)

Comitato Scientifico

Annarita Angelini (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)
Juliana Barone (The Warburg Institute e Birbeck College, University of London)
Daniele Benati (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)
Marco Biffi (Università degli Studi di Firenze)
Salvatore Carannante (Università degli Studi di Trento)
David Ekserdjian (University of Leicester)
Caterina Furlan (Università degli Studi di Udine)
Ketty Gottardo (The Courtauld, Prints and Drawings Department, London)
Dagmar Korbacher (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin)
Donata Levi (Università degli Studi di Udine)
Catherine Loisel (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris)
Veronique Meyer (Université de Poitiers, Laboratoire Criham)
Nicola Panichi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Patrizia Pellizzari (Università degli Studi di Torino)
Vittoria Romani (Università degli Studi di Padova)
Alessandra Trotta (Università degli Studi di Salerno)
Franca Varallo (Università degli Studi di Torino)
Catherine Whistler (Ashmolean Museum, University of Oxford)

Comitato Editoriale

Luca Baroni (Rete Museale Marche Nord)
Thomas Dalla Costa (Independent Scholar and Curator)
Gloria De Liberali (The Metropolitan Museum of Art, New York)
Francesco Guidi (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna e DTC-Lazio)
Barbara Fanini (Università degli Studi di Firenze)
Hélène Gasnault (Beaux-Arts, Collections des dessins, Paris)
Francesco Grisolia (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)
Grant Lewis (The British Museum, Department of Prints and Drawings, London)
Nino Nanobashvili (Gutenberg-Museum, Mainz)
Marco Sgattoni (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
Vincenzo Stanzola (Museo di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, Napoli)

Progetto Grafico

Francesca Ceccarelli

Accademia di Belle Arti di Roma

Via di Ripetta, 222 • 00186 Roma (RM)
<https://lidea.abaroma.it/>

© 2024 L'IDEA | Testi Fonti Lessico • Disegni



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Open Access

Certificazione scientifica

Certificazione scientifica dei contributi pubblicati da L'IDEA: tutti gli articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole dei valutatori designati, attraverso un processo di revisione anonima e sotto la responsabilità del Comitato scientifico e del Comitato editoriale. La valutazione è stata effettuata in ottemperanza ai criteri scientifici ed editoriali della Rivista.

Disegni

URL <https://idea.abaroma.it/fascicoli/i-2024-2-179>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.179](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179)

Sommario

David Ekserdjian Michelangelo and Raphael	7
Catherine Monbeig Goguel Les dessins de Francesco Salviati de la collection de Everard Jabach	17
Catherine Loisel Parmigianino, Bedoli et Sellaer, trois inventions graphiques	37
Mauro Mussolin I disegni di Michelangelo per le <i>Allegorie del Tempo</i> nella Sagrestia Nuova: materialità, medialità, ricomposizione dei fogli	53
James Mundy Federico Zuccaro's Artistic Education as Evidenced in His Drawings	97
Luca Baroni I disegni di paesaggio di Federico Barocci	115
Giulio Zavatta Per Antonio Cimatori, il Visacci, disegnatore: un gruppo di inediti dell'Albertina di Vienna	199
Veronique Meyer Nicolas Moillon (vers 1580-1619), peintre et marchand, graveur de paysages	207

ABSTRACT

Protagonista della storia del disegno del Cinquecento, Federico Barocci è uno dei principali rinnovatori, sia sul piano tecnico che estetico e tipologico, del genere del disegno di paesaggio, da lui frequentato senza soluzione di continuità tra il 1550 e il 1610 circa. Questo studio presenta il primo tentativo di catalogazione sistematica e datazione degli oltre sessanta disegni di paesaggio di Barocci arrivati fino a noi, frammento degli oltre duecento fogli a tema naturalistico descritti nello studio dell'artista all'indomani della sua morte, nell'autunno del 1612. I disegni, considerati per tipologie sulla base della collazione delle testimonianze antiche, sono posti in confronto con l'opera di artisti dai quali Barocci è stato influenzato, come Tiziano, Gherardo Cibo, Taddeo e Federico Zuccari. La rilettura dei disegni e una serie di nuove attribuzioni permettono di ripensare il rapporto tra disegno e pittura nell'opera di Barocci e il suo approccio al più vasto tema della rappresentazione della natura.

A protagonist in the history of sixteenth-century drawing, Federico Barocci is one of the main innovators, both technically and aesthetically and typologically, of the genre of landscape drawing, which he addressed uninterruptedly between about 1550 and 1610. This essay presents the first attempt at systematic cataloging and dating of the over sixty landscape drawings by Barocci that have come down to us, a fragment of the over two hundred sheets of naturalistic themes described in the artist's studio after his death in the autumn of 1612. The drawings, considered by typology individuated through the analysis of ancient testimonies, are compared with the work of artists who influenced Barocci, such as Titian, Gherardo Cibo, Taddeo and Federico Zuccari. The rereading of the graphic production and a series of new attributions allow us to rethink the relationship between drawing and painting in Barocci's work and his approach to the broader subject of the representation of nature.

PAROLE CHIAVE Federico Barocci • Federico Zuccari • Gherardo Cibo • Giovanni Battista Clarici • Karel van Mander • disegno • libro disegnato • libro di schizzi • pittura • paesaggio • natura • Tardo Rinascimento • Urbino • Italia

KEYWORDS Federico Barocci • Federico Zuccari • Gherardo Cibo • Giovanni Battista Clarici • Karel van Mander • drawing • drawing-book • sketch-book • painting • landscape • nature • Late Renaissance • Urbino • Italy

CITA COME Luca Baroni, *I disegni di paesaggio di Federico Barocci*, «L'IDEA • Disegni», 1.2, 2024, pp. 115-197, DOI 10.69114/LIDEA/2024.179-257

URL <https://lidea.abaroma.it/articoli/i-disegni-di-paesaggio-di-federico-barocci-257>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.179-257](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179-257)

OPEN ACCESS

© 2024 Luca Baroni •  4.0

PEER-REVIEW

Presentato 07/08/2024

Accettato 16/10/2024

Pubblicato 05/11/2024

I disegni di paesaggio di Federico Barocci

✦ Luca Baroni

Rete Museale Marche Nord



In uno dei testi fondativi della moderna concezione accademica del paesaggio, l'*Histoire de l'art du paysage*, pubblicato nel 1822 a Parigi dal pittore e critico Jean-Baptiste Deperthes, l'origine del genere nella pittura centro-italiana moderna viene ricondotta all'influsso veneto e nordicizzante di Girolamo Muziano¹. A riprova di questa affermazione, Deperthes evoca l'opera di due maestri attivi a Roma che, proprio grazie alla presunta mediazione del pittore bresciano, sarebbero tra i primi a introdurre il paesaggio nelle proprie creazioni pittoriche. Sorprendentemente, questi ultimi non sono, come ci si potrebbe aspettare oggi, Annibale Carracci, «salvatore» dell'arte italiana – secondo Giovan Pietro Bellori – dagli opposti mali rappresentati dall'eccessivo naturalismo di Caravaggio e dalle esasperazioni del Cavalier d'Arpino²; né il suo allievo, e campione del paesaggio classico seicentesco, Domenico Zampieri, detto il Domenichino³; ma, piuttosto, due artisti 'eccentrici' rispetto all'orbita romana, l'urbinate Federico Barocci e il vadese Federico Zuccari⁴:

Ce furent vraisemblablement les tableaux de paysage que Mutien fit à Rome qui introduisirent ce genre de peinture dans cette contrée, et l'y accréditèrent; car, d'une part, rien ne prouve qu'il y ait été connu avant cet artiste; et, d'un autre côté, il paraît constant que, de son temps et après lui, Frédéric Barocche (1528), né à Urbino, où il termina sa carrière à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, et Frédéric Zuccheri (1539) originaire du même duché d'Urbino, et mort à Ancône, âgé de soixante-six ans, tous deux habiles peintres d'histoire de l'École romaine, se distinguèrent en même temps comme paysagistes.

Per giustificare le proprie affermazioni Deperthes, assai attento ai temi della diffusione e circolazione dei modelli, non menziona

dipinti specifici, ma cita il gruppo di disegni di paesaggio di Barocci raccolti nel corso del Settecento dai grandi collezionisti e conoscitori francesi, Pierre Crozat e Pierre-Jean Mariette⁵:

Il serait maintenant fort difficile de produire, à l'appui de cette dernière assertion, même un seul dessin de paysage de ces deux artistes [Barocci e Zuccari]; cependant on ne saurait douter qu'ils n'en aient mis au jour l'un et l'autre, puisque le catalogue des objets précieux du cabinet Crozat leur en attribue plusieurs d'une manière positive. [...] Aujutons à cette première autorité que le catalogue dont nous parlons a été rédigé par Mariette, également connu pour un expert éclairé, et possesseur lui-même d'une riche collection de dessins, parmi lesquels se trouvaient différentes études de paysage dessinées par Barocche, au bistre rehaussé de blanc. Il ne peut donc s'élever aucune incertitude sur un fait confirmé par des témoignages aussi recommandables, et sur lequel on insisterait moins, s'il ne concourait, avec les ouvrages de Mutien, à indiquer l'époque à laquelle, selon toutes les apparences, la culture du paysage commença s'introduire dans l'École romaine.

È grazie a fogli di straordinaria qualità e dimensioni, come la veduta boscosa oggi al Louvre (F.27, Fig. 1) o il gruppo di alberi dell'Albertina di Vienna (F.25, Fig. 2), entrambi provenienti dalle collezioni Crozat-Mariette, se Barocci si impone agli occhi dei *connoisseurs* sette e ottocenteschi come radicale innovatore del genere del paesaggio. In età romantica, persino il rigoroso artista e critico tedesco Johann David Passavant, incline a bollare Barocci come pittore superficiale e manierista, è indotto, di fronte al *San Francesco che riceve le Stimmate* del British Museum (A.8, Fig. 60), anch'esso proveniente dalla raccolta Crozat, ad ammettere l'eccezionalità dell'ispirazione naturalistica dell'urbinate⁶:

Questo saggio nasce nel contesto del catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni di (e delle fonti relative a) Federico Barocci, avviato nel 2012 presso la Scuola Normale Superiore di Pisa sotto la guida di Massimo Ferretti e proseguito con il sostegno di Andrea Emiliani che nel 1975 scrive: «L'altro tema che attende d'essere ancora se non chiarito, almeno indagato, è quello della necessità, presenza ed estensione del paesaggio nell'ambito delle costruzioni figurative sacre del Barocco» (EMILIANI 1975a, p. XLVIII). Per la redazione dell'articolo è risultato utile il confronto con i paesaggi di Barocci esposti alla mostra *FEDERICO BAROCCI 2024*, curata da Luigi Gallo e da Anna Maria Ambrosini Massari con chi scrive e con Giovanni Russo. Devo preziosi suggerimenti a Marco Simone Bolzoni, Andrea Emiliani (†), David Ekserdjian, Luigi Gallo, Silvio Mara, Vita Segreto e Giulio Zavatta. Ringrazio Luigi Gallo, Eckhard Leuschner, Alice Lombardelli, Benedetta Spadaccini e l'Archivio Emiliani-Baroni per avermi favorito nel reperimento e nell'utilizzo delle immagini dei disegni di Urbino, Dessau, Urbana e Milano (Venerabile Biblioteca Ambrosiana). Nel testo, i disegni di paesaggio di Barocci raccolti nel catalogo in appendice sono menzionati con una lettera (A. per i *Paesaggi animati*, F. per gli *Studi finiti*, S. per gli *Schizzi sommari e pagine di taccuino*), seguiti da un numero sequenziale da 1 a 62.

¹ Su DEPERTHES, autore nel 1818 di una *Théorie du Paysage*, di cui l'*Histoire* (1822) costituisce il seguito, vedi le note biografiche di HARAMBOURG 2001, pp. 115-116, e da ultimo di GALLO 2021 (pp. 151-162, con altra bibliografia).

² BELLORI 1672, p. 20.

³ WHITFIELD 2015, pp. 214-241 e p. 352; GATTA 2022, pp. 87-118.

⁴ DEPERTHES 1822, pp. 30-31.

⁵ DEPERTHES 1822, pp. 31-32.

⁶ PASSAVANT 1833, p. 229.



Fig. 1 Federico Barocci, *Paesaggio con due figure*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, ca. 1570-1585, Inv. 2890. Paris, Musée du Louvre, Département des Artes graphiques/ © GrandPalaisRmn



Fig. 2 Federico Barocci, *Alberi*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, s.d., Inv. 567. © Wien, Albertina Museum

Von diesem talentvollen Manieristen [Barocci] zeugen hier mehrere Studien nach der Natur, dass er zum wenigsten in der Zeichnung einfacher und wahrer seyn konnte, als es bei seinen Gemälden gewöhnlich der Fall ist. Aber auch hier suchte er auf spielende Weise einen gezierten Reiz in der Färbung, indem er solche Studien auf blauem Papier mit Schwarzer, rother und weisser Kreide ausführte und diese sehr koquettirend anwendete. Ein Entwurf jedoch zu einem heil. Franciskus welcher die Wundermale empfängt, nebst waldiger, schöner Landschaft ist nur mit der Feder gezeichnet und mit Bister und Weifs auf grünlich blaues Papier schattirt. Es ist eine in ihrer Art ausgezeichnet schöne Zeichnung.

In tempi più vicini a noi, il moltiplicarsi di studi e occasioni espositive su Barocci, avviato in occasione del quarto centenario della sua morte nel 2012 e, da quel momento, mai più interrotto, ha ribadito il suo ruolo di radicale innovatore e promotore di tecniche, modalità operative e soggetti non ancora entrati nell'uso comune⁷. Non possono essere sottovalutati, ad esempio, il suo contributo e l'influsso sulle generazioni successive nel campo dell'acquaforte,⁸ dell'uso e riuso del cartone preparatorio,⁹ dell'adozione di tecniche grafiche a colori come il pastello¹⁰, il ritratto disegnato¹¹ e l'olio su carta¹². La padronanza del *medium* grafico, la qualità della sua opera su carta e l'abitudine di conservare sistematicamente i propri schizzi, anche i più minuti, gli permettono, inoltre, di diventare uno dei principali artefici della rivalutazione dell'importanza economica del disegno nel percorso professionale di un artista¹³. A questi meriti va aggiunta l'innovativa attenzione di Barocci, coltivata per tutto il corso della sua carriera, al tema della rappresentazione della natura. Quest'ultima, presente negli sfondi di molti dei suoi dipinti più importanti, si esprime in modo rivoluzionario nel disegno di paesaggio, praticato sia dal vero che in studio, sperimentando gran parte delle tecniche a disposizione, dalle pietre ai colori a tempera ai pastelli, e indagando una pluralità di soggetti che spaziano dall'indagine di singoli elementi naturali, come rocce e rami, alle scene e vedute di più ampio respiro.

L'approfondimento critico di questo tema, auspicato sin dal 1975 da Andrea Emiliani¹⁴, ha conosciuto diversi affondi nel corso degli anni, ma manca ancora di una trattazione sistematica,

ostacolata da una serie di circostanze che hanno finito per rallentare la ricerca¹⁵. Innanzitutto, solo una manciata degli oltre sessanta disegni di paesaggio arrivati fino a noi sono connessi a un'opera pittorica, cosa che ne complica la datazione e l'inquadramento funzionale. In secondo luogo, il contesto culturale in cui lavora Barocci, ossia il piccolo e raffinato Ducato di Urbino della seconda metà del Cinquecento, con i suoi rapporti di mecenatismo e committenza, è ancora in gran parte da esplorare¹⁶. Inoltre, poche collezioni, tra cui quelle del Louvre, degli Uffizi e dei Musei Civici di Urbina, possiedono più di uno o due paesaggi baroccheschi, rendendo difficile confrontarli e studiarli come insieme. Infine, va considerata la possibilità, segnalata sin dal 1965 da Harald Olsen, che alcuni studi naturalistici di Barocci siano ancora catalogati sotto altri nomi. Questo è stato il caso, ad esempio, di fogli eccellenti quali la *Macchia d'alberi* di Chicago (S.54, Fig. 35) e gli *Alberi* del Louvre (F.23), entrambi un tempo assegnati a Claude Lorrain; le *Stimate di San Francesco* degli Uffizi (A.10, Fig. 62), dato a Jacopo Ligozzi; gli *Alberi* del Musée des Beaux-Arts di Rouen (F.26), già riferito a Gaspard Dughet e riconosciuto a Barocci solo nel 1993; o gli eleganti *Alberi* della Fondation Custodia (F.20, Fig. 57), classificati dal loro precedente proprietario, l'incisore inglese John Skippe, sotto il nome di Nicolas Poussin.

Lo scopo del mio contributo è fornire un primo punto di appoggio per l'indagine sul disegno di paesaggio di Barocci. Questo avviene tramite l'identificazione di alcuni nuovi fogli e, soprattutto, la definizione di un primo catalogo sistematico dei disegni noti. Tale strumento, diviso per tipologie e riconsiderato alla luce delle testimonianze esistenti, è inteso a rafforzare la comprensione dell'attitudine naturalistica dell'artista e a stabilire un repertorio che faciliti il confronto tra l'opera di Barocci e quella di altri pittori di riferimento. Sono ancora da chiarire, infatti, i rapporti con i paesaggi di Raffaello e della sua scuola (come non confrontare, ad esempio, le vedute urbinati di Barocci con il celebre schizzo del Palazzo Ducale di Urbino di scuola raffaellesca delle Gallerie dell'Accademia di Venezia?),¹⁷ o con il fiorentino Fra' Bartolomeo, i cui oltre sessanta disegni di paesaggio giunti fino a noi costituiscono, sia per tecnica che per soggetti, un prezioso termine di paragone per l'opera grafica del nostro¹⁸. Da non

7 WITTE 2015, pp. 161-168; MARCIARI 2013, pp. 521-524. Proprio sul tema dell'innovazione barocchesca è incentrata la recente raccolta di studi *FEDERICO BAROCCI* 2018.

8 BARONI-TOCCACIELI 2020, con altra bibliografia.

9 BAMBACH 2015, pp. 161-168; BARONI 2022a, pp. 303-310.

10 DEMPSEY 1987, pp. 55-65; FOLDS McCULLAGH 1991, pp. 52-65, 93-94; McGRATH 1998, pp. 3-9; SANI 2009, pp. 236-241; BALLARIN 2010, pp. 947-1000; LOISEL 2010, pp. 205-213; e da ultimo BARONI 2024a, pp. 167-178.

11 FOLDS McCULLAGH 2000, pp. 166-174.

12 FREEMAN BAUER 1978, pp. 45-57; PILLSBURY 1978a, pp. 170-171; FREEMAN BAUER 1986, pp. 355-357 (con preziose considerazioni sulla materialità e la fragilità delle opere del pittore); EMILIANI 1992, pp. 9-46; PRYTZ 2011, pp. 653-656; BOHN 2012a, pp. 33-69.

13 CLERI 2000 (pp. 65-75) pubblica il documento, forse, più importante relativo al rapporto tra Barocci e i propri disegni.

14 EMILIANI 1975a, p. XLVIII.

15 I disegni di paesaggio di Barocci, affrontati incidentalmente da OLSEN 1962 e da RAGGHIANI 1963 (pp. 1-51, in particolare p. 28), sono stati meglio approfonditi da OLSEN 1965, pp. 17-34, in particolare pp. 26-34). Solo nel 1972-1973, tuttavia, in occasione della mostra all'Accademia di Francia a Roma (*IL PAESAGGIO* 1972, pp. 205-207, nn. 143, 144, 145), Barocci venne riconosciuto come figura di prima grandezza nel disegno di paesaggio. Rivestono notevole importanza i successivi studi sui paesaggi di Urbina condotti da SPIKE (1994, pp. 38-97), ripresi e approfonditi da CELLINI 1998 (pp. 58-60) e 1999; l'importante riflessione di ROYALTON KISCH 1999 (pp. 40-41); il saggio specifico di BOHN (2012b, pp. 252-261), che ribadisce l'autonomia del progetto grafico naturalistico di Barocci dalla sua pittura; il fondamentale studio di EMILIANI 2016, e, da ultimo, il contributo di GALLO 2024 (pp. 180-181) nel catalogo della mostra *FEDERICO BAROCCI* 2024. Il tema è stato ripreso da Camilla Colzani nella relazione intitolata *Dalla natura alla carta: i disegni di paesaggio di Federico Barocci*, che ha presentato nel corso del convegno *Nuovi studi sul disegno di paesaggio: materialità, esperienza, pratica 1500-1800* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 14-15 marzo 2023), i cui atti sono in corso di pubblicazione.

16 Vedi BARONI 2024b, pp. 47-78 (in particolare p. 50, nota 20, con altra bibliografia). Per un inquadramento generale sulla pittura e sul disegno di paesaggio del Cinquecento nel Ducato di Urbino, vedi GIANNOTTI 2016, pp. 81-93, e 2018, pp. 46-62.

17 Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 74v, penna e inchiostro bruno, tracce di matita nera, 231x169 mm; cfr. FERINO PAGDEN 1983, pp. 109-110, n. 38. Il foglio è tradizionalmente riferito a un maestro umbro della cerchia di Raffaello.

18 *FRA BARTOLOMEO* 1957; *FRA BARTOLOMEO* 1990; WEDGWOOD KENNEDY 1959, pp. 1-12; FISCHER 1989, pp. 301-342; ELLIS 1990, pp. 59-75, e 1995, pp. 3-17; DE KLERCK 2018, pp. 59-73: dell'artista si conservano circa sessanta disegni di paesaggio, di cui quaranta, riscoperti, ancora legati entro un unico libro di disegni nel 1957.

sottovalutare è il possibile influsso di Leonardo, il cui *Libro di pittura* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1270), composto da Francesco Melzi verso la metà del Cinquecento, già noto a Giorgio Vasari prima del 1568 e ricco di capitoli dedicati proprio al paesaggio, giunse in una data imprecisata nella biblioteca dei Montefeltro-della Rovere, dove avrebbe potuto essere accessibile a Barocci¹⁹. Lo stesso vale per altri maestri cruciali per lo sviluppo di Federico, come il Correggio e il Parmigianino. Gli schizzi individuali di alberi e arbusti di quest'ultimo («pezzi di paesi», secondo la definizione della *Minuta* del 1612, considerata più avanti) costituiscono un diretto precedente tematico per i disegni di analogo soggetto dell'Urbinate, che sembra guardare sempre ai prototipi del maestro di Parma e, in particolare all'acquaforte con *Gli amanti* del 1527-30, per la resa dei dettagli paesaggistici delle sue acqueforti con l'*Annunciazione* (Fig. 67) e le *Stimate di San Francesco* (Fig. 68)²⁰. Non si può ignorare, del resto, il rapporto con la figura di Tiziano, centrale per Barocci durante l'intero corso della sua carriera, o quello con i maestri del paesaggio che poteva conoscere per via indiretta, tramite le stampe di traduzione, come Pieter Bruegel il Vecchio e Girolamo Muziano²¹. Spostandosi all'ambito marchigiano, andranno poi meglio indagati, alla luce del censimento sistematico dei fogli di paesaggio di Barocci, i rapporti di dare e avere tra quest'ultimo e l'impegno naturalistico dei maestri a lui prossimi come Girolamo Genga²², Gherardo Cibo, Taddeo e Federico Zuccari. Infine, una volta ripensati nel loro insieme, i disegni di paesaggio di Federico potranno costituire anche una fonte di studio per i supporti, le tecniche e i pigmenti secondo l'analisi codicologica, diagnostica e fisico-chimica²³.

Fonti e collezionismo

Federico Barocci muore nell'ottobre del 1612, nella sua casa di Urbino. Pochi giorni dopo arriva in città un suo vecchio allievo, Felice Pellegrini, attivo da anni a Perugia, dove gestisce una scuola di disegno. Il suo compito è quello di aiutare il nipote dell'artista, Ambrogio Barocci (figlio del fratello Simone, costruttore di strumenti matematici) a redigere l'inventario dei contenuti dello studio²⁴. Stando a una testimonianza di poco successiva, Ambrogio è un gentiluomo che «ha puochissima inclinazione

per la pittura», ma ha ereditato «tutti li disegni del Baroccio, che son cose che hanno del divino, et certo sono cose di molta considerazione»²⁵. È in queste circostanze, probabilmente ad opera dello stesso Pellegrini, che nasce un documento di straordinaria importanza per gli studi sull'opera di Barocci, perduto nella sua versione originale ma noto grazie alla trascrizione datane nel 1898 dallo storico urbinato Egidio Calzini: la *Minuta dello studio del Signor Baroccio*²⁶. Il testo è una via di mezzo tra un inventario notarile, un trattato di tecnica disegnativa e un collage di ricordi personali sulle modalità esecutive del maestro. La natura privata dello scritto, redatto da qualcuno assai vicino a Barocci, lo rende particolarmente utile per entrare nella quotidianità del suo studio, distinguendo, con la precisione di una testimonianza di prima mano, le tipologie e le tecniche grafiche, le attitudini e le procedure operative. Tra le diverse centinaia di schizzi preparatori, cartoni e libri di disegni, la *Minuta* ricorda quasi duecento studi di paesaggio [sic], meticolosamente distinti in base al loro contenuto e alle loro tecniche e modalità esecutive²⁷:

Vi sono [...] vintiotto altri pezzi di carte colorite a olio di cose diverse, come pezzi di paesi, alberi, animali, frutti, acque, et altre bagatelle.

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

L'importanza del testo nel fissare le tipologie e le qualità dei disegni di paesaggio presenti nello studio di Barocci non può essere sottovalutata²⁸. Scegliendo con attenzione le parole, nell'economia lessicale di un inventario redatto a fini notarili, l'estensore del documento coglie espressamente una delle principali caratteristiche della produzione paesaggistica su carta di Federico, ossia la divisione tra i «paesi» o «paesi dissegnati» propriamente detti – descrizioni di valli, colline o, comunque, scenari compiuti – e i più originali «pezzi di paesi», cioè indagini individuali di piante, rocce, arbusti. Egli sottolinea, inoltre, il carattere innovativo di queste opere, sia per l'uso eccezionale

¹⁹ WĄŻBIŃSKI 2004, pp. 65-91.

²⁰ Si vedano, ad esempio, gli schizzi di Amsterdam (Rijksmuseum, Inv. RP-T-1948-366, penna e inchiostro su carta azzurra, 230x186 mm) e di Firenze (Museo Horne, Inv. 5639, penna e inchiostro, pennello e inchiostro bruno acquerellato, biacca su carta azzurra, 232x193 mm; e Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 753 P, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno acquerellato, biacca su carta azzurra, 278x177 mm; entrambi affini ai fogli di Barocci nella scelta del soggetto, un dettaglio di alberi e arbusti romanticamente aggrappati a una piccola scarpata boschiva). Sull'opera del Parmigianino come disegnatore di paesaggio, vedi POPHAM 1957, pp. 275-286.

²¹ Non è questa la sede per ripercorrere in termini bibliografici l'attività paesaggistica degli artisti menzionati (tema già in parte svolto, del resto, da BOHN 2012b, pp. 252-261). Tuttavia, per la loro utilità ad inquadrare il tema nel periodo e nel contesto barocco, oltre al già menzionato ROYALTON KISCH 1999, si vedano almeno POPHAM 1957, pp. 275-286; TOSINI 2001, pp. 189-231, da integrare con MARCIARI 2002, pp. 113-134; e il prezioso volume di studi sul paesaggio PEJZAŽ 2004, con particolare riferimento ai saggi (in ordine di paginazione) di MEIJER 2004, pp. 114-143; IGNACZAK 2004, pp. 145-159; MONBEIG GOGUEL 2004, pp. 183-199; SACCOMANI 2004, pp. 201-217; HOCHMANN 2004, pp. 245-264; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 265-287; PIETROGIOVANNA 2004, pp. 289-304. Si vedano anche MILANI 2008, pp. 71-77; STERNBERG-SCHMITZ 2011, pp. 203-215; TIZIANO 2012; SELLINK 2013, pp. 291-322; NONNER 2019, pp. 53-70; IL PAESAGGIO VENETO 2019, con particolare riferimento al saggio di FERRARI 2019, pp. 27-47 e pp. 242-247; TOSINI 2020, pp. 63-83; BOLZONI 2021, pp. 93-106; LÜDEMANN 2023.

²² Un importante, ma scivoloso, termine di confronto per lo studio del disegno di paesaggio in ambito urbinato, nella prima parte del Cinquecento, è costituito dal *Paesaggio montuoso con città a pietra rossa*, attribuito a Girolamo Genga sulla base di una scritta antica da FORLANI TEMPESTI 2001, pp. XXXIX-XLVIII (p. XLVII, nota 2, e p. XL, fig. 1).

²³ Per l'importanza dell'analisi diagnostica nello studio dei disegni di paesaggio, specie quelli urbinati-marchigiani eseguiti a colori, mi permetto di rimandare a ZUENA-BARONI 2021, pp. 1-7, e 2023, pp. 1-8. L'analisi dei materiali e delle tecniche resta uno dei punti di maggiore apertura per gli studi storico-artistici dei decenni a venire, vedi KETELSEN-HAHN 2022.

²⁴ Per l'identificazione di Felice Pellegrini come autore della *Minuta*, vedi BARONI 2023, pp. 325-330.

²⁵ La frase proviene da una lettera, inviata da Loreto il 9 settembre 1628, di fra' Francesco Maria Cappuccino a Federico Borromeo, riportata da ultimo in SANGIORGI 1982, pp. 61-62, doc. LX.

²⁶ CALZINI 1898, pp. 103-108. Il testo è stato commentato e tradotto in inglese da EKSERDJIAN-GROMADZKI 2018, pp. 174-178.

²⁷ CALZINI 1898, p. 107. I corsivi di enfasi sono miei; gli 'a capo' rispettano la trascrizione di Calzini che, plausibilmente, riprende quella del perduto documento originale.

²⁸ Come già espresso correttamente da OLSEN 1965, p. 27.

del colore («carte colorite a olio...»; «paesi coloriti a guazzo di colori...»), che per l'essere «tutti visti dal vero» (con l'enfasi posto sul «tutti»).

L'inclusione dei disegni di paesaggio di Barocci nella *Minuta* ne sottolinea una caratteristica rimasta finora sottotraccia, vale a dire, il loro valore economico. Il documento non menziona, infatti, materiali pure assai abbondanti nella produzione grafica del maestro, quali gli studi di nudo o gli schizzi a penna, ma stabilisce, nell'ordine stesso in cui sono menzionate le opere, una precisa gerarchia dei loro valori. Dopo i dipinti, sia finiti che incompiuti, il testo ricorda i grandi cartoni preparatori, espressamente menzionati già nel testamento di Barocci del 1599²⁹ e particolarmente preziosi perché permettono la replica parziale o completa delle sue opere³⁰. Successivamente, vengono le teste a olio e a pastello, assai apprezzate dai collezionisti dell'epoca, e i libri disegnati, sia autografi che di altri artisti. I disegni di paesaggio sono ricordati alla fine del documento, appena prima del rame della stampa dell'*Annunciazione* e della matrice in legno del *Riposo in Egitto* (a loro volta pezzi di valore, perché permettono di realizzare nuove tirature delle incisioni). Anche se la *Minuta* non lo precisa direttamente, appare chiaro che i paesaggi sono conservati assieme, in un album o dentro a una cartella: un indizio prezioso per ricostruirne l'importanza nell'ambito della bottega di Barocci, dove potrebbero essere stati facilmente accessibili ad allievi e apprendisti.

Queste considerazioni permettono di circostanziare meglio l'adozione, oggi diminutiva, del termine «bagatella» (o «bagattella»), adottata dall'estensore della *Minuta* per descrivere gli schizzi di paesaggio di soggetto singolo («pezzi di paesi, alberi, animali, frutti, acque, et altre bagatelle»). Come precisato dalla voce «giocolare» della prima edizione del *Vocabolario della Crusca*, pubblicato a Venezia nello stesso 1612, la bagatella non è solo una «nuga» o «facezia» (sfumatura di significato già adottata dall'artista urbinato per descrivere degli schizzi veloci a penna condotti sulle pagine dei libri e libretti disegnati, e da lui chiamati *scarpigni*)³¹, ma anche un 'virtuosismo di mano', accomunato ai giochi di prestigio e di destrezza, che si presta bene a descrivere schizzi dal tratto particolarmente spigliato: «GIOCOLARE verbo, far giuochi, cioè mostrare con prestezza di mano, o altro, quel che non può farsi naturalmente, che si dicono bagatelle e giuochi, e bagattelliere e giocolator chi le fa»³². Oltre a descrivere in dettaglio i disegni di paesaggio di Barocci, l'autore della *Minuta* li divide in tre gruppi, stabilendo un'identificazione tipologica tuttora valida e che ho infatti rispettato nella redazione del catalogo posto in calce a questo studio:

a) disegni finiti di paesaggio, raffiguranti alberi, animali, frutti, acque, etc. e distinti dalla tecnica esecutiva, ad «olio su carta»

o colorati ad «acquarelle» e presentati nel catalogo sotto nelle categorie A. (nel caso sia presente la figura umana) e F;

b) veloci schizzi in «chiaroscuro», cioè «a penna», «acquarella», ovvero inchiostro acquerellato, e «lapis», vale a dire pietra rossa o nera, qui raccolti nella sezione S.;

c) «pezzi di paesi», cioè rapidi appunti, schizzati su un taccuino o libro disegnato e rivolti a fissare particolari di piante o alberi, anch'essi riuniti nella categoria S..

Questa distinzione, così come il lessico puntuale fissato nella *Minuta*, ritorna quasi senza varianti nelle successive testimonianze documentarie, attestando come l'estensore del documento seguisse dei codici espressivi di uso comune e oggi non altrimenti noti.

In assenza di letteratura specifica coeva riguardante i disegni di paesaggio, la nostra principale fonte di informazioni in termini di lessico e fruizione rimane quella degli inventari delle collezioni di grafica presenti nella Urbino di metà Seicento. Questi ultimi ci sono pervenuti grazie all'interessamento del maggiore collezionista di disegni del Seicento italiano, il cardinale Leopoldo de' Medici. A partire dal 1650 circa, inaugurando la formazione di quella che è oggi la raccolta del Gabinetto dei Disegni e degli Uffizi, il Cardinale intrattiene un'intensa corrispondenza con il canonico della Cattedrale di Urbino, Giovanni Battista Staccoli, e con il futuro cardinale e legato apostolico di Romagna, Domenico Maria Corsi, per censire e, nei casi di maggiore interesse, acquistare i disegni presenti nelle raccolte urbinati³³. In questi elenchi, ricchi di disegni di Barocci, di Raffaello, di Girolamo Genga, degli Zuccari e di altri esponenti della scuola locale, come Antonio Viviani o Antonio Cimatori, i disegni di paesaggio baroccheschi ricorrono con frequenza, segnale di un precoce apprezzamento e, quanto meno a livello locale, di una prima diffusione collezionistica.

Una lettera dello Staccoli, datata primo settembre 1658, ci informa ad esempio che Ambrogio Barocci è intenzionato a vendere vari materiali grafici dello zio, tra cui «Paesi varii, pezzi quindici in circa, di lapis rosso e negro e di acquarella et altre sorti: ne domanda paoli quattro del pezzo. Cartoncini piccoli doi a scudi cinque l'uno»³⁴. Questa testimonianza è particolarmente interessante perché conferma, da parte di Barocci, l'uso, non attestato prima della pubblicazione di questo studio (S.55, Fig. 34), della pietra rossa per gli studi di paesaggio. Un'altra nota di Domenico Maria Corsi, scritta il 25 settembre 1673 e intitolata *Inventario de' disegni che sono appresso il signor Francesco Amadori d'Urbino*, descrive nella raccolta di quest'ultimo tre disegni di paesaggio di Federico: «Un paese di carta turchina del medesimo [Barocci], grande due palmi. [...] Un paese del Barocci di due palmi [...]. Un altro paese del Barocci, di due palmi»³⁵, eseguiti con materiali simili a quelli menzionati nella *Nota de' disegni e quadretti di Giovanni*

²⁹ Nel testamento del 17 settembre 1599, Barocci lascia al fratello i «disegni cartoni pastelli e simili altre cose spettanti e pertinenti alla pittura», cfr. RENZETTI 1913, pp. 8-12; nuovamente commentato e in parte trascritto da DURO 2022, pp. 263-277.

³⁰ CLERI 2000, pp. 65-75.

³¹ BARONI 2018, pp. 30-31.

³² I CRUSCA, p. 386. Per l'uso del termine da parte di un artista lessicalmente e biograficamente vicino a Barocci come Federico Zuccari, cfr. AURIGEMMA 1995, p. 217, nota 44.

³³ ARCHIVIO COLLEZIONISMO MEDICEO 1987-2000, II, pp. 903-904.

³⁴ Firenze, Archivio di Stato, *Carteggio d'artisti*, IX, 4, cc. 16-55, trascritto in BALDINUCCI/BAROCCHI 1974-1975, ad indicem.

³⁵ ASFI, *Carteggio d'Artisti*, XVIII, 5, Domenico Maria Corsi, in ARCHIVIO COLLEZIONISMO MEDICEO 1987-2000, II, pp. 905-906. Sulla collezione Amadori, vedi CELLINI 2005, pp. 60-75.

Lavalas di Urbino, redatta il 21 agosto 1673 e che include: «Quattro paesetti tocco di biacca del Barocci»³⁶.

Risale all'agosto del 1673 un'ulteriore nota sempre di Corsi, intitolata *Nota dei disegni del Semproni da Urbino*, in cui si ricorda «Un paese di Celio Romano [...] Un paese tocco di pastello del Barocci [...] Un paesetto tocco di pastelli del Barocci [...] Due altri paesetti del Barocci [...] Un paese del Barocci»³⁷. Una seconda lista più dettagliata della medesima collezione Semproni ci informa che il «paese» di Gaspare Celio è in realtà un interessante «paese a penna incollato in tavola, ben fatto, alto due palmi, largo uno e mezzo, viene da Mutiano, copiato da Gasparo Celio», mentre i «paesi» del Barocci sono più precisamente individuati come «Quattro paesi di pastello e chiaroscuro del Barocci incollati in tavola di diversa grandezza»³⁸. Il fatto che uno dei fogli ricordati sia incollato su tavola, e non preservato tra le pagine di un libro dei disegni, permette di osservare come già alla metà del Seicento l'apprezzamento per gli studi di paesaggio di Barocci, che riflette il gusto dell'epoca, porti i collezionisti a tenerli esposti alla stregua di piccoli dipinti. Ciò ne assicura la precoce fortuna visiva ma ne compromette, sul lungo periodo, lo stato di conservazione, contribuendo forse a spiegare perché solo poco più di un quarto dei circa duecento disegni di paesaggio descritti nella *Minuta* del 1612 siano arrivati fino a noi.

Questo tipo di dannoso entusiasmo può essere toccato con mano grazie al precario stato conservativo in cui versano due appunti di paesaggio (F.21, Fig. 3, e F.22, Fig. 4) oggi custoditi nella Galleria Nazionale delle Marche, ma provenienti dalla storica raccolta di Palazzo Viviani di Urbino. Qui essi vengono esposti per oltre un centinaio di anni come oggetti d'arredo e dentro una cornice priva di vetro, assorbendo una quantità eccessiva di luce e polvere che fa virare da azzurro a marrone il colore del supporto e ne compromette le delicate qualità originali³⁹. A dispetto delle numerose offerte di disegni di paesaggio provenienti dalle collezioni urbinati, il Cardinal Leopoldo, desideroso di costruire una raccolta didattica ad uso degli studiosi e degli artisti, si dimostra interessato unicamente agli studi di figura finiti e ai grandi cartoni preparatori. Oggi, il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi custodisce, infatti, solo due paesaggi di Barocci, uno studio finito di una *Scarpata con arbusti* (F.12) e uno splendido *Albero* (F.15, Fig. 65), interpretabile

come uno dei più riusciti «pezzi di paesi»⁴⁰ dell'Urbinate ma a suo tempo acquistato, con ogni probabilità, perché posto al verso di un aggraziato studio di angeli in volo. Ne deriva che, nel corso del Seicento, la maggior parte dei disegni di paesaggio di Barocci rimane nelle collezioni locali. Tra queste, vanno ricordate la già menzionata raccolta Viviani di Urbino, quella dei conti Ubaldini di Urbina (dieci pezzi tra *recti* e *versi*), poi passata alla locale Biblioteca Comunale⁴¹, e quella dei marchesi Antaldi di Urbino, ricca di nove schizzi naturalistici oggi custoditi presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro⁴².

Per poter parlare di una vera diffusione a livello europeo dei disegni di paesaggio di Barocci occorre attendere il 1714, quando Pierre Crozat, il già ricordato banchiere e collezionista parigino, si reca a Urbino per acquistare fogli di Raffaello e di Barocci. L'inventario *post mortem* della raccolta Crozat, compilato nel 1741 dall'amico e consulente, il grande conoscitore Pierre-Jean Mariette, ricorda espressamente, tra gli oltre centottanta fogli di Barocci, «Sept grands Dessesins du Baroche, dont quatre de Paisages»⁴³. Questi ultimi, tra cui figurano le *Stimmate di San Francesco* del British Museum (A.8, Fig. 60), lo *Studio di alberi* dell'Albertina (F.25, Fig. 2) e il *Paesaggio con due figure* del Louvre (F.27, Fig. 1), più un quarto foglio ancora da identificare, verranno poi acquistati dallo stesso Mariette, cosa che ne consacra definitivamente la fortuna estetica e collezionistica e li porta, nei decenni successivi, ad approdare nei migliori gabinetti disegni e stampe d'Europa⁴⁴.

Letteratura artistica e contesto culturale

Allo spazio riservato nella *Minuta* del 1612 e nelle fonti successive ai disegni di paesaggio di Barocci corrisponde una precoce, benché occasionale, attenzione al tema nelle pagine della letteratura artistica. Il legame tra Federico e la natura viene messo a fuoco sin dal 1604 dal pittore, storico e teorico fiammingo Karel van Mander che, pur non avendo conosciuto direttamente le opere di Barocci, le studia attraverso le stampe di traduzione. Nella biografia dedicata a Barocci nel suo *Schilder-boeck* (Haarlem 1604), van Mander, nato in un paese privo di alture, osserva acutamente come «Dese en dergelijcke dinghen, die wy hier te sien comen, getuygen ons hier te lande, wat een besonder uytnemende licht en vercieringe in onse Const, in den Italischen Appenninen gheberghen hem onthoudt, en zijn wesen heef»⁴⁵.

³⁶ L'inventario, individuato e trascritto da BARONI 2022-2023 (pp. 717-718), è stato pubblicato con ampio commento da MORETTI 2022, pp. 91-99.

³⁷ Firenze, Archivio di Stato, *Carteggio d'Artisti*, XVIII, 5, *Domenico Maria Corsi*, cc. 14-14b, in BARONI 2022-2023, pp. 715-716.

³⁸ Firenze, Archivio di Stato, *Carteggio d'Artisti*, XVIII, 5, *Domenico Maria Corsi*, cc. 32-33, 47, in BARONI 2022-2023, pp. 721-723.

³⁹ Sulla collezione Viviani e la sua provenienza, vedi BERNINI PEZZINI 1984, pp. 227-238, e ARCANGELI 2012, pp. 11-15. L'aspetto iniziale dei disegni di proprietà Viviani è attestato da un gruppo di fotografie del 1930 circa, custodite a Roma presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, e dalla descrizione di CALZINI 1909, p. 62: «Il palazzo Viviani sorge in Urbino in via Lavagine [...]; ma la raccolta propriamente detta, sia dei disegni, sia delle pitture, è disposta da un centinaio d'anni fa in due sale del piano nobile. Nella prima vi sono esposti i disegni entro cornici senza vetro, purtroppo in gran parte guasti. I fogli ingialliti e macchiati di ruggine; la matita nera o sanguigna, caduta; l'acquerello o il tratto di penna scoloriti, hanno tolto alla maggior parte di questi schizzi e bozzetti pregio e freschezza».

⁴⁰ CALZINI 1898, p. 107.

⁴¹ CELLINI 1999. Si tratta di un foglio singolo e quattro pagine di libro, disegnate su entrambe le facce.

⁴² FORLANI TEMPESTI 2001, pp. XXXIX-XLVIII; CERBONI BAIARDI 2013, pp. 113-149.

⁴³ MARIETTE 1741, p. 24.

⁴⁴ ROSENBERG 2019, I, pp. 103-119, nn. I.95, I.112, I.113, I.116.

⁴⁵ VAN MANDER 1604, foll. 186v-187r: «Queste cose che abbiamo menzionato e che qui vediamo, dimostrano quanto [Barocci] fosse influenzato dalla visione degli Appennini italiani nella sua arte, quando si trattava di replicarne la luce e i paesaggi» (la traduzione è mia con l'assistenza di Wauthier François Jacquet de Haveskercke, che ringrazio). Curiosamente, le stesse considerazioni furono espresse tre secoli dopo, anche se con accenti diversi, da KROMMES 1912 (p. 116), uno dei primi studiosi moderni a considerare l'importanza del paesaggio di Barocci: «Barocci ist nicht nur der süßliche Schwärmer, wozu man ihn gerne machen möchte. In seinen Werken lebt etwas von dem kühlen Bergeshauch des hochgelegenen Urbino! Klarheit und gediegene Kraft erfüllen sie, trotz einer offenkundigen und immer wieder gerügten Weichlichkeit, die man aber lieber als Feinheit einer sehr zarten, auch für kleinste lineare und besonders farbige Reize außerordentlich empfindsamen Künstlernatur bezeichnen sollte». Per la novità del testo di Krommes e la sua importanza, vedi BARONI 2022b, pp. 51-70, in particolare pp. 55-58.



Fig. 3 Federico Barocci, *Valle boscosa*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di pietra nera, rialzato a biacca, su carta azzurra, s. d., Inv. 1990 DIS 52 recto. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Fondo Viviani



Fig. 4 Federico Barocci, *Alberi*, pietra nera, rialzata a biacca, su carta azzurra, s.d., Inv. 1990 DIS 124. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

L'indicazione, per quanto basata su una conoscenza indiretta delle opere dell'artista, non è scontata. Nel Cinquecento come oggi, le Marche e, in particolare, l'area del Ducato di Urbino, sono considerate terre particolarmente gradevoli sul piano paesaggistico, complice l'armonia delle alture e la ricchezza dei boschi⁴⁶. Due anni dopo la pubblicazione dello *Schilderboek* di van Mander, questo aspetto viene rimarcato da un altro artista originario del luogo, Federico Zuccari, che, in un toccante passaggio del suo *Passaggio per l'Italia* (Bologna 1608), esalta la bellezza delle colline urbinati⁴⁷:

La mattina salimmo l'Alpe Appenine a mezzo le quali su la sommità lasciammo la Toscana, Stato di Fiorenza, et entrammo nell'Umbria, Stato di Urbino, e per Levante scendendo a Lamole, a Borgo a Pace et altri luoghi a' piedi di esse, arrivati a Mercatello entrammo nella Valle Bilifernia tra gli ameni e fertili terreni, che il piacevol Metro irriga d'un miglio e mezo di larghezza detta valle, e più e meno bagnando Sant'Angelo e Castello Durante, Firmignano, la Badia del Pian di Gaifa, Primitilio, il Furlo (ove Asdrubal fu rotto da Nerone, e dove illustrò il suo nome il bel Metauro) e di lungo a Calmazza, San Gervasio, e girato buona parte del secondo Parco vicino alla città di Fossombrone, dividendola questa ancora per il mezzo passa di lungo a Sant'Ippolito bagnando le radice di molte deliziose colline della Marca, Monte Bello e Monte Maggiore et altri luoghi, e quivi allargandosi con piacevoli e larghi giri, spasseggiando la bellissima pianura di Fossombrone e di Fano, San Livieri, San Longarino e Saltara, Cartoceto, e vicino a Fano sotto un lungo ponte passa a riporre le sue acque nel Mare Adriatico il famoso Metro.

Pochi anni più tardi, nelle *Meraviglie dell'arte*, il pittore e scrittore veneto Carlo Ridolfi ricorda come il pittore di origini veronesi, Claudio Ridolfi, trasferitosi nelle Marche (dove è allievo, per un certo periodo, di Barocci), sia rimasto piacevolmente impressionato dall'amenità del paesaggio marchigiano, scegliendo di farne la propria residenza fissa⁴⁸:

Indi [Claudio] presa in moglie [una] nobile donna d'Urbino, trasferì l'habitatione a Corinaldo, Terra della Marca di Ancona, lungi alcune miglia, invaghito dalla bellezza di quel paese ripieno di colli e di piacevoli pianure, il quale rese via più lieto et adorno Claudio con le seguenti pitture, ch'egli dipinse in vari tempi.

Oltre che per l'amenità dei luoghi, le Marche del Cinquecento e, più nello specifico, il Ducato di Urbino sono luoghi particolarmente stimolanti per dedicarsi all'osservazione e allo studio della natura. Studi ormai storici come quelli, tra gli altri, di Enrico Gamba e Vico Montebelli hanno dimostrato che Barocci appartiene a una generazione di artisti, gentiluomini e scienziati che tenta di ricostruire i legami spezzati tra l'osservazione e la rappresentazione del

mondo, ripartendo dalla trattatistica antica per sostituire al neoplatonismo ficiniano, legato all'ambiente della Firenze rinascimentale, un rinnovato interesse per l'aristotelismo e la misurazione empirica⁴⁹. Questo atteggiamento, fissato sin dal Quattrocento grazie alla presenza ad Urbino di artisti, umanisti e scienziati come Piero della Francesca e Luca Pacioli, cresce nei decenni successivi, con lo sviluppo delle arti matematiche e prospettiche. Grazie alla padronanza di queste ultime, fioriscono le applicazioni meccaniche, tra cui l'ingegneria militare e la costruzione di strumenti di misurazione quali orologi meccanici e solari, compassi, e regoli. In quest'ultimo campo la famiglia Barocci è protagonista, grazie all'opera degli orologiai Giovanni Maria e Giovanni Battista Barocci, cugini del pittore, e del fratello Simone, noto in tutta Europa per i suoi raffinati 'stucchi' ('astucchi') di strumenti da disegno. La capacità di scienziati ed artisti di ritrarre fedelmente il naturale è esaltata dall'*intelligenza* urbinata, come fissato dalla memorabile pagina del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione (Venezia 1528)⁵⁰:

E veramente chi non estima questa arte parmi che molto sia dalla ragione alieno; chè la machina del mondo, che noi veggiamo coll'amplo cielo di chiare stelle tanto splendido e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, di valli e fiumi variata e di sì diversi alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata, dir si pò che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta; la quale chi po imitare parmi esser di gran laude degno.

Quasi un secolo dopo la sua pubblicazione, il passo di Castiglione è riecheggiato da Vittorio Venturelli, bibliotecario dei della Rovere e amico personale di Barocci, nell'*Orazione funebre* del pittore, composta nel 1612 e recitata alle sue esequie ufficiali nella chiesa di San Francesco a Urbino⁵¹:

Non ha dubbio, o Signori, che l'immitazione è cosa naturale, e per conseguenza di molto diletto; del che ne serve per segno vero, che le cose per natura spaventevoli, ed abborrite come un leone, una tigre, un mostro perfettamente immitate e dipinte recano piacere ai riguardanti, e con tanta efficacia alla immitazione il diletto si congiunge, che quanto più del naturale s'immita, e si rappresenta, tanto è maggiore il conforto che se ne prende, perché la perfezione del pittore nel compitamente immitare consiste, onde se vogliamo conoscere quanto eccellente sia l'artefice osserviamo quanto eccellentemente immiti; [...] la qual parte, la qual condizione in tutte le opere di Federico eminentemente si ammirano; poiché se descrive un cielo sembra il cielo istesso in poca tela accolto: se una pianta, non si comprende che sia pittura, se una tigre spaventa più l'imitazione che la fiera istessa, se un uomo pare un uomo vivo. [...] Così perfettamente il Barrocchio imitando la natura, in lei trasformossi: eccellenze in vero, e meraviglie tanto più degne, quanto più frequentemente nel Barocchio s'ammirano.

⁴⁶ Si vedano, come riferimento generale al tema, *IL PAESAGGIO* 1998, con specifici approfondimenti su Barocci in CELLINI 1998, pp. 58-60, e la riflessione di EMILIANI 1998.

⁴⁷ ZUCCARI/RUFFINO 2007, pp. 110-111.

⁴⁸ RIDOLFI 1638, II, p. 303.

⁴⁹ Vedi GAMBA-MONTEBELLI 1988 e *LA SCIENZA* 2001; valide introduzioni generali sullo sviluppo delle discipline meccanico-scientifiche a Urbino si trovano in *LA TERRA* 1991; GAMBA 1993, pp. 81-86, e 2002, pp. 75-91; VOLPE 2007; GAMBA 2008; VOLPE 2009, pp. 101-113, 359-367; GAMBA 2013, pp. 125-135; MARA 2020.

⁵⁰ CASTIGLIONE/BARBERIS 1998, I, p. 49; per l'elaborazione di uno specifico mito della cultura urbinata, cfr. MOTTA 2003.

⁵¹ BARONI 2015, pp. 61-90, in particolare pp. 77 e 87.

L'acribia di Barocci nel rappresentare erbe e piante non come semplici astrazioni grafiche, ma come specie familiari e riconoscibili, aggiunge un'ulteriore sfumatura d'interesse alla sua produzione, rafforzandone i legami con quella del botanico, scienziato, miniatore e autore di trattati di miniatura Gherardo Cibo. Originario della Liguria e parente alla lontana del ramo genovese dei della Rovere, Gherardo si forma tra Roma e le Fiandre ma, ancora giovane, si trasferisce a Rocca Contrada (Arcevia), agli estremi confini meridionali del Ducato di Urbino, dove coltiva le proprie passioni per la musica, la botanica e la rappresentazione dei fenomeni naturali.⁵² Gli studi recenti hanno riaffermato l'importanza di Gherardo, già ritenuto un dotato dilettante, nell'approfondimento tipologico e tecnico del disegno di paesaggio; i suoi schizzi di paesaggio, principalmente pagine di libri di disegni oggi smembrate, corrispondono strettamente a quelli di Barocci sia nei soggetti (studi di rocce, alberi e singole piante), che nell'adozione, straordinariamente innovativa, del colore.⁵³ Il legame tra Cibo e Barocci, già sottolineato dalla critica ma ancora suscettibile da approfondimenti, è confermato da un documento che individua proprio nel paesaggio un cruciale punto di contatto. Secondo un'annotazione dello stesso Cibo, nel 1590 un allievo di Barocci, Felice Pellegrini - il probabile autore della *Minuta* del 1612 - si reca a trovarlo nella casa di Arcevia, chiedendogli, per studio e copia, un quadro e dei disegni a penna e a colori: «Felice Pelegrini pitore perugino: quel che fu da me, et che io gli prestai quel piccolo quadretino in tela, dove sta un mulino -1590, et anco un libro mio dove ci sono de' [disegni] coloriti, et tutti di penna -1590»⁵⁴.

Cibo è, infatti, botanico, studioso e disegnatore di rocce, sassi e minerali, di cui sfrutta la conoscenza per redigere importanti trattati sulla preparazione dei pigmenti e l'arte della miniatura. Il suo approccio alla rappresentazione paesaggistica non è solo estetico, ma anche pragmatico, e va ricollegato a quello di altre figure delle Marche del tempo, oggi dimenticate ma cruciali per contestualizzare l'attività di Barocci a un più ampio contesto e retroterra di idee e ricerche. Tra costoro va ricordato, ad esempio, Costanzo Felici da Piobbico (luogo in cui Barocci invia due opere notevoli, la *Madonna della Gatta* e il *Riposo in Egitto*). Oltre che autore di ricerche naturalistiche e botaniche, Felici è in corrispondenza con il grande naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi, al quale fornisce descrizioni di nuove specie di uccelli e piante, preoccupandosi espressamente - secondo uno scrupolo che non sarebbe dispiaciuto a Barocci - della fedeltà scientifica della rappresentazione, come nella lettera del 24 novembre 1567⁵⁵:

Circa mo' de quello ocello che voreste vedere, levatelo da fantasia per hora,

perché non sapria dove me lo havere. Se me vi[r]rà mai più alle mano, procurarò d'haverlo, overo vedrò se un depintore il retrasse alhora, e me lo farò dare, che almeno il vedrete, come ho fatto dell'acacia.

L'immagine di Urbino

L'analisi delle fonti, delle testimonianze e del contesto culturale in cui opera Barocci, caratterizza il suo interesse verso il paesaggio come il prodotto di suggestioni complesse e stratificate. Un elemento determinante è ovviamente quello, già indicato da van Mander, Zuccari e Ridolfi, della provenienza geografica. A differenza di altri centri relativamente pianeggianti, come Roma, Bologna o Venezia, Urbino, città dove l'artista « s'ellesse di vivere, e di morire »⁵⁶, è un sito aspro, al confine tra collina e montagna, in cui l'architettura degli edifici si misura con le caratteristiche del territorio. Come chiosato nel 1962 da Harald Olsen, «parts of his [di Barocci] concepts of style may also be explained by the impressions of the very characteristic 'paesaggio Marchigiano' round Urbino with its undulating hills and the richly varied play of curves and planes, light and colour»⁵⁷. Uno dei soggetti più frequenti nei suoi paesaggi è, ad esempio, la scarpata con arbusti, fondale drammatico per scene di particolare carica emotiva come le *Stimate di San Francesco* (A.5, A.8, A.9, A.10). I terrazzamenti e i contrafforti su cui è edificata la città sono un altro tema costante, espresso sia nei dettagli dei dipinti che sulle pagine dei suoi taccuini e libri disegnati (S.34, S.40, S.41, S.45, S.49, S.61). Le caratteristiche spaziali e architettoniche di Urbino, rimaste inalterate dal XV secolo, costituiscono un elemento di continuità viva rispetto all'opera di altri maestri, stabilendo, come intuito da Andrea Emiliani, un riferimento implicito per l'opera del nostro⁵⁸:

Che il rapporto interno-esterno sia aerea caratteristica di Urbino, e ancor più ricerca specifica degli architetti del Palazzo, è un fatto noto e ostensibile. Ne parlano anche le finestre di Piero (la *Madonna di Senigallia*), e, una volta spalancate le impannate, le grandi aperture paesistiche sul Montefeltro di Tiziano nei ritratti di Francesco Maria I e di Eleonora Gonzaga, già lontani da una pur certa origine araldica, di raffigurazione del dominio territoriale e intessuti su di un verisimile possibile, non astratto.

Sempre a Emiliani spetta l'individuazione dell'attitudine di Barocci di interpretare la città di Urbino come un equivalente terreno della Gerusalemme celeste. L'insistita citazione di elementi caratteristici e facilmente identificabili del paesaggio urbinato, quali la mole del Palazzo Ducale, la celebre facciata dei Torricini, il campanile della chiesa di San Francesco ricorda all'osservatore l'attualità della storia di Gesù Cristo, traslata in luoghi e ambienti quotidiani: nelle parole dello studioso, «una visione cristologica

⁵² Della cospicua letteratura specialistica esistente su Cibo, mi limito a ricordare, come inquadramento generale, il pionieristico studio di Arnold Nesselrath, *GERARDO CIBO* 1989; l'approfondito *GERARDO CIBO* 2013, con una catalogazione dei disegni noti, e GIANNOTTI 2016, nel quale si approfondisce il legame tra l'artista ed il contesto marchigiano dell'epoca.

⁵³ Sull'importanza e i significati del colore nell'opera pittorica di Barocci, vedi LINGO 2008, pp. 189-207.

⁵⁴ BARONI 2023, p. 329, nota 8, con altra bibliografia.

⁵⁵ FELICI/NONNI 1982, *ad indicem*. Sui rapporti tra Felici e i della Rovere, vedi ATTANASIO 2023, pp. 141-144.

⁵⁶ BARONI 2015, p. 69.

⁵⁷ OLSEN 1962, p. 32.

⁵⁸ EMILIANI 1975a, p. XLVIII. Per una riconsiderazione della spazialità delle pale d'altare di Barocci e dei suoi possibili significati, vedi LINGO 2008, pp. 177-187.

del paesaggio urbano»⁵⁹. Al tempo stesso, l'identificazione di Urbino come *leitmotiv* delle opere barocchesche contribuisce a promuovere l'immagine del Ducato roveresco ovunque vadano i dipinti di Barocci, da Roma alla Spagna, da Genova a Lucca, creando una rete di riferimenti visivi, densa di sottintesi politici⁶⁰.

A queste considerazioni si può aggiungere un ulteriore elemento di natura personale e biografica, rimasto finora sottotraccia: Barocci, come molti altri artisti prima e dopo di lui, è un costante frequentatore della campagna, dove trascorre le estati riposando e immergendosi nelle bellezze della natura. A partire dalla fine del XV secolo, i Barocci possiedono alcune proprietà terriere nei dintorni di Urbino, dove il pittore ama ritirarsi⁶¹. In una lettera del 29 settembre 1588, sottolineando quanto sia difficile trattare con Barocci, Francesco Maria II della Rovere scrive come il pittore «saria huom da morire per ogni poco che si volesse, ch'uscisse dall'ordinario suo, et per quest'anco egli se ne sta per il più ritirato ad una sua villa e tratta pochissimo con nissuno»⁶². La precisazione della località in cui si trova la villa e l'importanza che riveste nella vita di Barocci è confermata da un passaggio della biografia che Giovan Pietro Bellori gli dedica nel 1672. Ricordando il dipinto della *Madonna col Bambino e San Giovanni Evangelista*, eseguito verso il 1565 come ex-voto per la miracolosa guarigione dalla malattia che lo aveva quasi portato alla morte (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), Bellori scrive⁶³:

Sentendosi però alquanto meglio, fece un quadretto con la Vergine e 'l figliuolo Gesù, che benedice San Giovanni fanciullo, e lo diede in voto alli Padri Cappuccini di Crocicchia, due miglia fuori d'Urbino; là dove egli soleva trattarsi in un suo podere.

Scorrendo il testamento redatto del febbraio 1599, apprendiamo che l'artista possiede in effetti una «villa» con terre annesse nella località di Salsola, attuale Ca' Salsola presso Crocicchia, frazione della circoscrizione parrocchiale di Santa Maria in Casale, nella valle tra Urbino e Fermignano, forse uno degli angoli più belli del contado urbinato⁶⁴. Il casale dista pochi minuti a piedi dall'eremo cappuccino di Crocicchia menzionato da Bellori: luogo

di preghiera e meditazione, ma anche di riposo e apprezzamento panoramico, vista la posizione rialzata sulle valli dell'Appennino urbinato. Non sorprende che, come osservato da Emiliani, gli elementi paesaggistici di Crocicchia ritornino nella *Madonna*, il primo dipinto in cui Barocci mostra un diretto e attivo interesse per la rappresentazione del paesaggio⁶⁵. Non solo, infatti, nelle colline sullo sfondo e nella boscaglia bassa si possono riconoscere i caratteri tipici del luogo ma, guardando con attenzione la superficie della tela, si notano dei riferimenti al mondo dell'orto e del giardino. Sulla sinistra (Fig. 5), infatti, i gradini su cui la Vergine ha appoggiato il cesto con le forbici e il lavoro da cucito, conducono a un arco mattonato protetto da uno steccato, forse l'ingresso di una nicchia o di una grotta. Sulla destra (Fig. 6), dietro San Giovanni inginocchiato, s'intravede una casa colonica, col tetto basso e un giardino chiuso da un cancello, adagiata lungo il fianco della collina e non troppo diversa, possiamo immaginare, dalla Ca' Salsola in cui il pittore trascorre la propria convalescenza.

A partire dal 1565, stabilitosi definitivamente a Urbino, Barocci inizia sistematicamente ad inserire brani paesaggistici nei propri dipinti. È il caso, ad esempio, della *Crocifissione con i dolenti* (Fig. 7), commissionata verso il 1566 dal potente marchese di Orciano, Pietro Bonarelli, per la chiesa del Crocifisso di Urbino (Galleria Nazionale delle Marche). La scena, cupa e impregnata di suggestioni tizianesche, si svolge di fronte a una veduta di Urbino, riconoscibile dai bastioni e dalle case aggrappate al fianco del Monte Valbona⁶⁶. Qui, per la prima volta, Barocci inserisce tra gli elementi dello sfondo il Tempietto di San Pietro in Montorio, creazione dell'insigne architetto originario del Ducato, Donato Bramante, un edificio romano divenuto un elemento iconico della cultura artistica urbinata⁶⁷. Altrettanto riconoscibile, anche se ricollocato in contesto pianeggiante anziché scosceso, è il complesso conventuale urbinato di San Bernardino sullo sfondo della *Madonna col Bambino in gloria con i Santi Giovanni Battista e Francesco* (in deposito presso la Galleria Nazionale delle Marche dalla Pinacoteca di Brera; Fig. 8), eseguita per la chiesa dei Cappuccini di Fossombrone verso la metà degli anni Sessanta con una gradevole descrizione di alberi e rocce⁶⁸. L'interesse di Barocci

⁵⁹ EMILIANI 2018. Vedi anche EMILIANI 1975a, pp. XLVII.

⁶⁰ Sul carattere politico-diplomatico delle opere di Barocci, vedi BARONI 2022b, pp. 51-70, in particolare pp. 55-58.

⁶¹ Alcuni appezzamenti di terra furono acquistati alla fine del Quattrocento da Ambrogio Barocci, antenato del pittore, in località Castagneto e Valle Augusta, come riportato in FONTEBUONI 1985 (pp. 366-371).

⁶² GRONAU 1936, pp. 161-162, doc. CCXI. Delle villeggiature estive di Barocci ci parla anche PASCOLI 1732, p. 168: «Aveva Federigo Barocci celebre e noto pittore d'Urbino gran genio con Perugia e co' Perugini, ed andava di quando in quando a pa[s]sarvi la [e]state e si fermava in casa di Simonetto Anastagi, ch'era uno tra que' nobili cittadini, che più degli altri si dilettaua allora di pittura e di raccolte di quadri».

⁶³ BELLORI 1672, p. 174.

⁶⁴ La denominazione antica delle varie «ca'» (o poderi), in cui è suddiviso il contado urbinato, sopravvive oggi solo nelle mappe catastali del Comune di Urbino. Il podere plausibilmente identificabile come quello già appartenuto a Barocci, Ca' Salsola, in cui sussiste ancora, anche se ricoperto dalla vegetazione, il rudere del vecchio casale, si trova precisamente nella frazione catastale 248 (43.693765, 12.622468), poche centinaia di metri a ovest della frazione, ancora esistente, di Ca' Messere. Il luogo è attestato nel Settecento da Ludovico Antonio Muratori, il quale trascrive una scheda del Cardinal Benedetto Passionei su un'epigrafe latina ritrovata «nella Villa di Salsola del Contado di Urbino» (MURATORI 1751, II, p. 527). Stando a NEGRONI 2005 (pp. 143-144), la casa adiacente, denominata Ca' Messere, fu restaurata nel 1712 da Lorenzo Barocci e dal figlio Giovanni Maria, remoti discendenti della famiglia del pittore. Con la morte senza eredi di quest'ultimo, verso il 1770, la linea dei Barocci si estingue.

⁶⁵ EMILIANI 2018, pp. 28-29.

⁶⁶ È appena il caso di rilevare che la *Pala Bonarelli*, pur guardando alla *Crocifissione* di Tiziano (1558) per Ancona, esprime una visione del paesaggio diversissima dalle riflessioni cromatiche del pittore cadorino. A tal proposito ha scritto ZERI (1989, p. 24): «Non esistono paesaggi *reali* del Vecellio, né egli si è mai applicato a descrivere l'aspetto di luoghi precisi e riconoscibili. [...] Ma Tiziano è l'inventore di un tipo di paese anch'esso di sapore classico (bucolico o teocriteo) e di immensa ricchezza formale, una sorta di archetipo del paesismo, che ha fornito il punto di avvio agli artisti più diversi e persino contrastanti, dal contemporaneo Dosso Dossi, favoloso, aristesco, al solenne manierista Gerolamo Muziano [...]».

⁶⁷ MONACA 2024, pp. 274-275, n. VII.1. Sul reimpiego baroccesco dell'edificio bramantesco, vedi MALMSTROM 1969, pp. 43-47; GÜNTHER 1969-1970, pp. 239-246, e 1977, pp. 1858-1859.

⁶⁸ MONACA 2024, pp. 276-277, n. VII.2. Al British Museum si conserva uno studio preparatorio per la pala d'altare, (Inv. 1873.1213.1937, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su tracce di pietra nera, su carta preparata marrone, quadrettato a pietra nera, 378x249 mm), dove il complesso di San Bernardino è già ben individuato, nelle stesse forme poi adottate nel dipinto.

per l'edificio di San Bernardino, già immortalato nella *Piccola Madonna Cowper* di Raffaello e, forse anche per questo, elevato a simbolo del paesaggio e della storia dell'arte urbinata (vi si trovava, come è noto, la *Pala di San Bernardino* di Piero della Francesca, oggi a Brera), è attestato da un precoce disegno giovanile di Barocci, custodito in collezione privata e parzialmente ispirato a una xilografia di Albrecht Dürer⁶⁹. Pochi anni più tardi, l'artista eseguirà uno schizzo dell'interno della chiesa del convento (Fig. 9), che è particolarmente importante perché presenta sul verso uno dei suoi più antichi appunti di paesaggio (S.33, Fig. 10), dirimente, a mio giudizio, per risolvere l'annosa vicenda attributiva del *recto*⁷⁰.

L'introduzione di topoi urbinati nella produzione pittorica di Barocci trova il suo culmine nell'opera immediatamente successiva alla *Pala Bonarelli*, la *Madonna leggente col Bambino e i Santi Simone e Giuda Taddeo* (Fig. 11), destinata alla chiesa di San Francesco a Urbino⁷¹ (Galleria Nazionale delle Marche). Il dipinto, concluso entro la metà del 1567, risente, forse più di ogni altra tela di Barocci, della conoscenza diretta della pittura del Correggio, come provato sia dai disegni preparatori che dalle numerose citazioni della *Madonna di San Girolamo* (ca. 1528), eseguita da Antonio Allegri per la chiesa di Sant'Antonio Abate a Parma (oggi Galleria Nazionale). Se nel capolavoro correggesco il paesaggio, scenograficamente inquadrato da una tenda rossa che funge da sipario, si impregna di temi antichi e classicizzanti, Barocci ambienta la propria scena in un contesto naturalistico eminentemente urbinata.

Risultano particolarmente riconoscibili, infatti, il ciglione boscoso fuori dalla finestra, elemento tipico del paesaggio appenninico, ed il frammento paesistico sulla destra, nel quale sembra di poter riconoscere, sia pure con le dovute cautele, una memoria della Valle del Metauro presso Fermignano, con la sua alta torre in pietra medievale incoronata di archetti che protegge il guado del fiume. Questo rapporto diretto con il paesaggio è implicitamente confermato dallo schizzo a colori di un *Albero* oggi agli Uffizi (F.15, Fig. 65), sul cui verso si conservano, come già accennato, degli schizzi preparatori per la figura dell'angelo nel registro superiore.

Per la prima volta, nella pittura di Barocci, la rappresentazione della natura diventa 'animata': sulla destra della scena si distingue infatti, appena compromessa dall'usura e dal tempo, una figura abbozzata (da identificare forse con San Giuseppe), seduta su una sporgenza nell'atto di contemplare, alla pari con lo spettatore, le armonie boschive che le si aprono di fronte. Una scena simile ritorna nel *Paesaggio con due figure* del Louvre (F.27,

Fig. 1), suggerendo un'adesione consapevole di Barocci al tema della contemplazione della natura.

I 'paesaggi animati' di Barocci e i suoi possibili modelli (A.1-A.11)

Tra gli oltre sessanta disegni a tema naturalistico di Barocci, un gruppo di undici fogli si distingue dagli altri per la presenza di uno o più personaggi riconoscibili, appartenenti alla storia classica e sacra, o alla realtà quotidiana e collocati in un contesto paesaggistico tanto preponderante da diventare il vero soggetto dell'immagine. Queste opere, che definisco qui paesaggi 'animati', non sono disegni di puro paesaggio, ma risultano particolarmente importanti per indagare l'evolversi dell'approccio di Barocci verso la natura. La presenza della figura umana, la maggiore finitura rispetto ad altri schizzi, o, in alcuni casi, il diretto rapporto con un cantiere pittorico documentato permettono di collocare questi disegni nella prima fase dell'attività del pittore e stabilire una cronologia relativa a partire dalla quale istituire dei confronti con gli altri artisti del tempo.

Il 'paesaggio animato' più antico, tra quelli giunti fino a noi, è il tondo raffigurante *San Crescentino che uccide il drago* degli Uffizi e tradizionalmente datato agli inizi degli anni Cinquanta per le incertezze che ancora caratterizzano la costruzione della figura del santo (A.1, Fig. 12). Come suggerisce la forma circolare e la sottile linea che segna il limite dell'invaso, il disegno nasce come studio preparatorio per la decorazione di un piatto in maiolica, attività particolarmente congeniale agli artisti attivi a Urbino durante gli anni della giovinezza di Barocci, ossia Battista Franco, Taddeo e Federico Zuccari⁷². Una lettera del primo settembre 1658, parte della già ricordata corrispondenza del cardinale Leopoldo de' Medici con i suoi corrispondenti urbinati, ci informa che il foglio faceva parte di un più ampio gruppo di modelli per piatti, nessuno dei quali è giunto fino a noi, accomunati dal soggetto naturalistico, dalla tecnica (penna e inchiostro diluito applicato ad acquerello) e dal supporto circolare in carta azzurra: «Modelli di terra tre. Piatti tre di mano del Baroccio, turchino di chiaro et oscuro con paesini ben finiti e sciacquati e conservati»⁷³.

Per un artista come Barocci, cresciuto tra Pesaro e Urbino e, cioè, in due delle capitali della produzione della maiolica nel Cinquecento, l'interesse per la progettazione di piatti e coppe risulta tutt'altro che sorprendente⁷⁴. Esso è attestato, infatti, da altri due fogli, custoditi al Louvre⁷⁵ e a Stoccarda⁷⁶, per la progettazione di un piatto raffigurante un soggetto storico, *l'Apertura della Porta santa* durante il Giubileo del 1575, di cui esiste una controparte

⁶⁹ BARONI 2020a, pp. 33-39.

⁷⁰ Il foglio degli Uffizi (per il *recto*, vedi A.33), forse la pagina di un libro disegnato, è stato inizialmente riferito a Baldassarre Peruzzi, poi a Girolamo Genga o a un anonimo artista urbinata di fine Cinquecento. Per una completa ricostruzione dell'iter attributivo, vedi MUSSOLIN 2022, pp. 210-211, n.VI.5, che attribuisce ad Howard Burns il merito di avere per primo attribuito il foglio a Barocci, grazie alla corretta lettura stilistica degli schizzi sul verso, perfettamente compatibili con gli schizzi di paesaggio dell'Urbinate.

⁷¹ BERNARDINI 2024, pp. 152-153, n. II.1.

⁷² Per i disegni per maioliche di Battista Franco, vedi CLIFFORD-MALLET 1976, pp. 386-410. Per i disegni di analoga tipologia di Taddeo e Federico, vedi GERE 1963b, pp. 306-315; BOJANI 1993, pp. 71-77; CLIFFORD 2012, pp. 94-109.

⁷³ Per il dispaccio di Giovanni Battista Staccoli, cfr. BALDINUCCI/BAROCCHI 1974-1975, pp. 71, 87. L'interpretazione del passo, a una lettura veloce, potrebbe sembrare la descrizione di tre maioliche, ma la natura cartacea degli oggetti è confermata dalla descrizione tecnica: «carta turchina» disegnata a penna e inchiostro diluito applicato ad acquerello.

⁷⁴ Sul tema del rapporto tra Barocci e la maiolica, vedi KATALAN 1997, pp. 48-53; BARONI 2020a, pp. 33-39, 2020b, pp. 13-54.

⁷⁵ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 10322, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a bianca, 135x135 mm.

⁷⁶ Stoccarda, Staatsgalerie, Inv. SF II/2731, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a bianca, *recto-verso*, 135x112 mm.

in maiolica presso il Museo Correr di Venezia⁷⁷. È significativo però che, anziché dedicarsi ai consueti temi tratti dalla mitologia classica o ispirati dal modello stampe di traduzione di Raffaello o altri grandi maestri italiani e tedeschi, Federico si dedichi con particolare interesse alla progettazione di «paesini». Questi ultimi costituiscono una delle tre categorie di soggetti per maiolica («paesi», «fabule», e «istorie»), come attestato da una lettera inviata da Pesaro il primo agosto 1530 da Giovanni Francesco, detto il Poeta, a Jacopo Calandra, segretario del Duca di Mantova: «Io sono stato in Urbino et ho visto vasi veramente eccellentissimi et dipinti a paesi, fabule et istorie, sopra tutta bellezza a li ochij mei»⁷⁸. Si potrebbe dedurre che il giovane Barocci, desideroso di provare la propria abilità nella progettazione grafica e superare i modelli incisi che dominano la produzione locale, si orienti d'istinto verso un tema meno normato sul piano iconografico e più suscettibile di un tocco personale.

La stessa inclinazione si ritrova, infatti, in una coppia di disegni di Gherardo Cibo, custoditi al Louvre⁷⁹ (Fig. 13) e nella Biblioteca Passionei di Fossombrone⁸⁰ (Fig. 14), che condividono con il *San Crescentino* degli Uffizi la forma circolare, il soggetto, la tecnica esecutiva e, quasi certamente, la destinazione d'uso⁸¹. Anche i «paesini» di Cibo vanno intesi come modelletti operativi finiti, utilizzati come spunto dagli artigiani maiolicari. Questi ultimi potevano utilizzarli sia indipendentemente, che come sfondo al quale sovrapporre scene classiche o mitologiche tratte dai repertori a stampa. Il confronto tra i disegni circolari di Cibo e di Barocci con uno dei più bei piatti in maiolica del maestro durantino Nicola di Gabriele Sbraghe (o Nicola Pellipario), il *San Giorgio che uccide il drago* (Edimburgo, National Galleries of Scotland; Fig. 15), dimostra infatti che, mentre le figure di ispirazione vagamente raffaellesca sono derivate da modelli incisi o repertori di bottega, l'ambientazione paesaggistica, con la vivace descrizione degli alberi e della fortezza sullo sfondo, è originale e ispirata a un prototipo fornito da un illustre pittore del luogo⁸². Nel caso dei piatti circolari, infatti, risulta più complesso adattare a sfondo il modello costituito stampe di paesaggio nordiche, fiamminghe o venete, pensate per una rappresentazione verticale o orizzontale. Ecco allora che sia i «modelli per piatti di terra» di Cibo che quelli del più giovane Barocci, arricchiti con spunti tratti dalla realtà del paesaggio marchigiano e urbinato, costituiscono sia prototipi pronti all'uso per i maiolicari locali che disegni di soggetto

indipendente che, una volta esaurito il loro scopo funzionale, possono venire apprezzati e collezionati dagli amatori locali⁸³.

Il tracciato fluido e la fascinazione per il paesaggio espressa da Barocci nell'ancora acerbo *San Crescentino* ritornano in una *Adorazione dei pastori* oggi custodita a Berlino, tra i rari schizzi dell'artista di cui non è nota la destinazione d'uso (A.2, Fig. 16). La qualità superiore del disegno, più risolto rispetto al modello per il piatto di maiolica, suggerisce una datazione verso il 1560. Dopo avere individuato con pochi, magistrali colpi di penna le posizioni e gli atteggiamenti dei personaggi, Barocci si concentra sulla resa della profondità e dello spazio, collocando la stalla lungo uno scosceso ciglione boscoso posto al vertice di un sentiero che scende a fondovalle. L'andamento circolare dei segni che individuano le figure, l'ardito scorcio della scena, l'adozione del supporto in carta azzurra e l'uso liquido della biacca e dell'acquerello impongono di chiamare in causa il nome di uno degli artisti più importanti negli anni di formazione di Barocci, il conterraneo Taddeo Zuccari. Il confronto tra il disegno di Berlino e lo studio con *Gesù nel giardino del Getsemani* di Taddeo (Fig. 17), preparatorio per uno degli affreschi eseguiti nella chiesa di Santa Maria della Consolazione a Roma, tra il 1555 e il 1556, ribadisce l'influenza del maggiore degli Zuccari sul giovane Barocci, che ha modo di frequentarlo durante il suo soggiorno alla corte di Pesaro nel 1552-1553 e, di nuovo, negli anni del soggiorno romano del 1561-1563⁸⁴.

Proprio al periodo trascorso a Roma risale lo studio preparatorio per l'affresco raffigurante *Mosè ed il serpente*, destinato alla decorazione delle sale del Vaticano, che oggi ospitano il Museo Etrusco. Il disegno (A.4; Fig. 18), custodito al Louvre, è incentrato sulla monumentale figura di Mosè, memore della lezione romana di Michelangelo. Sullo sfondo, la minuziosa descrizione delle erbe e dei tronchi, delle rocce e delle radici - imprescindibile complemento alla comprensione e all'apprezzamento dell'immagine⁸⁵ - mostra la medesima strategia figurativa e lo stesso interesse naturalistico che si ritrovano, negli stessi anni, in un'opera del fratello di Taddeo, Federico Zuccari, la *Visione di Sant'Eustachio* del Metropolitan Museum of Art⁸⁶ (Fig. 19). Quest'ultimo, uno studio preparatorio per l'affresco eseguito verso il 1559 sulla facciata del palazzetto romano di Tizio Chermandio da Spoleto, costituisce una pietra di paragone per misurare tanto l'interesse del giovane Barocci per il colore, che la sua attenzione verso l'opera dei fratelli Zuccari, più avanzati di lui,

⁷⁷ Venezia, Museo Correr, Inv. Cl.IV.122, maiolica policroma, Ø 240 mm.

⁷⁸ Vanzolini 1879, II, p. 215, doc. I.

⁷⁹ *Paesaggio montuoso con alberi sulla sinistra, un borgo murato sullo sfondo, sorgente e animali* (studio per un piatto in maiolica?), s.d., Inv. 20761, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di matita nera, rialzato a biacca, su carta bruna, foglio rotondo, Ø 210 mm.

⁸⁰ *Paesaggio con un ponte* (studio per piatto in maiolica?), s.d., Inv. 57c, penna e inchiostro bruno, biacca, su carta azzurra, Ø 75 mm.

⁸¹ Un terzo foglio di formato circolare, segnalato in collezione privata a Washington presso Margaret Morgan Grasselli (*Paesaggio con un ponte e rovine in distanza*, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, biacca, foglio rotondo, Ø 182 mm, passato in asta il 5 dicembre 1977 a Londra da Sotheby's; cfr. *FINE OLD MASTER DRAWINGS 1977*, lotto 45), è riprodotto in GHERARDO CIBO 1989, p. 28, fig. 9, e discusso da RINALDI 2013, p. 194, n. 195.

⁸² Per approfondire, vedi PAOLINELLI 2009, pp. 244-248; BARONI 2020a, pp. 33-39; POKE 2001, pp. 332-344.

⁸³ Un'altra composizione di andamento squisitamente circolare, recentemente riconosciuta a Barocci da chi scrive e databile ai nei primissimi anni della sua carriera, è il foglio con il *Martirio di San Sebastiano* del British Museum (Inv. T.13.64, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, biacca, su tracce di pietra rossa, su carta azzurra, 284x222 mm). Non è da escludere, come suggerito dal confronto con i fogli circolari qui discussi, che possa essere stato eseguito per un piatto in maiolica (nel 1557 Barocci fornirà il modello per la pala d'altare di identico soggetto per la Cattedrale di Urbino). Si veda anche il foglio, forse di un artista della scuola urbinato di metà Cinquecento, della Morgan Library di New York (Inv. 1986.80, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su carta azzurra, 205x218 mm), che raffigura una episodio di storia antica, ambientato in un paesaggio, non lontano dai coevi esiti di Barocci o di Cibo.

⁸⁴ Su questo confronto, vedi BARONI 2024b, pp. 59-63, con altra bibliografia.

⁸⁵ Per una più estesa valutazione del disegno in rapporto ad altri prodotti della grafica giovanile di Barocci, cfr. BARONI 2024c, pp. 90-99 (in particolare pp. 98-99).

⁸⁶ Inv. 62.76, pennello e acquerello marrone, grigio, giallo e rosso, rialzato a biacca, su tracce di pietra rossa e nera, quadrettato a pietra nera, 341x202 mm.

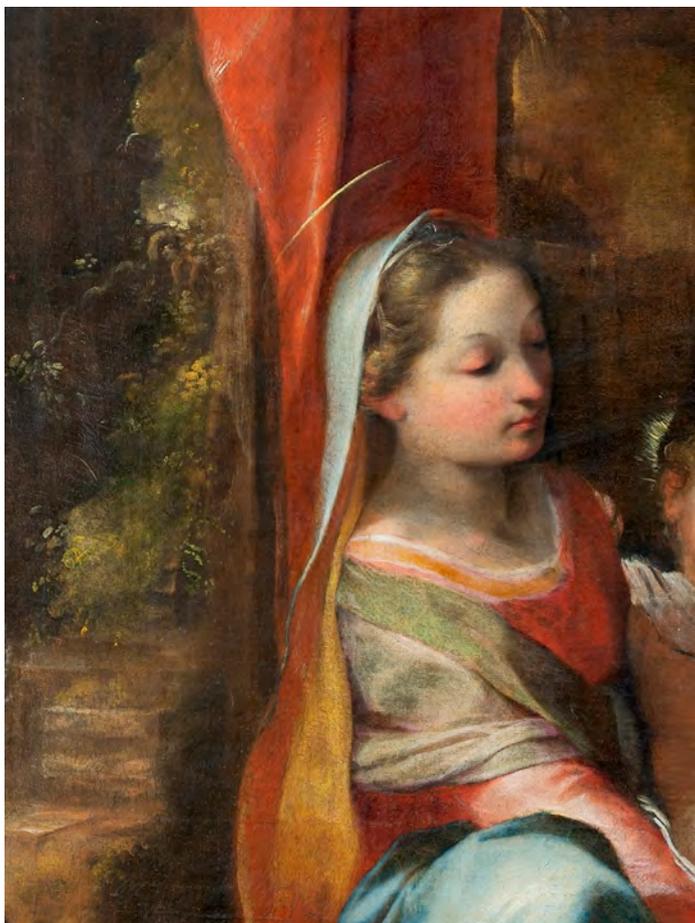


Fig. 5 Federico Barocci, *Madonna leggente con Bambino e San Giovanni Evangelista* (dettaglio), olio su tela, ca. 1565, Inv. D.88. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche/ Foto Claudio Ripalti

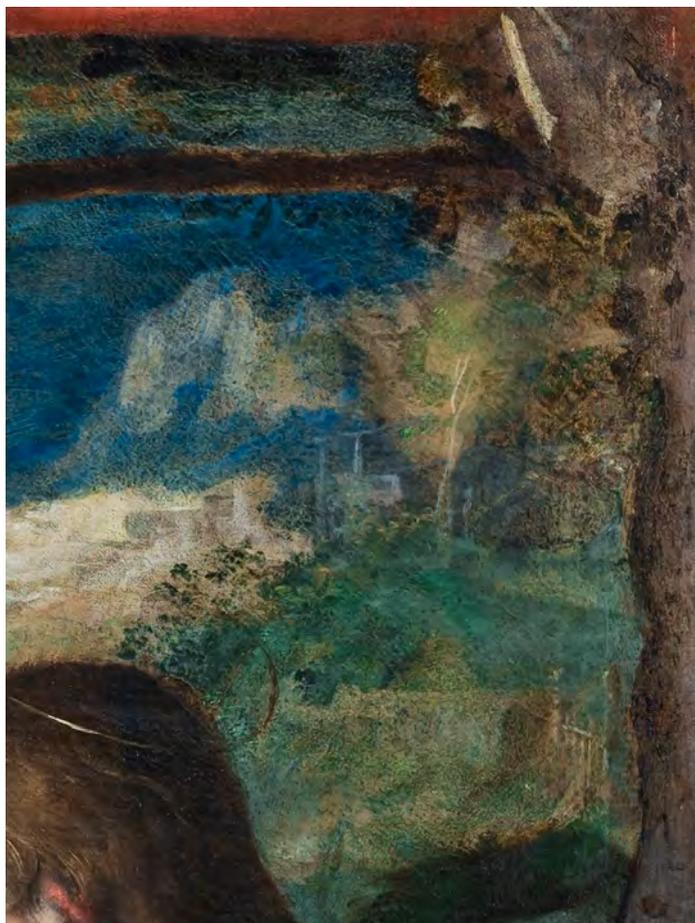


Fig. 6 Federico Barocci, *Madonna leggente con Bambino e San Giovanni Evangelista* (dettaglio), olio su tela, ca. 1565, Inv. D 88. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche/ Foto Claudio Ripalti



Fig. 7 Federico Barocci, *Crocifissione con i dolenti* (dettaglio), olio su tela, 1566-1567, Inv. D 85. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche/ Foto Claudio Ripalti

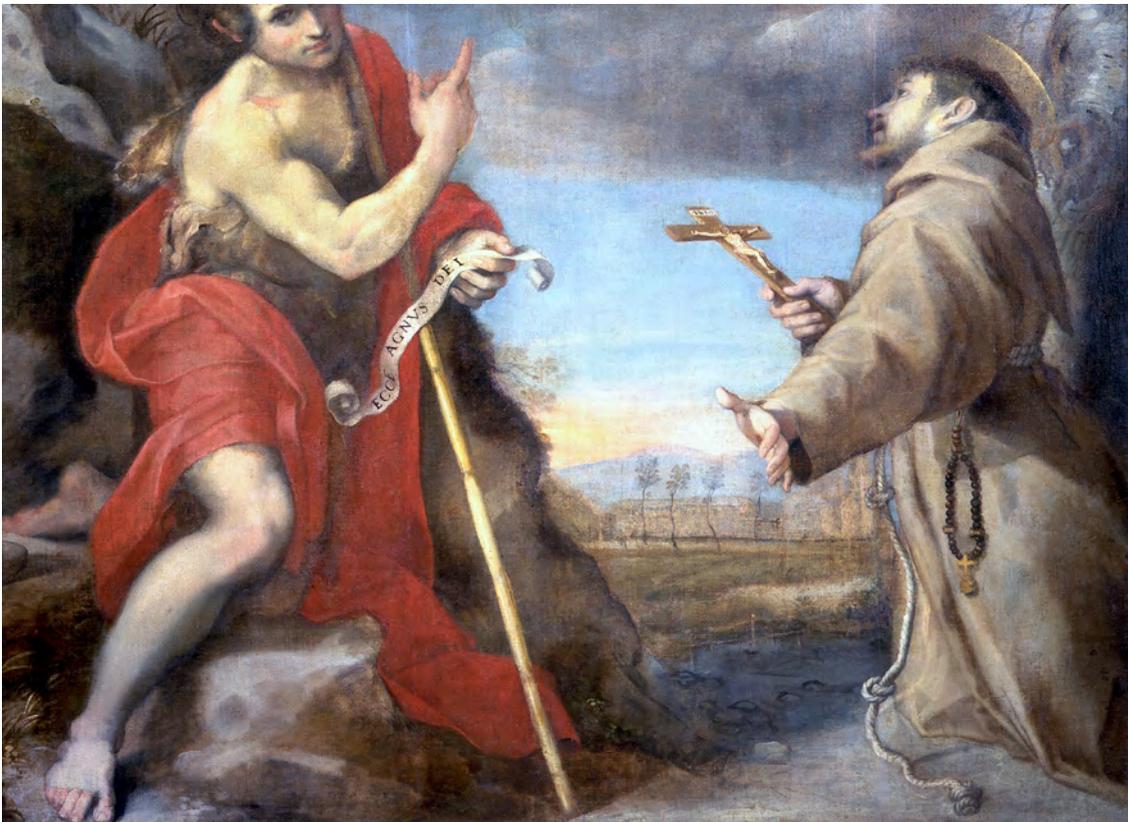


Fig. 8 Federico Barocci, *Madonna con il Bambino sulle Nuvole, adorata dai Santi Giovanni Evangelista e Francesco* (dettaglio), olio su tela, ca. 1567, Inv. Brera 6104. © Milano, Pinacoteca di Brera; Urbino, Galleria Nazionale delle Marche/ Foto Claudio Ripalti



Fig. 9 Federico Barocci, *Interno della chiesa di San Bernardino a Urbino*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, ca. 1555-1570, Inv. 245 A recto. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 10 Federico Barocci, *Arbusti*, pietra nera, ca. 1555-1570, Inv. 245 A verso. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 11 Federico Barocci, *Madonna leggente con Bambino tra i Santi Simone e Giuda Taddeo*, olio su tela, 1566-1567, Inv. D 84. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche/ Foto Claudio Ripalti



Fig. 12 Federico Barocci, *San Crescentino*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi a bianca, su carta azzurra, ca. 1550-1560, Inv. 11313 F. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe/ Archivio Emiliani-Baroni



Fig. 13 Gherardo Cibo, *Paesaggio montuoso con alberi sulla sinistra, un borgo murato sullo sfondo, sorgente e animali* (studio per un piatto in maiolica?), penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di matita nera, rialzato a biacca, su carta bruna, s.d., Inv. 20761. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © Grand PalaisRmn



Fig. 14 Gherardo Cibo, *Paesaggio con un ponte*, penna e inchiostro bruno, biacca, su carta azzurra, s.d., Inv. 57c. © Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei/ Archivio Emiliani-Baroni



Fig. 15 Nicola di Gabriele Sbraghe, *San Giorgio, la principessa e il drago*, piatto in maiolica, ca. 1520-30, Inv. A.1897.327 E. © Edinburgh, The National Galleries of Scotland

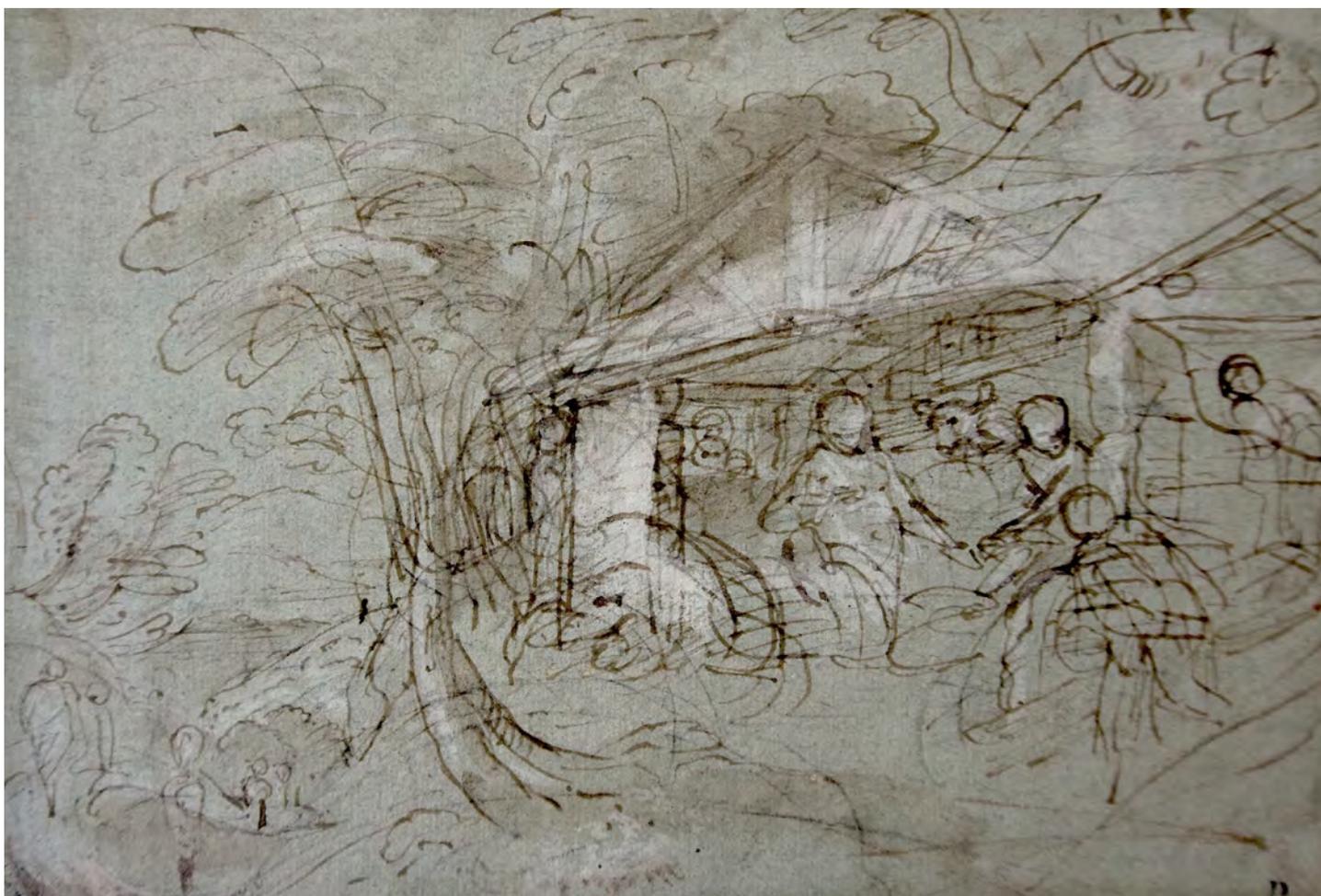


Fig. 16 Federico Barocci, *Adorazione dei pastori*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, ca. 1555-1565, Inv. KdZ 20291. © Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett/ Archivio Emiliani-Baroni



Fig. 17 Taddeo Zuccari, *Cristo nel Giardino degli Ulivi con due apostoli*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, ca. 1553-1556, Inv. Z1943/24. © Zurich, Kunsthaus



Fig. 18 Federico Barocci, *La verga di Mosè si tramuta in serpente*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, pietra rossa e nera, rialzi di biacca, su carta azzurra, ca. 1562-1563, Inv. 2841. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques/ © Grand PalaisRmn



Fig. 19 Federico Zuccari, *Visione di Sant'Eustachio*, pennello e acquerello marrone, grigio, giallo e rosso, rialzi di biacca, su tracce di pietra rossa e nera, quadrettato a pietra nera, ca. 1559, Inv. 62.76. © New York, The Metropolitan Museum of Art

in quel momento, nella capacità di contestualizzare i personaggi in ambientazioni naturalistiche basate sia sulla conoscenza dei prototipi nordici e fiamminghi che sull'osservazione diretta del dato naturale.

Agli anni della giovinezza di Barocci, plausibilmente tra il 1555 e il 1570, va collocato il *Paesaggio con ponte* della Kunsthalle di Amburgo (A.3; Fig. 20), uno dei suoi capolavori nella resa dello spazio e della natura⁸⁷. La presenza delle città stereotipate sullo sfondo, simili a quelle delle maioliche roveresche (Fig. 15), e di alcuni personaggi e pastori non impedisce di considerare il foglio un paesaggio a tutti gli effetti, benché apparentemente nato dalla fantasia e non dalla diretta osservazione del naturale. Se non fosse per la scritta antica lungo l'angolo inferiore destro, «Frederico Barrotio d'Urbino», sarebbe difficile riconoscere la mano di Barocci e non pensare, invece, a un maestro nordico di passaggio per l'Italia. Il profilo aguzzo dei monti e la profondità della valle, attraversata da due ruscelli, ricordano più le Alpi che non gli Appennini – così come venivano ritratte, ad esempio, nelle stampe fiamminghe e, in particolare, nelle vedute disegnate in Italia da Pieter Bruegel il Vecchio, riprodotte tra il 1553 e il 1558 dall'incisore e stampatore Hieronymus Cock (Fig. 21)⁸⁸. Le assonanze tra il *Paesaggio* di Amburgo, le vedute italiane su carta azzurra di Bruegel (Fig. 22) e i paesaggi 'alla fiamminga' di Gherardo Cibo (Fig. 23) suggeriscono una forte comunanza di interessi, tecniche e approcci alla rappresentazione del paesaggio, argomento ancora poco esplorato e suscettibile di ulteriori approfondimenti⁸⁹.

La conoscenza e l'attivo apprezzamento della corte di Urbino per le stampe nordiche di paesaggio è attestato dalla lettera inviata il 23 gennaio 1583 da Francesco Maria II della Rovere a Giovanni Francesco Agatone, suo agente a Venezia, con la richiesta di acquistare un nucleo di incisioni dei migliori autori settentrionali⁹⁰:

Noi desideramo avere tutte le sorti de paesi di Gio. Battista Pittoni Vicentino, di Titiano, del Campagnola et altri autori, ma vorremmo esser sicuri che fossero in buone carte, delle prime stampe et ben intagliati, e però bisognerà, che fattane buona diligenza gli faceste poi vedere da qualche persona intelligente per haverne il parer loro, pigliandoli in ogni caso con obbligo di restituirli in evento che non ci sodisfacessero.

Nel maggio 1590, il Duca annota nel suo libro di spese di avere corrisposto 7 scudi a un non meglio precisato «pittor de i Paesi»,

la cui identità è meglio precisata in un nuovo pagamento del 1615, saldato «al Zoppo pittor de' paesi»⁹¹. Si tratta, probabilmente, di un pittore impegnato in affreschi di stampo naturalistico-decorativo, che fioriscono nei palazzi dell'aristocrazia di quegli anni, attestando il gusto per la decorazione paesaggistica (notevoli, a questo proposito, la *Scena di caccia con membri della famiglia Brancaleoni* affrescata nel 1574 per un committente del Barocci, il conte Brancaleoni di Piobbico⁹², e le inedite vedute naturalistiche recentemente riscoperte nel Palazzo Ducale di Montebello presso Orciano).

Negli anni della media maturità, verso il 1570-1590, Federico Barocci torna saltuariamente allo studio dei paesaggi animati, che vanno a costituire un frammento minore della sua produzione, ormai rivolta quasi esclusivamente alle grandi scene sacre dipinte come le *Stimate di San Francesco*, vero trionfo di suggestioni vegetali e naturalistiche, ultimato verso il 1595 (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche).

Nel campo del disegno vanno ricordati tre schizzi degli Uffizi, accomunati dall'uso della penna e dell'inchiostro bruno diluito, e da una fluidità esecutiva che fa pensare, ancora una volta, a un artista d'oltralpe (in questo caso, al più tardo Rembrandt)⁹³, uno studio preparatorio per un *San Francesco che riceve le stimate* (A.5, Fig. 24), sviluppato poi nell'incisione autografa (Fig. 68) e nel dipinto della Pinacoteca Vernarecci di Fossombrone, e due schizzi sul *recto* e sul *verso* del medesimo foglio con il *Battesimo di Cristo* (A.6 e A.7, Figg. 25-26), per un dipinto non altrimenti noto.

Nel *Battesimo*, eseguito con lo stile sciolto e il ricorso all'acquerello, che contraddistinguono la sua produzione grafica verso il 1570-1580, Federico Barocci indaga il paesaggio due volte, prima senza e poi con l'aggiunta delle figure, suggerendo che lo sfondo possa contenere un riferimento a un luogo reale che non è stato ancora identificato⁹⁴.

«Paesi disegnati di chiaro oscuro, di acquarella, di lapis, tutti visti dal vero» (S.29-S.32, S.55-S.56)

Presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano si conservano quattro piccoli studi di paesaggio, di formato oblungo, eseguiti a penna e inchiostro bruno sul *recto* e sul *verso* di due fogli di carta comune, qui riprodotti per la prima volta (S.29-S.32, Figg. 27-30). La loro più antica attestazione risale al primo quarto del Seicento, quando

⁸⁷ Già OLSEN 1965 (p. 27) rimarcava l'eccezionalità dello schizzo, sottolineandone la datazione precoce e il debito verso modelli forestieri, e proponeva, in chiave ipotetica, un confronto con Tiziano, Domenico Campagnola e gli affreschi di Paolo Veronese a Villa Maser.

⁸⁸ Per il viaggio italiano di Bruegel il Vecchio, vedi LICHTERT 2015, pp. 39-54, e VAN GRIEKEN 2019, pp. 18-33 (che è lo studio più completo ed aggiornato sull'argomento). Un «albero di guazzo» di Bruegel si conservava nella raccolta privata di Giulio Clovio a Roma, attestando la permeabilità dei modelli fiamminghi presso gli artisti centro-italiani di metà Cinquecento (VAN HOGENDORP PROSPERETTI 2008, pp. 147-156).

⁸⁹ Per un affondo sulle affinità tecniche, tra Barocci, Cibo, Taddeo e Federico Zuccari, nei disegni di paesaggio, mi permetto di rinviare a BARONI 2024b, pp. 47-78.

⁹⁰ GRONAU 1936, p. 261, doc. CCCCXXVI.

⁹¹ *Ibid.*, p. 48 e, in particolare, nota 1 per le osservazioni dello studioso circa la fascinazione del Duca di Urbino per la pittura fiamminga.

⁹² PLAZZOTTA 2018, pp. 19-32.

⁹³ Il riferimento non è casuale, ma rimanda a un articolo in cui, a inizio Novecento, JACOBSEN (1908, pp. 451-452) attribuiva a Rembrandt una *Fuga in Egitto*, di gradevole afflato paesaggistico, correttamente restituito a Barocci da Pasquale Nerino FERRI (1910, p. 29). Un rapporto tra i due artisti esiste, in effetti, ma va individuato, più che nel disegno, nel linguaggio più segreto dell'acquaforte (cf. BARONI 2016, pp. 41-58).

⁹⁴ Era diverso, infatti, il profilo del Ponte della Concordia di Fossombrone, oggi ad arco singolo (e quindi assai simile a quello raffigurato da Barocci) ma inizialmente (e cioè dal 1292, anno di costruzione, fino all'alluvione che lo distrusse nel 1765) a cinque campate (LUCCIARINI 1997). A più fornici era anche il ponte sul fiume Foglia eretto in prossimità del porto di Pesaro, così come descritto dall'incisione con le *Armi della città di Pesaro* eseguita verso il 1640 da Simone Cantarini; mentre era e rimane ad arco singolo (ma a schiena d'asino e, quindi, diverso dallo schizzo baroccesco) il ponte sul Biscubio ad Apecchio. Il ponte più simile a quello rappresentato nel disegno degli Uffizi, anche per la disposizione su alte rive della città retrostante, è probabilmente quello del Riscatto di Urbania (riedificato dopo la seconda guerra mondiale), il cui aspetto cinque-seicentesco è attestato da una veduta anonima custodita presso il locale Museo Civico di Palazzo Ducale.

fanno parte del *libro dei disegni* dell'urbinate Giovanni Battista Clarici. Amico personale di Barocci, Clarici si forma come pittore a Urbino e Firenze prima di trasferirsi in Lombardia, dove diventa architetto, ingegnere e cartografo del Ducato⁹⁵. La sua collezione di disegni, racchiusa in un volume di modeste dimensioni, fu acquistata dopo la sua morte da Federico Borromeo, che la donò alla Biblioteca da lui fondata tra il 1618 e il 1631.

L'album Clarici includeva copie da disegni di Dürer, schizzi della scuola milanese e marchigiana di fine Cinquecento (tra cui alcuni, come si vedrà, di Federico Barocci) e una sezione, di interesse professionale oltre che artistico, espressamente dedicata alle modalità di rappresentazione di edifici, topografie e paesaggi. L'aspetto iniziale dell'album, smembrato nel corso degli anni Ottanta del Novecento, è stato ricostruito da Silvio Mara grazie ad alcune foto d'archivio e a una nota descrittiva manoscritta, compilata tra il 1779 e il 1780 da Francesco Monti, conservatore dell'Ambrosiana⁹⁶. Secondo Monti, l'undicesima pagina dell'album (numerato solo sui *recto* dei fogli) conteneva «Due paesi in chiaroscuro in acquarella», identificati da Mara con i disegni sul *recto* delle pagine qui riproposte (S.29, Fig. 27; S.31, Fig. 29)⁹⁷. Sulla base delle note manoscritte di Clarici sui fogli dell'album (Fig. 41), ancora visibili nella documentazione fotografica d'archivio, Giulio Bora aveva già suggerito nel 1987 che i due paesaggi a penna dell'Ambrosiana, divenuti nel frattempo quattro grazie alla liberazione dei *verso*, potessero essere riferiti a Barocci⁹⁸. Il tratto fluido degli schizzi milanesi ricorda il *Paesaggio* di Amburgo (A.3, Fig. 20), l'*Adorazione dei pastori* di Berlino (A.2, Fig. 16) e, soprattutto, lo studio dell'interno della chiesa di San Bernardino a Urbino (Fig. 9, al *recto* di S.33). Questa prima ipotesi attributiva è stata rafforzata nel 2018 grazie alla ricostruzione del giovanile libro di schizzi anatomici e figura degli Uffizi, eseguiti da Barocci durante o immediatamente dopo il primo viaggio a Roma, nel 1553 circa⁹⁹. I disegni che compongono questo libretto disegnato sono tecnicamente e stilisticamente vicini agli schizzi dell'Ambrosiana e forse eseguiti nelle medesime circostanze. In entrambi i libretti, infatti, l'artista ha usato l'inchiostro diluito solo su un lato delle pagine, troppo sottili per supportare un acquerellatura su entrambe le facce.

Come già osservato, almeno tre dei fogli Clarici raffigurano edifici che possono essere identificati con la chiesa romana di Santa Maria Maggiore (S.29, Fig. 27), l'Acquedotto Claudio presso Tor Fiscale (S.31, Fig. 29), il Pantheon e le Terme di Diocleziano (S. 32, Fig. 30). Si noti che i disegni non sono vedute dal vero, ma *pastiches* o 'capricci' di edifici ripresi dal vero, o secondo criteri di verosimiglianza, che Barocci ricombina a piacere sul foglio.

L'attribuzione del gruppo di schizzi milanesi a Barocci trova

poi un'altra conferma nell'identificazione, avanzata in questa sede, del palazzetto raffigurato sul *verso* del primo disegno (S.30, Fig. 28). Nell'edificio dal tetto appuntito e comignoli, eretto su contrafforti e disposto tra il crinale di una collina e una strada che passa alla sua destra, è infatti riconoscibile la cosiddetta Ca' Condi (o Casa dei Conti), casa-forte medioevale collocata poco fuori dalle mura di Urbino, lungo la Strada Rossa che porta a Fermignano (e alle menzionate proprietà di Barocci presso Ca' Staccoli). Il casolare, ancora esistente, è stato rimaneggiato tra Sette e Ottocento, ma il suo aspetto originale e la sua importanza visiva nelle antiche rappresentazioni di Urbino sono ricostruibili grazie a varie testimonianze. Tra queste, va ricordata la veduta di Urbino inserita nel *Trattato della Maiolica* dell'artigiano durantino Cipriano Piccolpasso, del 1557 circa¹⁰⁰, la stampa di Georg Braun e Frans Hogenberg nell'atlante *Civitates Orbis Terrarum* (Fig. 31), pubblicato in prima edizione nel 1588, e, in tempi più vicini a noi, uno schizzo topografico di Gaspar van Wittel, eseguito verso il 1723 (Fig. 32). Secondo una tradizione popolare, fissata a stampa per la prima volta nel 1913¹⁰¹, la Ca' Condi è anche il luogo dove Barocci ebbe uno dei suoi studi, poi ceduto all'allievo Claudio Ridolfi. L'ispirata descrizione del sito su cui sorge, a strapiombo sulla stretta Valle Bona (o Valbona), è infatti una costante della pittura di Barocci, che vi ambienta dipinti come il *Seppellimento di Gesù* di Senigallia (1583), la *Beata Michelina da Pesaro* (ca. 1592), e il suo capolavoro in termini di descrizione naturalistica: la veduta di Urbino nella *Crocifissione* del 1604 (Madrid, Museo del Prado; Fig. 33), in cui il sito del casolare resta celato da una piega della strada.

L'aggiunta dei quattro piccoli schizzi dell'Ambrosiana al *corpus* dei disegni già noti apre nuove piste sull'approccio di Barocci al paesaggio. Il formato oblungo dei fogli, l'identità di misure e supporto (una carta vergata comune, priva di filigrana), la presenza dei disegni sul *recto* e sul *verso*, ma con tecniche differenti, indicano che si tratti di pagine staccate di un taccuino, possibilmente schizzate dall'artista in occasione del suo primo soggiorno romano e poi conservate, secondo i precetti di Leonardo¹⁰², come memoria e fonte di ispirazione per successive composizioni. Siamo di fronte, cioè, a un frammento di quei «quindici libri grandi, mezzani, piccoli, parte pieni, altri mezzi, altri poche carte, dissegnati quasi tutti di mano del Signor Barocci», in parte «fatti quando era giovane», che, oltre alle repliche di «ritratti da Raffaello, et altri valenthuomini», non potevano non contenere anche disegni di paesaggio¹⁰³.

Dal momento che la data del primo viaggio romano dell'artista, 1553 circa, sembra quella più plausibile per la datazione degli schizzi ambrosiani, questi ultimi sono connotabili come alcuni tra i più antichi paesaggi superstiti di Barocci. La provenienza dall'album Clarici, poi, testimonia come alla fine del Cinquecento

⁹⁵ Su Clarici, vedi MARA 2020, con altra bibliografia.

⁹⁶ MARA 2010, pp. 74-118, e 2020, pp. 345-382.

⁹⁷ MARA 2010, p. 91 e p. 92, nota 34, con la prima, puntuale, discussione dei disegni qui riprodotti e delle varie ipotesi attributive.

⁹⁸ BARONI 2017-2018, p. 175.

⁹⁹ BARONI 2018, pp. 23-32.

¹⁰⁰ Londra, Victoria & Albert Museum, Inv. MSL/1861/7446, fol. 3 *verso*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, 230x280 mm.

¹⁰¹ CALZINI 1913, p. 74 (riprodotta in foto d'epoca), da cui BALDELLI 1977, p. 9.

¹⁰² SEGRETO 2018, pp. XI-XVIII, con altra bibliografia.

¹⁰³ *Minuta dello studio del signor Baroccio* (1612), in CALZINI 1898, p. 107.



Fig. 20 Federico Barocci, *Paesaggio con ponte*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzi di biacca, su carta azzurra, ca. 1555-1565, Inv. 21056 recto. © Hamburg, Kunsthalle



Fig. 21 Joannes van Doetecum I - Lucas van Doetecum (da Pieter Bruegel il Vecchio), *Grande paesaggio alpino*, bulino e acquaforte, ca. 1555-1567, Inv. 1442. © Paris, Fondation Custodia



Fig. 22 Pieter Bruegel il Vecchio, *Paesaggio boscoso con veduta marina in lontananza*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di pietra nera, rialzato a biacca, su carta azzurra, 1554, Inv. 1999.132. Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Art Museum/ © President and Fellows of Harvard College



Fig. 23 Gherardo Cibo, *Paesaggio montuoso con eremiti*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, ca. 1560, Inv. 1946,0713.460. © London, The Trustees of the British Museum



Fig. 24 Federico Barocci, *Stimate di San Francesco*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, ca. 1570-1580, Inv. 11500 F. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 25 Federico Barocci, *Battesimo di Gesù con San Francesco*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, quadrettato a pietra rossa, ca. 1570-1580, Inv. 11332 F recto. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 26 Federico Barocci, *Paesaggio con ponte*, penna e inchiostro bruno su tracce di pietra nera, ca. 1570-1590, Inv. 11332 F verso. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 27 Federico Barocci, *Paesaggio urbano* (Roma, Santa Maria Maggiore?), penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, ca. 1553-54, inv. 2629/ Coll. F 271 inf. n. 45 recto. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 28 Federico Barocci, *Paesaggio urbinato con casaforte* (Urbino, Ca' Condi?), penna e inchiostro bruno, ca. 1553-54, Inv. 3105/ Coll. F 271 inf. n. 45 verso. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 29 Federico Barocci, *Paesaggio romano con acquedotto e chiesa* (Tor Fiscale, Acquedotto Claudio?), penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, ca. 1553-1554, Inv. 3106/Coll. F 271 inf. n. 45 recto. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 30 Federico Barocci, *Paesaggio romano con il Pantheon e le Terme di Diocleziano*, penna e inchiostro bruno, ca. 1553-54, Inv. 3107/ Coll. F 271 inf. n. 45 verso. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana

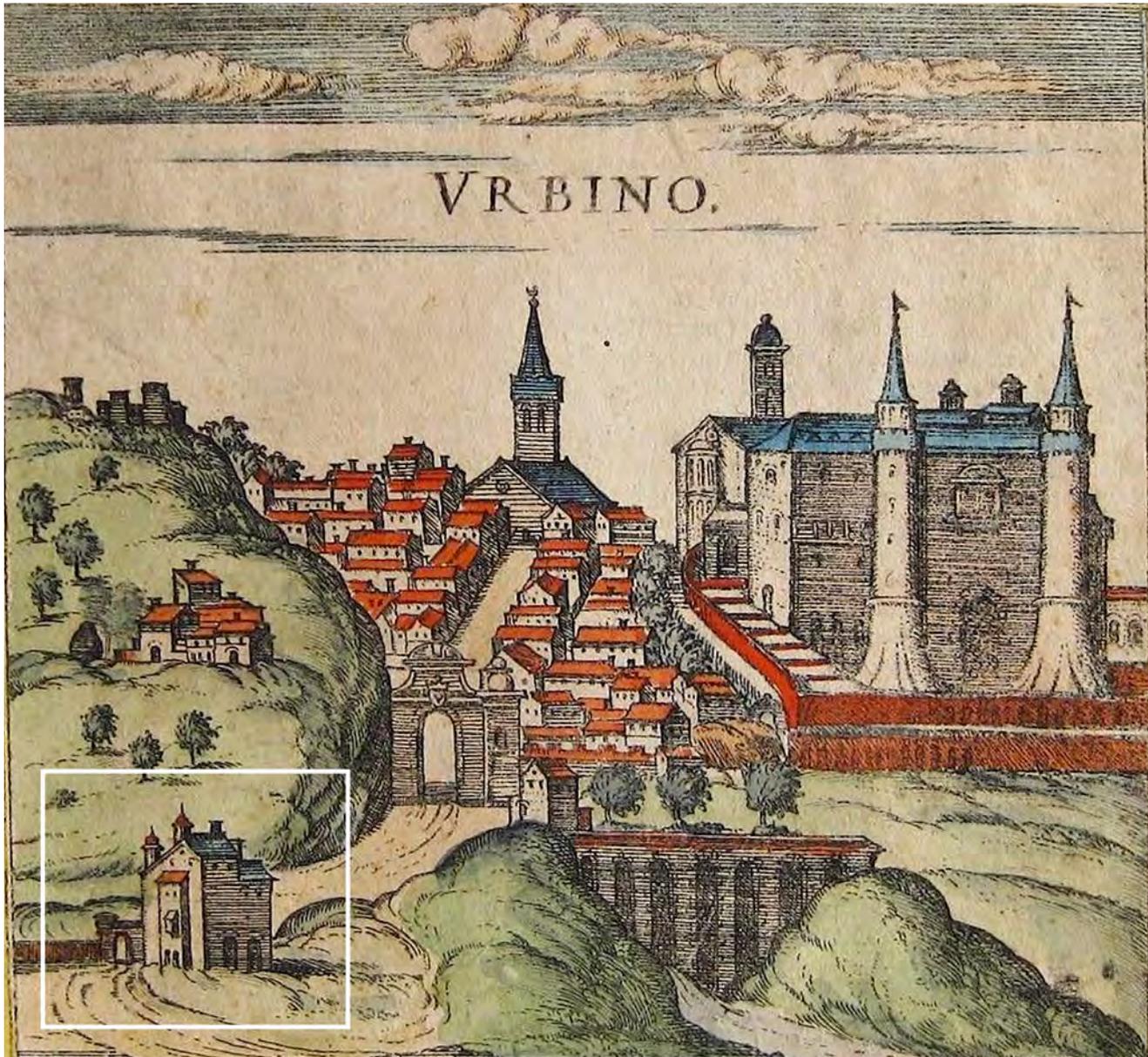


Fig. 31 Georg Braun - Frans Hogenberg, *Veduta di Urbino*, 1617, bulino. Collezione privata



Fig. 32 Gaspar van Wittel, *Veduta di Urbino*, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, su tracce di grafite, quadrettato a pietra rossa, 1652 o 1653-1736, Inv. 1956.10. © New York, The Morgan Library & Museum



Fig. 33 Federico Barocci, *Crocifissione* (dettaglio con la veduta di Urbino), olio su tela, 1604, Inv. P007092. © Madrid, Museo del Prado/ Archivio Emiliani-Baroni.



Fig. 34 Federico Barocci, *Colline boscosi*, pietra rossa, ca. 1570-1580, Inv. 3964/ Coll. F 268 inf. n. 149. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 35 Federico Barocci, *Macchia d'alberi*, pietra nera e rossa, s.d., Inv. 1922.5685. © Chicago, The Art Institute



Fig. 36 Federico Barocci, *Arbusti*, pietra nera, ca. 1570-1573, Inv. RP-T-1981-29 recto. © Amsterdam, Rijksmuseum



Fig. 37 Federico Barocci, *Colline boscose, pietra nera*, ca. 1570-1580, Inv. 114. © Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte



Fig. 38 Tiziano Vecellio, *Gruppo d'alberi*, penna e inchiostro bruno, tracce di inchiostro da incisione grigio sul margine inferiore destro, su carta bruna, Inv. 08.227.38. New York, The Metropolitan Museum of Art

un professionista nel campo della topografia e dell'ingegneria come Clarici considerasse i disegni di natura di Barocci quali esempi di rappresentazione del paesaggio da confrontare, ad esempio, con le vedute di Dürer o con gli appunti topografici¹⁰⁴.

Ancora secondo il conservatore ambrosiano Francesco Monti, la decima pagina dell'album Clarici conteneva un «monte schizzato in lapis rosso» di mano di Polidoro da Caravaggio¹⁰⁵. Riconosciuto da me nel disegno della Biblioteca Ambrosiana inventariato come «Anonimo italiano del XVI secolo»¹⁰⁶, e rinominato *Colline boscoso* (S.55, Fig. 34), può essere ascritto a Barocci, non soltanto per la sua adiacenza ai precedenti quattro disegni della raccolta Clarici, ma anche per la singolare qualità esecutiva, la padronanza dello spazio e l'elegante dettaglio dell'astro (sole o luna), che sulla sinistra fa capolino lungo il crinale boscoso. La progressione delle linee, l'economia del segno e la leggerezza della descrizione naturalistica possono essere confrontati con altri schizzi di sicura attribuzione barocca, che provengono dalle pagine di un altro libro disegnato: gli *Studi di alberi* di Chicago (S.54, Fig. 35) e di Amsterdam (S.57, Fig. 36). Quest'ultimo presenta sul verso uno studio per il *Riposo in Egitto* del 1570-1573, fornendo un primo termine cronologico per la datazione delle *Colline boscoso* dell'Ambrosiana; l'attribuzione a Barocci è supportata anche dallo schizzo a pietra nera, di analogo soggetto, del Museo di Capodimonte di Napoli (S.56, Fig. 37). Il disegno, tradizionalmente attribuito al pittore grazie a un'iscrizione antica lungo il margine inferiore, non sfuggì all'attenzione di Philip Pouncey, che verso il 1970-1980 ne confermò l'autografia barocca¹⁰⁷. Eseguito probabilmente dal vero e lasciato incompiuto, il foglio ricade nella seconda categoria di opere menzionate dalla *Minuta* del 1612, tra gli «altri paesi disegni di [...] lapis, tutti visti dal vero», e corrisponde a quello dell'Ambrosiana nella morbida resa della luce e delle forme. Dal punto di vista della storia collezionistica, è interessante notare che l'antica attribuzione in calce al foglio napoletano è stata restituita da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò alla mano di

Sebastiano Resta¹⁰⁸. In una lettera inviata da Roma, il 4 ottobre del 1700, all'amico Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Pistoia, l'Oratoriano si lamenta di avere distrutto, in un impeto di rabbia, proprio un disegno di paesaggio di Barocci, offerto in dono al futuro Papa Clemente XI Albani e forse proveniente dalla medesima fonte di quello qui discusso¹⁰⁹:

Io mi ricordo che in Ch[ies]a N[uov]a ad un orario di notte v'era il n[ost]ro il Card[inale] [...] e S[ignor] C[ardinale] Albano [...], si venne a parlar di Barocci d'Urbino, paese del C[ardinale] Alb[an]o, con lode, li volsi come a paesano donar un paesino [...] e non lo volse mai. Mi saltò la bile e lo strappai in loro presenza dicendo, crede Vostra C[?] ch'io voglio da lei un beneficio? Mi rispose potesse voler una bolla d'indulgenza [...] cominció l'oratorio ne più si parlò ne dopo di questo scherzo degno di sferza, se no al confessore per la mia bestialità.

Pagine di taccuini e libri disegnati (S.29-S.62)

Degli oltre sessanta fogli di paesaggio di Barocci giunti fino a noi, oltre la metà consiste in pagine staccate di taccuini o libri disegnati, spesso disegni sul *recto* e sul *verso*¹¹⁰. Con l'eccezione del libro giovanile di disegni finiti, dedicato a studi anatomici e dall'antico, degli Uffizi, gli studi di natura sono gli unici oggetti di questo tipo riemersi finora nella produzione grafica dell'artista. Non sono note, infatti, pagine disegnate con studi di figura o di composizione, o altri generi di appunti. Ne deduco che dei «quindici libri grandi, mezzani, piccoli, parte pieni, altri mezzi, altri poche carte, disegni quasi tutti di mano del Signor Barocci», descritti nella *Minuta* del 1612¹¹¹, un numero cospicuo dovesse essere dedicato proprio agli studi di natura e di paesaggio, legando strettamente il formato e la libertà espressiva tipici del taccuino o libro di disegni ad un soggetto che, come si è già detto, gode di una maggiore autonomia creativa e di ispirazione rispetto ad altri studi.

Le pagine dei taccuini o dei libri disegnati di Barocci, arrivate fino a noi, sono unitarie in termini di tecnica e

¹⁰⁴ I soggetti romani e urbinati dei quattro fogli ambrosiani, attribuiti a Barocci, non ostacolerebbero, di per sé, un'attribuzione alternativa allo stesso Clarici. La qualità grafica dei disegni, tuttavia, appare troppo alta se comparata agli altri schizzi topografici dell'ingegnere, decisamente più ingenui e schematici (cfr. BONASERA 1986, pp. 47-50, e MARA 2010, p. 93). Ciò porta a riconsiderare l'attribuzione di FONTANA 1997 (pp. 471-475) a Barocci della veduta di Santa Maria del Fiore a Firenze, schizzata sul verso di una *Madonna col Bambino*, che la studiosa interpreta come prova di un soggiorno giovanile fiorentino del pittore. L'assenza delle più basilari nozioni di prospettiva nel disegno suggerisce in alternativa: a) che Barocci - «erudito» in «geometria, architettura, prospettiva», grazie agli insegnamenti di Bartolomeo Genga (BELLORI 1672, p. 171) - possa aver reimpiegato il verso di un foglio vergato da mano altrui; b) che l'autore della veduta di Firenze possa essere il giovane Clarici. Il 24 giugno 1565, infatti, quest'ultimo scrive una lettera a Barocci, nella quale gli comunica che «Questa città di Fiorenza mi piace assai...»; la lettera è giunta fino a noi perché il verso del foglio è stato poi reimpiegato dall'artista per schizzare un'altra *Madonna col Bambino* (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11447 F, pietra nera, 260x200 mm). Ringrazio Silvio Mara per avermi confermato la compatibilità tra gli schizzi di Clarici e la veduta fiorentina (comunicazione informale, 28 agosto 2024).

¹⁰⁵ MARA 2010, p. 91 e p. 92, nota 34, con prima, puntuale discussione dei disegni qui riprodotti e delle varie ipotesi attributive.

¹⁰⁶ BARONI 2017-2018, p. 177, nota 1. All'origine dell'antica attribuzione vi è la fama di Polidoro da Caravaggio come paesaggista, enfatizzata dai celebri affreschi di San Silvestro al Quirinale e dall'elogio tributatogli da Vasari (cfr. VASARI/BETTARINI, BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 462 e p. 470). L'attività di Polidoro come disegnatore di paesaggio (cfr. CHATELET 1954, pp. 181-183; MEIJER 1974, pp. 62-73; e FRANKLIN 2018, pp. 34-37) si è del resto intersecata con quella di Gherardo Cibo (GERE 1963a, pp. 43-45), considerato il sentire comune per la rappresentazione della natura, la cui origine risale alle sperimentazioni della scuola di Raffaello, in *primis* di Giovanni da Udine, indicato già da BELLORI (1672, p. 172) come possibile riferimento per il giovane Barocci.

¹⁰⁷ Come riportato da una nota anonima, non datata, sulla scheda d'inventario dattiloscritta dell'Archivio del Museo: «Pouncey [sic] conferma l'attribuzione antica». Una foto in bianco e nero del disegno di Capodimonte fa parte della raccolta Gernsheim (Inv. 166027; un esemplare è conservato presso l'Archivio Fotografico del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, nella cartella dedicata a Barocci).

¹⁰⁸ L'informazione mi è stata cortesemente fornita da Mario Epifani (comunicazione scritta, 21 agosto 2020), che ringrazio per avermi concesso l'accesso ai materiali del Museo di Capodimonte e per avermi assistito nella ricerca.

¹⁰⁹ Pubblicato da WARWICK 1997, p. 644.

¹¹⁰ Il tema delle pagine di taccuino o di libro disegnato di Barocci (per la distinzione delle due tipologie vedi ELEN 1995 e 2018, pp. 1-10, e SEGRETO 2018, pp. XI-XVIII) ha goduto di trattazione bibliografica indipendente, dal momento che gran parte di questi ultimi sono legati a due collezioni specifiche, della Biblioteca di Pesaro e dei Musei Civici di Urbania. Per i fogli di Pesaro, vedi RAFFAELLO 2001, pp. 82-85, nn. 33-34; CERBONI BAIARDI 2013, pp. 113-149; per i fogli di Urbania, vedi SPIKE 1994, pp. 38-97, nn. 8, 15, 18, 19, 20, 21; CELLINI 1998, pp. 58-60, e 1999, *ad indicem*. Per un confronto con l'attività grafica di Federico Zuccari, vedi LORENZONI 2016. Negli ultimi anni, a causa del processo in corso di inventariazione e catalogazione, i disegni della Biblioteca Oliveriana di Pesaro non sono stati consultabili, e vengono quindi descritti in questa sede unicamente a partire dalla bibliografia esistente.

¹¹¹ CALZINI 1898, p. 107.

modalità esecutive. Tranne rare eccezioni – come, ad esempio, i quattro disegni dell'Ambrosiana (S.29-32, **Figg. 27-30**) e un foglio in collezione privata (S.53), schizzati a penna e inchiostro –, la maggior parte di essi è eseguita a pietra nera, sia su carta comune bianca che su carta azzurra. Un unico schizzo (S.55, **Fig. 34**) è a pietra rossa; altri due (S.39 e S.59) presentano leggeri ritocchi a pastello. Altro tratto distintivo di questi fogli è che, anziché descrivere un paesaggio di ampio respiro, quasi tutti si concentrano su un singolo aspetto: un albero, un cespuglio, una roccia, il profilo di una collina¹¹². L'approccio di Barocci al dato naturale è analitico. Ciò che sembra affascinarlo non è tanto la profondità o la resa plastica delle forme, ma l'intrecciarsi dei rami, delle foglie e delle radici, indagate grazie allo strumento grafico con una minuzia che ricorda i maestri nord-europei della sua epoca come Paul van Vianen¹¹³, alcuni dei migliori brani di paesaggio del Parmigianino, oppure, per rimanere sui modelli che potevano essergli facilmente noti, i rari studi paesaggistici di Tiziano, strettamente collegati al mondo della stampa e dell'incisione (**Fig. 38**)¹¹⁴. Come nelle opere degli artisti ricordati, la figura umana è quasi sempre assente negli schizzi di Barocci. Ricorrono più volte, invece, gli edifici: gruppi di tetti e di case, contrafforti e campanili, nei quali è possibile talvolta riconoscere scorci di Urbino o di Pesaro.

Un confronto obbligato per i taccuini e i libri disegnati di Barocci è l'opera di Gherardo Cibo. Sebbene la maggioranza dei suoi taccuini di paesaggio siano stati smembrati, due pagine del taccuino, ancora integro, della Morgan Library di New York (**Figg. 39-40**) mostrano, a confronto, come l'attività di Barocci come disegnatore di paesaggi non sia un caso isolato nelle Marche del Cinquecento, bensì costituisca l'apice qualitativo di un più vasto retroterra artistico e culturale. Al tempo stesso, i fogli di Cibo, eseguiti dal vero e corredati da fitte annotazioni sul luogo, il momento e, persino, le condizioni meteorologiche in cui il disegno è stato eseguito, si caratterizzano per la distanza che li separa dagli studi di Barocci. Se l'approccio di Cibo alla natura è di impianto scientifico, nell'acribia di fermare sulla carta dati e informazioni, forme e curiosità osservate in prima persona, gli schizzi di Barocci si contraddistinguono per una immediatezza, grazie alla quale risulta facile, ancora oggi, percepire lo slancio con cui sono stati eseguiti. Il pittore fissa velocemente sulla carta forme di alberi, rocce ed erbe, che lo colpiscono per la loro particolare disposizione, per il chiaroscuro gettato dalle foglie, o per l'eleganza del disegno dei tronchi e dei rami. Più che schizzi di paesaggio, si potrebbe parlare di paesaggi-stati d'animo, ciascuno dei quali è evocativo delle emozioni percepite dall'artista mentre

li sta realizzando. A differenza di Cibo, Barocci non ha bisogno di annotare il tempo e il luogo dei suoi schizzi: essi ritraggono, infatti, sia una natura reale che una natura mentale, immaginata, percepita dal vero ma, al tempo stesso, piegata dall'abilità creativa dell'artista ad assumere una forma pittorica ed emotiva.

L'analisi dei processi operativi di Barocci nel contesto del taccuino o del libro disegnato è agevolata da due pagine (una delle quali è disegnata sul *recto* e sul *verso*, per un totale di tre disegni: S.61 e S.62, **Figg. 42-44**) della Biblioteca Ambrosiana, provenienti, come i cinque disegni già discussi, dall'album Clarici¹¹⁵. Sul *verso* di entrambi i fogli una mano antica, plausibilmente dello stesso collezionista, ha vergato a penna e inchiostro l'iscrizione «del B». Questa indicazione è stata sciolta da un secondo conoscitore che ha aggiunto «di Federico Barocci». Nel volume di Clarici i due schizzi, analoghi per dimensione, tecnica esecutiva, qualità della carta e vergellatura, risultavano incollati su due pagine adiacenti, che, come documenta la foto di Robert Randolph Coleman antecedente allo scollamento (**Fig. 41**), gli conferivano l'apparente natura di doppia pagina di libro disegnato. I fogli, però, presentano due filigrane diverse, anche se entrambe riferite da Briquet ai decenni 1560-1580¹¹⁶, un dato di grande interesse che mette in luce come Clarici potrebbe aver attinto ad almeno due differenti libri disegnati di Barocci, segnalando una circolazione di queste opere più ampia di quanto si sia potuto supporre finora.

La prima pagina, disegnata su entrambe le facce, presenta sul *recto* una veduta di città (forse Urbino), vista da un rialzo del terreno cinto da una staccionata (S.61, **Fig. 42**). Sul *verso* (**Fig. 43**) si trova una veduta urbana dove è ben riconoscibile il profilo del Tempietto di San Pietro in Montorio del Bramante e una figura inginocchiata nell'atto di indicare qualcosa. Mentre quest'ultima si può collegare al San Giovanni della *Pala di Fossombrone* (**Fig. 8**) del 1565-1566; l'edificio del Bramante e la veduta del *recto* possono essere messi in relazione (anche se non diretta) con la *Pala Bonarelli* (**Fig. 7**), eseguita in quegli stessi anni, oppure con la più tarda *Fuga di Enea da Troia*, la cui prima versione, oggi perduta, viene completata nel 1589.

Il terzo disegno (S.62, **Fig. 44**), probabilmente coevo agli altri due, contiene una delicata descrizione ad acquerello di una radura con alberi ed arbusti, appena accennato in punta di pennello.

Se l'identificazione del legame tra i tre fogli dell'Ambrosiana e la *Pala Bonarelli* fosse corretta, ciò li renderebbe alcuni dei più antichi paesaggi databili dell'artista. Allo stesso modo, la pagina di libro del Rijksmuseum di Amsterdam mostra sul *verso* uno studio di rocce e alberi (S.57, **Fig. 36**) e al *recto* uno studio di asino, poi reimpiagati da Barocci per la scena del *Riposo in*

¹¹² Riporto per esteso, perché particolarmente pregnanti, le osservazioni di Giovanna Gaeta Bertelà in merito a un altro foglio di paesaggio degli Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11364 F, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, tracce di pietra nera, tempera verde, ocre, bruna, rialzato a biacca, 390x425 mm): «Rispetto alla pittura di paesaggio che gli è contemporanea, Barocci rompe, in un certo senso, i limiti imposti dagli artisti fiamminghi delle scuole di Anversa e di Frankenthal e pur essendo per un lato più prossimo ai ritmi di Fra' Bartolomeo o del Parmigianino, per l'altro preannuncia già nei toni grigiastri e negli effetti di notturno, o nella tonalità di luci e ombre contrastate, gli effetti paesaggistici di un Guido Reni, di Claude Lorrain e di Poussin. Graficamente il motivo che con più frequenza ricorre in questo tema del paesaggio è lo studio di un solo albero o cespuglio...» (GAETA BERTELÀ 1975, pp. 31-32, n. 16).

¹¹³ GERSZI 1982.

¹¹⁴ WHISTLER 2018, pp. 129-145. Per la circolazione dei modelli tizianeschi di paesaggio, si vedano, a titolo esemplificativo, WHITE 1975, pp. 375-379; DREYER 1985, pp. 762-767; FIELD 1987, pp. 33-39.

¹¹⁵ I disegni sono stati resi noti da BORA 1984 (pp. 136-139, nn. 58a, 58b), che pubblica le foto dell'album Clarici di Robert Randolph Coleman, ma da quel momento non sono stati più menzionati nella letteratura barocca, con l'eccezione di BOHN 2012c, p. 278.

¹¹⁶ Un gallo su tre monti inscritto in un cerchio (Briquet 12250, ca. 1566-1570), e un giglio a tre petali iscritti in un cerchio (Briquet 7105, ca. 1570-1580).



Fig. 39 Gherardo Cibo, doppia pagina del *Libro 26*, penna e inchiostro bruno e viola, con tracce di acquerello, 1576-1584, Inv. 1969.16, cc. 2v-3r. © New York, The Morgan Library & Museum



Fig. 40 Gherardo Cibo, doppia pagina del *Libro 26*, penna e inchiostro viola, 1576-1584, Inv. 1969.16, cc. 11v-12r. © New York, The Morgan Library & Museum

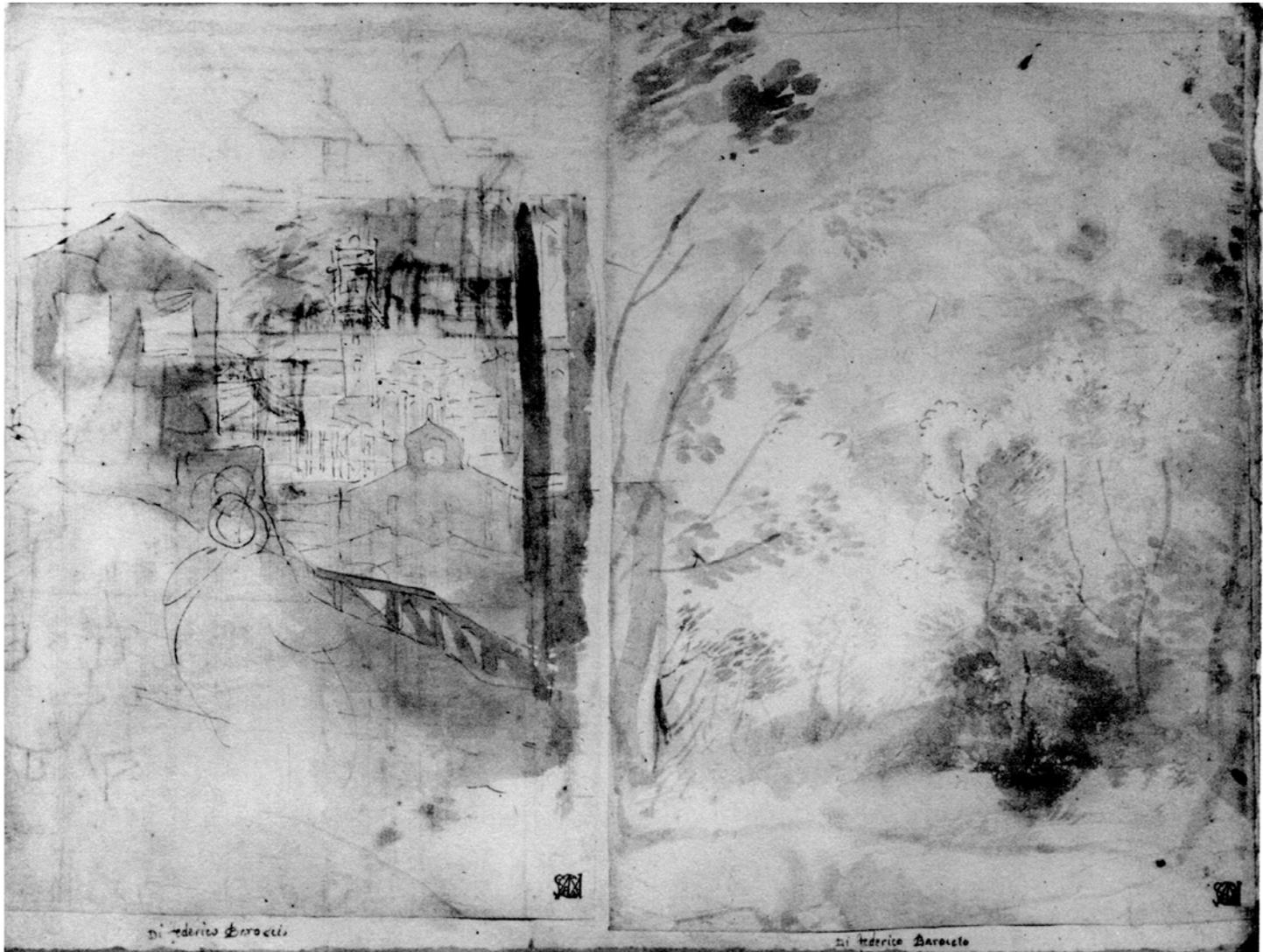


Fig. 41 Album Clarici, doppia pagina (oggi Inv. 1594/Coll. F 281 Inf. nn. 29a-b) prima dello scollamento. Foto Robert Randolph Coleman



Fig. 42 Federico Barocci, *Paesaggio urbano con staccionata*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, tracce di pietra rossa, ca. 1565-1566 o ante 1589, Inv. 1594/ Coll. F 281 Inf. n. 29a recto. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana

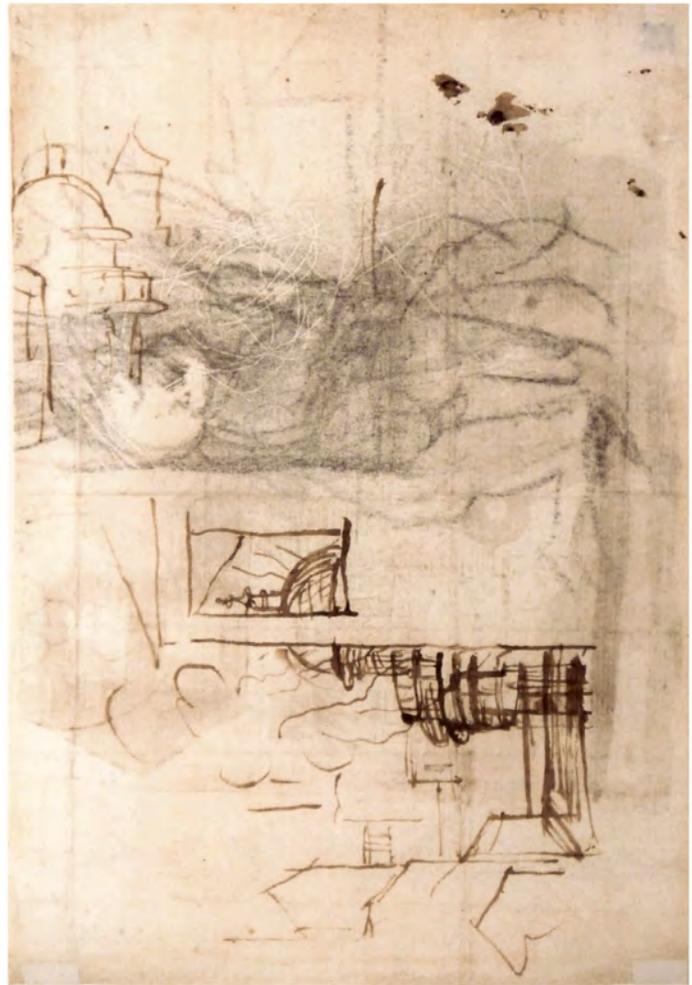


Fig. 43 Federico Barocci, *Studio per San Giovanni Evangelista e il Tempietto del Bramante*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, pietra nera, ca. 1565-1566 o ante 1589, Inv. 1594/ Coll. F 281 Inf. n. 29a verso. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 44 Federico Barocci, *Radura*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, ca. 1565-1566 o ante 1589, Inv. 159/ Coll. F 281 inf. n. 29b recto. © Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 45 Federico Barocci, *Collina con alberi*, pietra nera, tracce di pietra rossa, ca. 1575-1576, Inv. II.196.460. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale

Egitto degli anni 1570-1573. Un altro esemplare della Biblioteca Comunale di Urbania (S.44, Fig. 45) presenta al verso degli studi per la *Madonna del popolo*, eseguita tra il 1575 e il 1579. Il verso di un disegno della Anhaltische Gemäldegalerie di Dessau (S. 34, Fig. 46), il cui recto descrive con minuzia calligrafica un gruppo di edifici in contesto campestre, è preparatorio per il *Martirio di San Vitale* del 1580-1583. Lo stesso vale per un altro foglio, sempre a Urbania, che riunisce uno *Studio di alberi* (S.46, Fig. 47) e una *Veduta di Urbino* (S.45, Fig. 48), riutilizzata verso il 1600 da Barocci per il grande *Crocifisso* del Prado (Fig. 33). Infine, un foglio recto-verso custodito a Urbania (S.51 e S.52, Figg. 49-50) contiene frammenti ricollegabili al grande cantiere del *Compianto sul Cristo morto* oggi a Bologna; il dipinto, rimasto incompiuto per la morte dell'artista nel 1612, estende l'attività di Barocci come disegnatore di paesaggio fino al primo decennio del Seicento.

L'ordinamento di disegni di paesaggio superstiti di Federico Barocci permette di osservare come, a fronte di un'estensione cronologica che copre quasi quarant'anni, l'approccio dell'artista al tema della natura sia rimasto essenzialmente immutato e improntato a una generale economia di mezzi espressivi. A differenza degli elaborati studi di volti e figure, nei quali riversa immensa attenzione ed energia, negli schizzi di alberi e piante Barocci lavora in punta di matita, con una velocità che si ritrova solo in alcuni dei più sciolti appunti a penna. Questo aspetto conferma che tutta o una buona parte delle sue pagine disegnate nascono per fissare sulla carta l'impressione di un momento, senza trasformarsi in occasioni di approfondimento grafico.

Così, ad esempio, una doppia pagina di taccuino custodita a Urbania riunisce un veloce schizzo di alberi e arbusti (S.47, Fig. 51) a una suggestiva veduta dell'abside di una chiesa (S.48, Fig. 52), forse una pieve, e al dettaglio di una roccia, ritratti con una tale fluidità da rendere difficile, in assenza di riferimenti collezionistici, assegnare il disegno a Barocci invece che a un viaggiatore europeo del Grand Tour. Questa facilità di espressione, unita a una certa disinvoltura verso l'aspetto finito dello schizzo, è inusuale per l'artista e fa pensare che il disegno di paesaggio fosse per lui anche una piacevole diversivo dall'impegno richiesto dallo studio della figura umana che caratterizza il resto della sua produzione grafica.

«Paesi coloriti a guazzo di colori» (F.15-F.20)

Se le pagine di taccuino/libro disegnato stabiliscono il livello esecutivo minimo dei disegni di paesaggio di Barocci, il gruppo più famoso ed apprezzato degli studi naturalistici di quest'ultimo è costituito dai grandi fogli descritti dalla *Minuta* del 1612 come «coloriti a guazzo di colori», ossia a tempera, con integrazioni di biacca, pastello e, probabilmente, olio¹¹⁷. L'introduzione, verso il 1570, del disegno a paesaggio a colori è un'assoluta novità dell'arte urbinata. Il primo ad avere lavorato in questo senso è Gherardo Cibo, che non raggiunge mai, però, la felicità pittorica di Barocci.

Per quest'ultimo il colore, applicato con parsimonia, non è solo un elemento di verosimiglianza naturalistica, ma strumento di espressione grafica ed emotiva, dal momento che conferisce ai suoi fogli un'immediatezza e una vitalità senza precedenti nel disegno di paesaggio del Cinquecento.

Le modalità esecutive di questi disegni sono ricostruibili grazie al fatto che molti di essi sono illustrati sia sul recto che sul verso. Così, le due facce del foglio di Dessau (F. 16 e F.17, Figg. 53-54), abbozzate inizialmente a pietra nera, probabilmente dal vero, sono in seguito completate nello studio con l'aggiunta di pietra rossa, pastello giallo, due tonalità di tempera verde e tracce di biacca¹¹⁸. Lo stesso procedimento viene adottato nel più famoso tra i disegni di natura di Barocci, lo *Studio di arbusti* del British Museum: mentre il recto (F.18, Fig. 55), elegantemente rifinito a tempera e inchiostro, ha tutte le caratteristiche di un disegno finito, il verso, raramente riprodotto e considerato dagli studiosi, attesta l'originale natura del foglio di schizzo dal vero (F.19, Fig. 56). Su quest'ultimo, infatti, si può riconoscere uno dei rari studi di paesaggio eseguito interamente ad acquerello e circondato da schizzi a pietra rossa e nera, tra cui spiccano alcune teste di pecora, uno steccato e un cespuglio. In alternativa, anziché adottare il colore, Barocci riduce i propri mezzi cromatici all'inchiostro bruno diluito e alla biacca, creando paesaggi in chiaroscuro di eccezionale suggestione grafica come quello, bellissimo, della Fondation Custodia di Parigi (F.20, Fig. 57).

Un altro foglio eseguito con tecnica affine all'esemplare inglese è quello di Cleveland (F.15, Fig. 58)¹¹⁹. Si tratta, in effetti, di uno dei più riusciti e suggestivi studi di natura dell'artista, caratterizzato dall'eleganza applicativa della biacca e dell'inchiostro e, al tempo stesso, da un tono intimo enfatizzato dalle dimensioni contenute. A prima vista il disegno, circondato da un'elegante incorniciatura a foglio d'oro nello stile delle grandi collezioni sette e ottocentesche, potrebbe apparire come uno studio finito; ma una foto d'archivio (Fig. 59), precedente alla sua immissione sul mercato nel 1969, ne testimonia l'originale natura di pagina di taccuino o libro disegnato, rifinita da Barocci nello studio dopo essere stata fissata ai quattro angoli (dove sono ancora presenti i fori di fissaggio) su una parete o su un cavalletto¹²⁰. Anche in questo caso, ci troviamo di fronte a un oggetto ibrido, nato come appunto occasionale e in seguito trasformato da Barocci in una preziosa opera d'arte a sé stante.

Le considerazioni espresse sui fogli di Londra, Dessau e Cleveland portano a introdurre il tema delle possibili destinazioni d'uso degli studi naturalistici di Barocci. Se le pagine di taccuino/libro disegnato, come si è visto, sono probabilmente appunti di natura personale, i fogli di più ampie dimensioni ed elevato livello di finitura nascono sin dall'inizio come *chefs-d'œuvre* autonomi, pezzi di bravura grafica potenzialmente rivolti agli interessi di collezionisti, amatori e committenti. Indicativo, in tal senso, è il

¹¹⁷ In assenza di dedicate analisi chimico-fisiche, l'identificazione della tipologia dei pigmenti adottati da Barocci si basa sulla lettura a occhio nudo e deve considerarsi non dirimente. In alcuni fogli (come quello del British Museum discusso più avanti), la maggiore viscosità della pittura suggerisce che Barocci abbia potuto utilizzare dei colori ad olio in combinazione con quelli a tempera. Sull'argomento, con riferimento a Gherardo Cibo, vedi ZUENA-BARONI 2023, pp. 1-8.

¹¹⁸ SAMMELN UND ZEICHNEN 2014, pp. 149-152, n. 3.14.

¹¹⁹ PILLSBURY 1978b, p. 57, n. 33.

¹²⁰ CATALOGO 1969, n. D71.

più grande disegno naturalistico di Barocci giunto fino a noi, il *Paesaggio con figura* del Louvre (F.27; Fig. 1) già appartenuto alle famose collezioni di Crozat e Mariette. Qui, la garbata descrizione delle fronde e del fogliame lascia spazio a un elemento che non ricorre in nessuno degli altri disegni di paesaggio di Federico: un uomo elegantemente vestito coi pantaloni a sbuffo sta sul prato intento a osservare, con la testa poggiata sulla mano, ciò che lo circonda, mentre un altro personaggio, appena accennato, cammina verso di lui. La modernità della rappresentazione, che si sarebbe tentati di definire anticipatrice del vedutismo settecentesco e romantico, trova pochi paralleli nel disegno del Cinquecento (vedi i paesaggi di Federico Zuccari¹²¹). Un possibile confronto con l'impercettibile figura che si muove sullo sfondo della *Madonna leggente col Bambino e i Santi Simone e Giuda Taddeo* del 1567 (Fig. 11) potrebbe fornire, sia pure per via indiretta, una prima indicazione cronologica per il foglio parigino, supportata dalla foggia spagnola dei pantaloni a palloncino, tipica degli anni 1550-1560 e di moda nelle corti italiane del tempo¹²².

Il carattere commerciale di alcuni dei più riusciti disegni naturalistici di Barocci è ribadito da un gruppo di tre disegni raffiguranti le *Stimate di San Francesco*, analoghi per soggetto, formato e tecnica ma discontinui per qualità e modalità d'esecuzione, conservati rispettivamente al British Museum (A.8, Fig. 60), alla Morgan Library (A.9, Fig. 61) e agli Uffizi (A.10, Fig. 62)¹²³. Il foglio londinese, caratterizzato da un maggior numero di dettagli e da un campo leggermente più ampio lungo il margine inferiore, è anche quello qualitativamente più alto; sebbene non siano identificabili dei veri e propri pentimenti, la scioltezza esecutiva e l'applicazione fluida della biacca e dell'acquerello lo caratterizzano sicuramente come foglio di piena autografia, oltre che come uno dei capolavori del disegno naturalistico di Barocci. Se pure il disegno potrebbe rientrare tra i paesaggi animati, simile da questo punto di vista al *Mosè e il serpente* del Louvre (A.4, Fig. 18), o al *San Francesco che riceve le Stimate* degli Uffizi (A.5, Fig. 24), il rapporto tra la natura e l'uomo è talmente sproporzionato a favore della prima da suggerire che per l'artista così come per il fruitore l'opera sia nata innanzitutto come esibizione di virtuosismo nella descrizione dei rami e degli arbusti, del ciglione roccioso e dell'erba. L'impressione esercitata da queste opere è paragonabile a quella di un piccolo, raffinato dipinto, cosa che le trasforma in oggetti ibridi tra disegno e pittura, apprezzabili dai contemporanei di Barocci per il loro estro grafico e decorativo. Quest'assunzione è sostenuta dal confronto tra il foglio inglese ed i disegni di New York (A.9, Fig. 61) e di Firenze (A.10, Fig. 62), tradizionalmente interpretati come repliche di bottega del prototipo del British Museum. Sebbene la qualità del segno sia inferiore a quella dell'ipotizzato modello di partenza, con notevoli semplificazioni nei contenuti e nell'esecuzione, è problematico interpretare i due fogli come semplici copie: sia perché sarebbe difficile individuare un allievo

di Barocci tanto dotato da realizzarle, sia perché ciascuna presenta un suo carattere indipendente, conferito dall'uso insistito della biacca nel foglio newyorchese e, per contro, dell'acquerello nella prova fiorentina¹²⁴. Se quindi l'attribuzione alla mano di Barocci resta, per ora, ipotetica, si può affermare con relativa certezza che entrambe le derivazioni sono state eseguite a partire dal modello originale di Londra, nel contesto della bottega urbinata dell'artista e sotto il suo diretto controllo. Vista l'assenza di pentimenti o correzioni, ciò suggerisce di caratterizzarli come disegni finiti, eseguiti per soddisfare qualche collezionista o cliente che avrebbe potuto ammirarne, al di là del soggetto sacro, la raffinata descrizione del paesaggio e dei colpi di luce.

Il rapporto tra disegno e pittura ed un «pezzo di paese di carta colorito ad olio»

Fino ad oggi, la letteratura storico-critica è stata unanime nel rilevare che nessun disegno di paesaggio di Barocci, tra quelli arrivati fino a noi, può essere considerato direttamente preparatorio per un dipinto. La ragione di questa circostanza va identificata nella doppia natura di questi disegni, appunti di natura personale, fissati su pagine di taccuini o libri disegnati, oppure opere autonome create per amatori, collezionisti e mercanti.

Per quanto valido, questo argomento non tiene nella debita considerazione il significato e il ruolo che il paesaggio — e la rappresentazione di specifici elementi naturalistici — assumono nella pittura di Barocci. Partendo da tale tesi, una porzione della tela, non studiata ma improvvisata al momento, sembrerebbe aver ricevuto una minore attenzione da parte dell'artista; mentre è vero il contrario. Barocci prepara le proprie invenzioni naturalistiche con la medesima cura e attenzione che dedica ai corpi, ai volti e ai panneggi. È in virtù della costante applicazione al disegno di natura, condotto dal vero e poi rielaborato nello studio, che l'artista scopre frammenti di realtà che, distillati attraverso la sintesi grafica, si trasformano in visioni pittoriche, apparentemente intuitive ma, in realtà, frutto di studi continuativi.

Si prenda, ad esempio, il fondale del *Seppellimento di Gesù* di Senigallia (Figg. 63-64), dove Barocci alterna pennellate di verde scuro, verde chiaro e giallo per rendere l'effetto delle foglie mosse dal vento e attraversate dalla luce vespertina; altre foglie sono rese con semplici pennellate di grigio, applicato con maggiore corposità per evocare la lamina inferiore della foglia, normalmente non esposta al sole e quindi, in assenza di clorofilla, di un tono più chiaro.

Questi frammenti di pittura sono una trascrizione fedele e diretta di alcuni dei suoi disegni di paesaggio a colori, come quello particolarmente risolto degli Uffizi (F.15, Fig. 65). Il legame, imprescindibile, tra l'opera sulla carta, estemporanea

¹²¹ Il riferimento d'obbligo è alle pagine del libro disegnato di Vallombrosa, più immediate nell'esecuzione *en plein air* ma simili nell'inserimento di uno o più personaggi (HEIKAMP 1958, pp. 41-58; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 265-287; LORENZONI 2016, pp. 150-153).

¹²² MARANGONI 1977, p. 270.

¹²³ Vedi GERE-POUNCEY 1983, p. 41, n. 47, per una prima considerazione congiunta dei tre fogli.

¹²⁴ In ALIVENTI 2024, il disegno è classificato come copia di scuola fiorentina, da Barocci.



Fig. 46 Federico Barocci, *Casa in collina*, pietra nera su carta azzurra, ca. 1580-1583, Inv. Z 3094 verso. © Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie



Fig. 47 Federico Barocci, *Alberi*, pietra nera, ca. 1600, Inv. II.205.502 verso. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale



Fig. 48 Federico Barocci, *Paesaggio urbinato* (Urbino, Valbona), pietra nera e pietra rossa, ca. 1600, Inv. II.205.502 *recto*. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale



Fig. 49 Federico Barocci, *Rami e doppia testa di guerriero con elmo piumato*, pietra nera, ca. 1600-1612, Inv. II.156.462 recto. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale

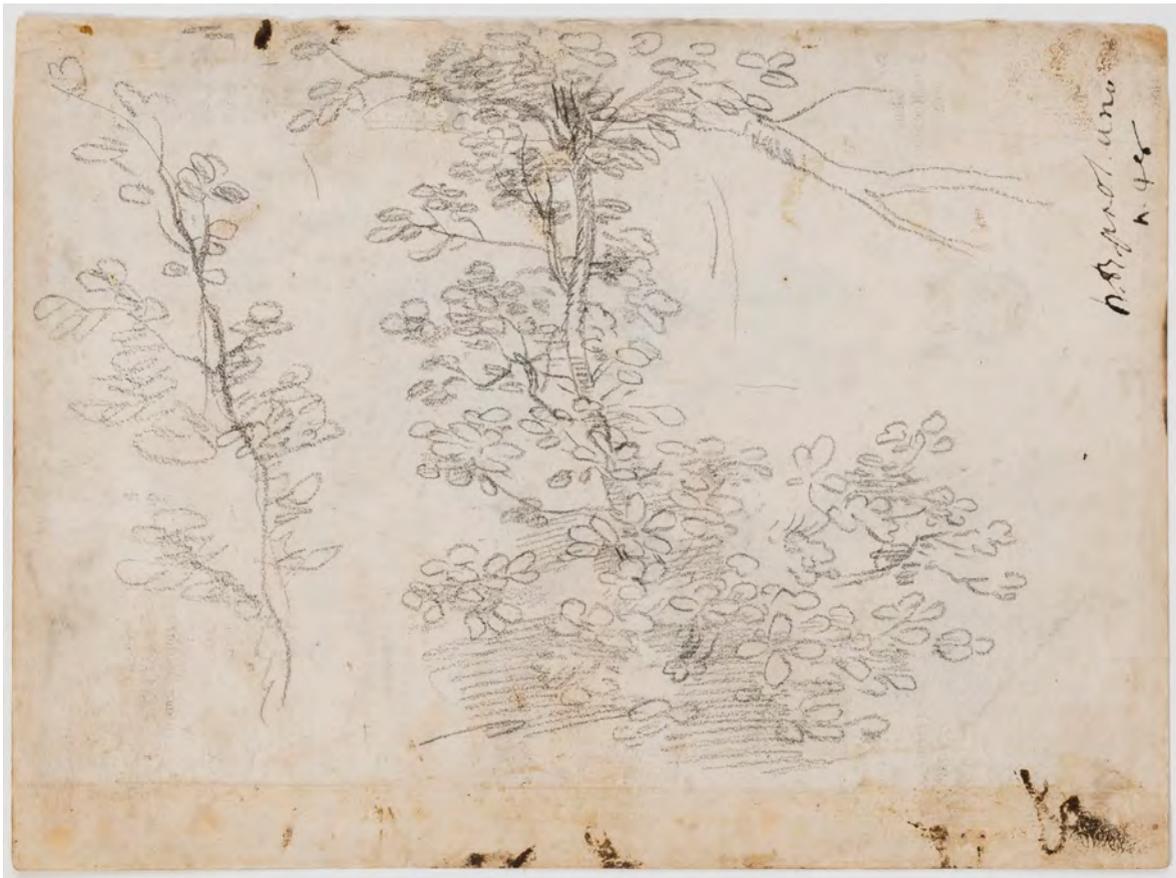


Fig. 50 Federico Barocci, *Arbusti*, pietra nera, ca. 1600-1612, Inv. II.156.462 verso. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale



Fig. 51 Federico Barocci, *Radura*, pietra nera, s.d., Inv. II.150.446 recto. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale



Fig. 52 Federico Barocci, *Interno di pieve con abside; Studio di roccia, pietra nera, s.d.*, Inv. II.150.446 verso. © Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale



Fig. 53 Federico Barocci, *Scarpata con arbusti*, pietra nera, pietra rossa e sfumino, pastello giallo, tempera verde, tracce di biacca, su carta azzurra, ca. 1565-1580, Inv. Z 2789 recto. © Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie

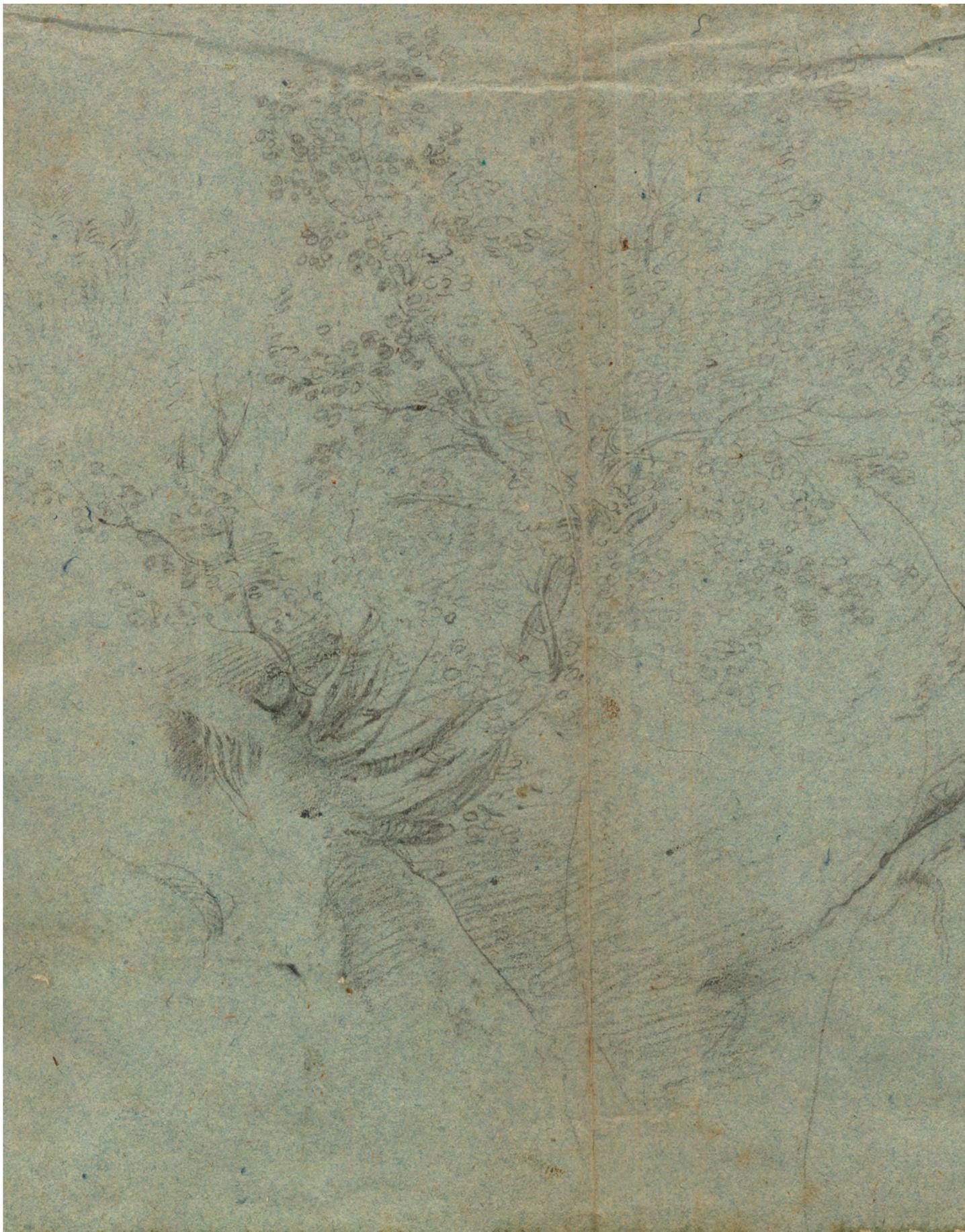


Fig. 54 Federico Barocci, *Scarpata con arbusti*, pietra nera su carta azzurra, ca. 1565-1580, Inv. Z 2789 verso. © Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie

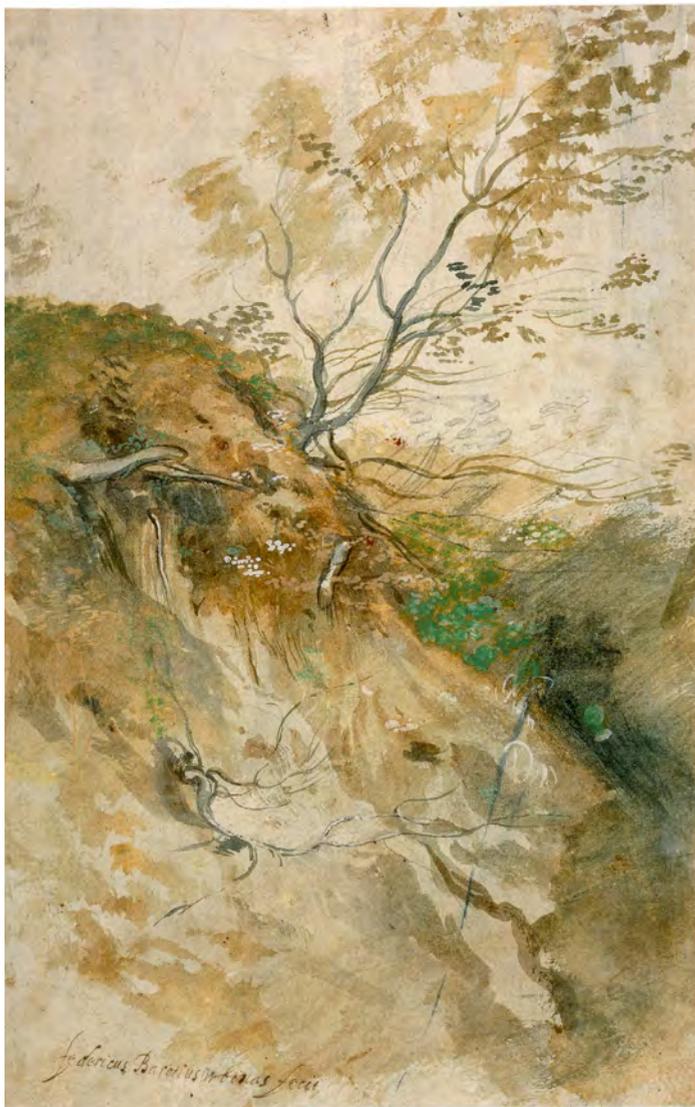


Fig. 55 Federico Barocci, *Scarpata con albero e arbusti*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, tempera verde, tracce di biacca e pigmento rosso, ca. 1565-1580, Inv. Pp.3.202 recto. © London, The Trustees of the British Museum

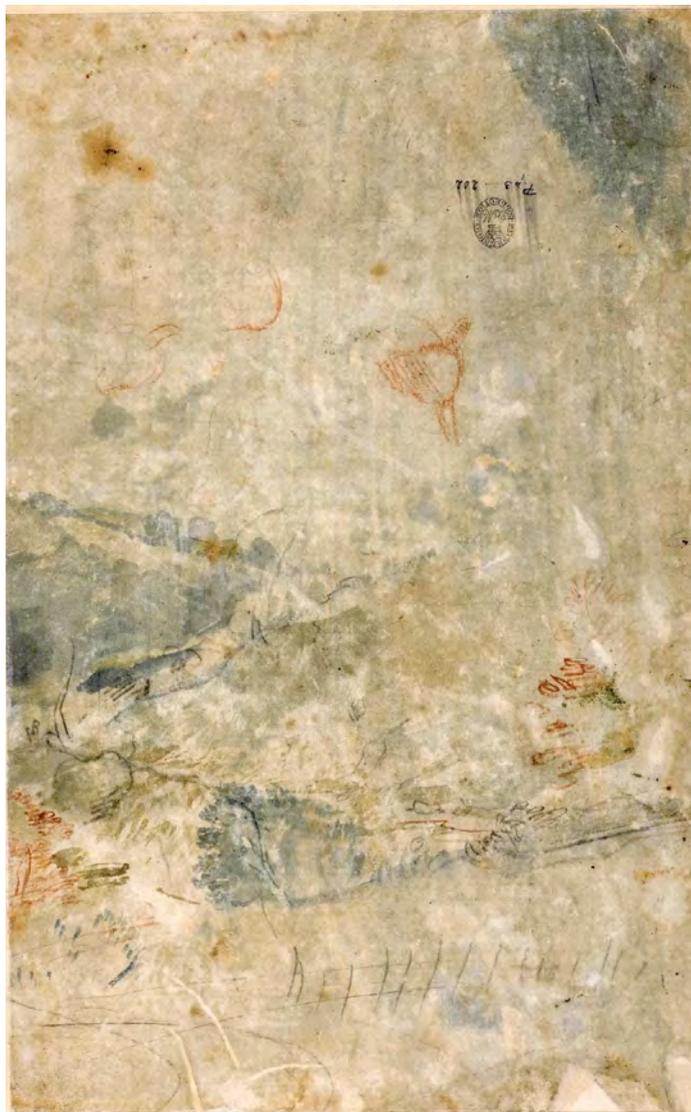


Fig. 56 Federico Barocci, *Collina con staccato e due teste di pecora*, pietra rossa, pietra nera e acquerello verde, ca. 1565-1580, Inv. Pp.3.202 verso. © London, The Trustees of the British Museum



Fig. 57 Federico Barocci, *Alberi*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, ca. 1565-1580, Inv. 7216. © Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt



Fig. 58 Federico Barocci, *Arbusto e scarpata*, pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, tracce di pietra rossa, ca. 1565-1580, Inv. 1973.171 recto. © Cleveland, The Cleveland Museum of Art



Fig. 59 Foto del disegno *Arbusto e scarpata* (ca. 1565-1580; qui **Fig. 58**), incollato sulla pagina di un album di disegni. © London, Pouncey-Stock Archive



Fig. 60 Federico Barocci, *Stimate di San Francesco*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su tracce di pietra nera, su carta azzurra, ca. 1570-1590, Inv. Pp.3.203. © London, The Trustees of the British Museum



Fig. 61 Federico Barocci (attribuito), *Stimate di San Francesco*. penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su tracce di pietra nera, su carta azzurra, ca. 1570-1590, Inv. 1973.31. © New York, The Morgan Library & Museum



Fig. 62 Federico Barocci (attribuito), *Stimate di San Francesco*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, tracce di pietra nera, su carta azzurra, ca. 1570-1590, Inv. 1342 S. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

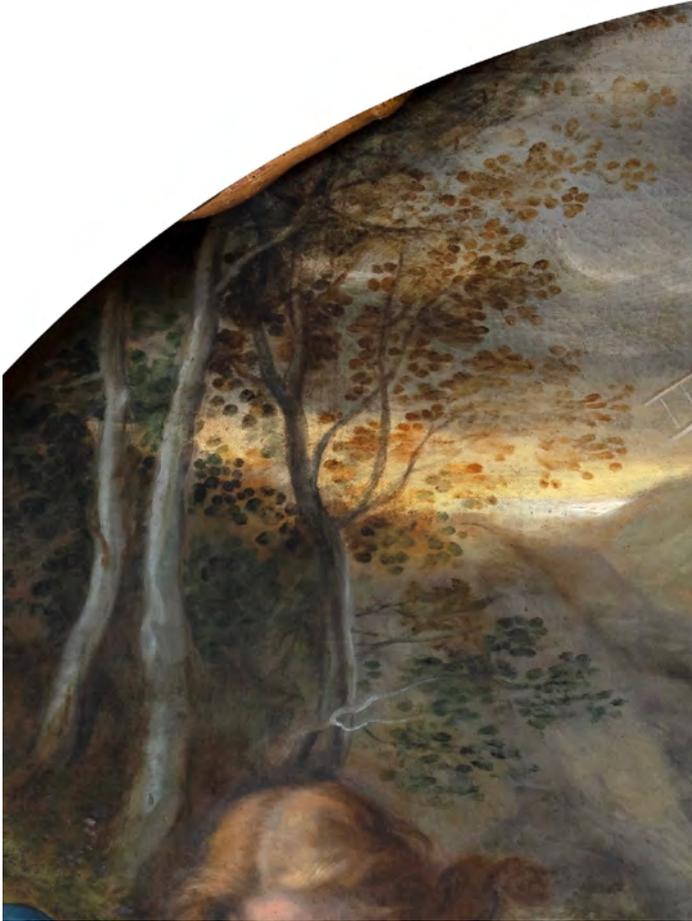


Fig. 63 Federico Barocci, *Seppellimento di Gesù* (dettaglio), olio su tela, 1579-1582. © Senigallia, Chiesa della Croce/ Foto Gilberto Urbinati

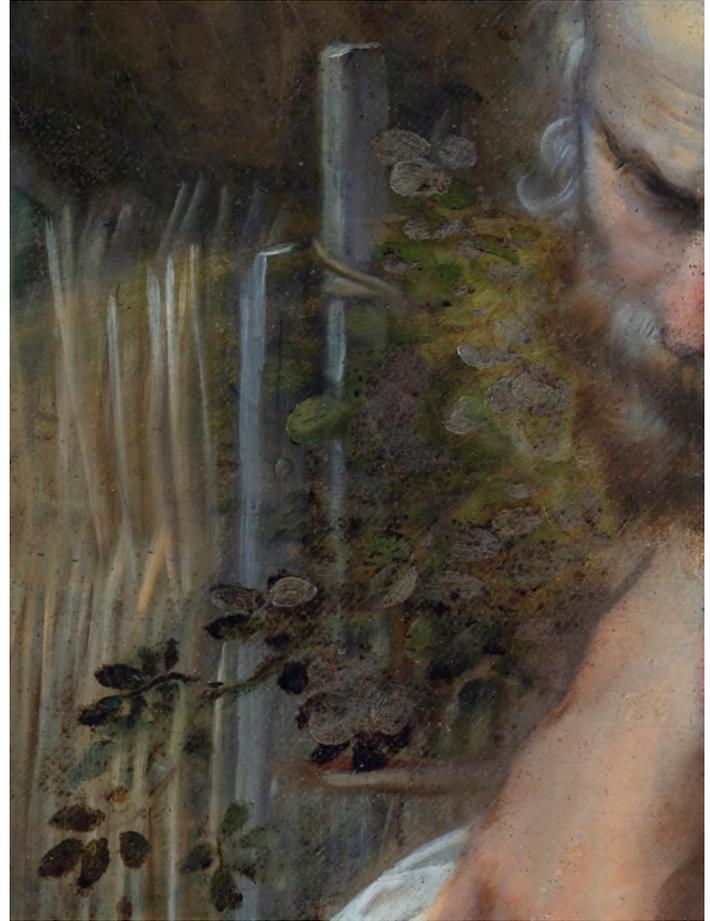


Fig. 64 Federico Barocci, *Seppellimento di Gesù* (dettaglio), olio su tela, 1579-1582. © Senigallia, Chiesa della Croce / Foto Gilberto Urbinati.



Fig. 65 Federico Barocci, *Albero*, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, tracce di pietra nera, tempera verde, ocre, bruna, rialzato a biacca, ca. 1565-1567, Inv. 11364 F verso. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 66 Federico Barocci, *Paesaggio con città sullo sfondo (Urbino?)*, tempera grassa a olio magro, ca. 1588-1592, Inv. 1990 DIS 231. © Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



Fig. 67 Federico Barocci, *Annunciazione* (dettaglio), acquaforte, puntasecca e bulino, ca. 1585. Collezione privata



Fig. 68 Federico Barocci, *Stimate di San Francesco*, acquaforte e puntasecca, ca. 1578-1579. Collezione privata



Fig. 69 Federico Barocci, *San Francesco nella grotta* (dettaglio), olio su tela, ca. 1570-1590, Inv. 2003.281. © New York, The Metropolitan Museum of Art

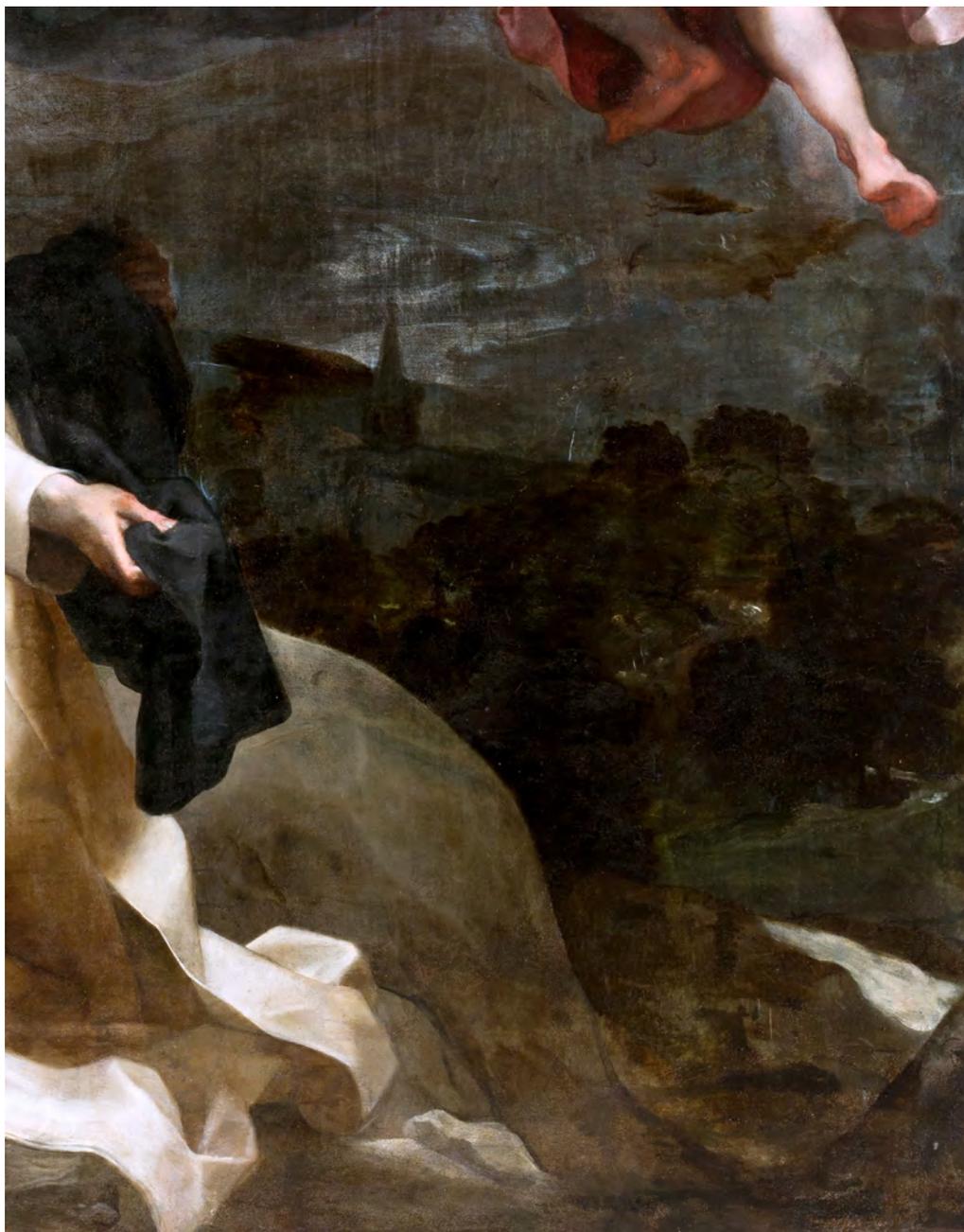


Fig. 70 Federico Barocci, *Madonna del Rosario* (dettaglio), olio su tela, ca. 1588-1592. © Senigallia, Museo Diocesano, Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Senigallia/ Foto Gilberto Urbinati

e vera, e l'opera sulla tela consiste nell'allineamento all'idea, nel gesto, nella resa cromatica e luministica del singolo dettaglio (un ramo piuttosto che una foglia, un tono scuro piuttosto che uno chiaro), anziché, come nel caso degli studi di corpi o di teste, nella definizione via via più precisa di una forma e di una posa. I disegni di paesaggio e di natura di Barocci sono da interpretare, oltre che come pezzi finiti, come opere di ricerca e di studio sulla natura, che gli permettono, una volta giunto a confrontarsi con la tela e il colore, di tracciare con sicurezza, in pochi gesti, le forme, le luci e le ombre che ha imparato a fissare, sia dal vero che nello studio, sulla carta. In questo senso, i brani naturalistici nei dipinti di Barocci risultano più vicini al disegno che alla pittura: essendo forse le uniche aree della tela che, anziché essere costruite dal progressivo sedimentarsi di strati impalpabili di colore, sono definite da singoli colpi di pennello e dall'accostamento di colori puri con l'intenzionalità di un unico, virtuosistico gesto (le già ricordate «bagatelle»).

In questo contesto, assume particolare importanza il riconoscimento, già operato da Olsen nel 1955-1962, ma rimasto fino a questo momento ai margini della critica barocca, di uno schizzo di paesaggio a olio e tempera su carta, custodito presso la Galleria Nazionale delle Marche e solo di recente restaurato e presentato al pubblico (F.28, Fig. 66)¹²⁵. Il disegno, di medie dimensioni, rappresenta un *Collina con edifici* ed è l'unico esemplare rintracciato di quel gruppo di «vintiotto altri pezzi di carte colorite a olio di cose diverse, come pezzi di paesi, alberi, animali, frutti, acque, et altre bagatelle», ricordati dalla *Minuta* del 1612 assieme a «quattordici teste colorite a olio di mano del Signor Baroccio, di vecchi, di donne, di giovani» e a 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»¹²⁶. Mentre una dozzina e più di teste a olio su carta sono arrivate fino a noi, il paesaggio di Urbino è l'unica delle «bagatelle» di soggetto naturalistico attualmente nota, un fatto che ha depotenziato la comprensione del multiforme approccio, concettuale e tecnico, rivolto da Barocci al paesaggio su carta.

Il soggetto del disegno, benché fortemente scurito dal tempo, sembra identificabile con una veduta di Urbino da nord-est, come suggerito dal riconoscibile *landmark* costituito dal campanile della trecentesca chiesa di San Francesco, protagonista di numerosi dipinti e di due incisioni di Barocci, *l'Annunciazione* (Fig. 67) e *le Stimmate di San Francesco* (Fig. 68). La tecnica esecutiva, piuttosto fluida, è stata riconosciuta grazie al recente restauro come una tempera grassa a olio magro su carta¹²⁷. L'artista, cioè, ha applicato un primo strato di pittura a tempera diluita, creando un tono di fondo sul quale ha poi applicato un nuovo strato di pigmento arricchito con olio magro, più trasparente e luminoso: una scelta che è all'origine

dell'effetto di sfumato e di lontananza, percepibile lungo la linea delle colline sullo sfondo, che conferisce al piccolo paesaggio toni sognanti e soffusi. L'identificazione del soggetto e la preziosità della tecnica, unita all'efficacia della rappresentazione e all'alta qualità del bozzetto, inserisce il foglio nella più alta produzione paesaggistica di Barocci. I toni grigi e cerulei contrapposti ai verdi chiari e scuri (con qualche pennellata di rosa sul crinale della collina di sfondo per evocare il riverbero della luce vespertina) sono gli stessi che si ritrovano nelle opere tarde di Barocci quali, ad esempio, il *San Francesco che adora il Crocifisso* del Metropolitan Museum of Art di New York (Fig. 69) o la grande *Crocifissione* del Prado (Fig. 33), entrambi databili al 1600 circa.

Partendo da queste considerazioni, Olsen ha ricollegato il bozzetto urbinato al paesaggio che si intravede alle spalle di san Domenico nella *Madonna del Rosario* eseguita da Barocci, tra il 1588 e il 1592 circa, per l'omonima Confraternita di Senigallia (Pinacoteca Diocesana; Fig. 70). Nella tela, come in altre opere degli anni Ottanta – la *Visitazione* della Chiesa Nuova di Roma, 1583-86, o la prima versione, datata 1583, della *Vocazione di Sant'Andrea* per la chiesa del santo a Pesaro (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique) –, Barocci concepisce il paesaggio quasi come una *grisaille*, riducendo al minimo i colori e concentrandosi sui grigi e sui marroni, ravvivati da pochi colpi di verde e, occasionalmente, di giallo¹²⁸. Sebbene i particolari degli edifici e delle colline nel bozzetto a olio non siano identici a quelli della *Madonna del Rosario*, la corrispondenza tra la macchia scura non finita, in basso a sinistra, e la porzione del mantello di san Domenico lascia pochi dubbi sulla relazione tra le due opere, facendo del disegno di Urbino l'unico studio barocco di paesaggio connesso a un dipinto e, nelle suggestive parole di Olsen: «a powerful witness of the master's landscape painting during his later years; with their broad masses of light and dark they point forward to Claude and Poussin»¹²⁹. ✚

¹²⁵ Il disegno, rimasto classificato come «Anonimo del sec. XVI» e, pertanto, sfuggito all'unico repertorio esistente dei disegni baroccheschi della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino (ARCANGELI 2012) è stato riconosciuto come autografo di Federico Barocci da OLSEN (1962, p. 235), seguito da BARONI 2022-2023, p. 449 (con riserva dovuta alla patina). Restaurato da Giulia Papini e Francesca Graziosi, è stato riproposto nella recente mostra di Barocci a Urbino (cfr. GALLO 2024, p. 180 e p. 191, n III.7).

¹²⁶ CALZINI 1898, p. 105.

¹²⁷ Come riportato in GALLO 2024, p. 180 e p. 191, n III.7.

¹²⁸ Devo la suggestione dell'interpretazione del paesaggio barocco come *grisaille* a Vita Segreto, che ringrazio.

¹²⁹ OLSEN 1965, p. 32.

✚ Catalogo dei disegni di paesaggio di Federico Barocci

Il catalogo dà una prima sistematizzazione ai disegni di paesaggio o di argomento paesaggistico (includendo i cosiddetti 'paesaggi animati') di Federico Barocci. Rispettando la divisione tipologica della *Minuta dello studio del Signor Baroccio* del 1612 (CALZINI 1898, pp. 105-107), i disegni sono stati suddivisi in tre categorie:

A. *Paesaggi animati*: contengono una o più figure impegnate in una scena riconoscibile (storia sacra, ecc.), dove l'elemento paesaggistico svolge però un ruolo preponderante;
 F. *Studi finiti*: sono descritti nella *Minuta* come «paesi coloriti a guazzo di colori, acquarelle ritratti dal naturale» e «pezzi di carte colorite a olio di cose diverse, come pezzi di paesi, alberi, animali, frutti, acque et altre bagatelle» (CALZINI 1898, p. 105);

S. *Schizzi sommari e pagine taccuino*: sono descritti nella *Minuta* come «paesi dissegnati di chiaro oscuro, di acquarella, di lapis, tutti visti dal vero» e «pezzi di paesi schizzati visti dal naturale» (CALZINI 1898, p. 107).

I disegni, numerati da 1 a 62, non sono disposti in ordine cronologico ma, dove possibile, ne viene fornita una datazione indicativa, basata sulla compresenza di schizzi/dipinti connessi o, in alcuni casi, dedotta per via stilistica. Ove non si è riusciti a determinare una data, si adotta la sigla «s. d.».

Le misure sono fornite in mm, prima l'altezza, poi la larghezza, ovvero il diametro.

A. Paesaggi animati

A.1 - *San Crescentino combatte il drago* (Fig. 12)

ca. 1550-1560

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11313 F

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, Ø 215 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 231; EMILIANI 1975b, p. 245, n. 308.

Acquistato nel 1659 dal Cardinale Leopoldo de' Medici da Ambrogio Barocci, nipote del pittore, è parte di un gruppo di studi giovanili per piatti in maiolica solo in parte giunti fino a noi. Lo stile ancora acerbo nella rappresentazione della figura, influenzata dai modi di Taddeo Zuccari e dagli studi antiquari di Battista Franco, permette di collocarlo ai primi esordi del pittore.

A.2 - *Adorazione dei pastori* (Fig. 16)

ca. 1555-1565

Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 20291

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, 188x276 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 147, n. 12; EMILIANI 2008, I, p. 158, n. 18.9.

Probabilmente studio preparatorio per un dipinto non altrimenti noto, al quale Olsen, seguito di Emiliani, ha riferito un vasto gruppo di altri disegni.

A.3 - *Paesaggio con ponte* (Fig. 20)

ca. 1555-1565

Amburgo, Kunsthalle, Inv. 21056 recto

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, 274x408 mm

Iscrizioni: in basso a destra, «Frederico Barroto d'Urbino», «175» e «L_19 [?]_ 0 [?]; in basso al centro, «48».

Bibliografia: OLSEN 1962, pp. 145-146, n. 11; EMILIANI 2008, I, p. 153, n. 16.6.

A.4 - *La verga di Mosè si tramuta in serpente* (Fig. 18)

ca. 1562-1563

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2841

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, pietra rossa e nera, rialzato a biacca, su carta azzurra, 357x238 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 145, n. 9; EMILIANI 2008, I, p. 144, n. 13.1; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 220, n. IV.19.

Studio preparatorio finito per l'affresco di analogo soggetto eseguito nel Palazzo Vaticano e lasciato incompiuto da Barocci nell'estate del 1563 a causa della malattia. Non è propriamente uno studio di paesaggio, ma resta una delle scene di ambientazioni naturalistiche più convincenti dell'artista.

A.5 - *Stimmi di San Francesco* (Fig. 24)

ca. 1570-1580

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Mediceo Lorenese, Inv. 11500 F

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, 214x138 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, pp. 107, 161; EMILIANI 2008, I, p. 285, n. 35.1.

Tradizionalmente ricollegato all'acquaforte autografa di Barocci di medesimo soggetto, lo stile disegnativo e le notevoli differenze nella composizione suggeriscono, per contro, che non si tratti di uno studio preparatorio per l'incisione, ma di una prova indipendente di insistita drammaticità naturalistica. Particolarmente efficace, a questo proposito, il gruppo d'alberi con radici scoperte aggrappato al bordo della scarpata, *leitmotiv* costante dei disegni di paesaggio di Barocci e che trova qui un suo impiego scenografico e narrativo.

A.6 - *Battesimo di Cristo con San Francesco* (Fig. 25)

ca. 1570-1580

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Mediceo Lorenese, Inv. 11332 F recto

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, quadrettato a pietra rossa, 280x142 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 112, nota 2, e p. 280; EMILIANI 2008, II, p. 398, n. 111.9.

Studio per una composizione finita non altrimenti nota, ma arrivata a buon livello di preparazione, come indica la presenza della quadrettatura a pietra rossa. Il San Francesco sulla sinistra suggerisce una commissione legata al mondo dei francescani. Lo stile fluido e l'uso dell'acquerello inducono a collocarlo stilisticamente tra il settimo e l'ottavo decennio del Cinquecento.

A.7 - *Paesaggio con ponte* (Fig. 26)

ca. 1570-1590

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Mediceo Lorenese, Inv. 11332 F verso

Penna e inchiostro bruno su tracce di pietra nera, 280x142 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 112, nota 234, e p. 280.

Studio in maggiore dettaglio, e più ravvicinato, del paesaggio A.5.

A.8 - *Stimmi di San Francesco* (Fig. 60)

ca. 1570-1590

Londra, The British Museum, Inv. Pp.3.203

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su tracce di pietra nera, su carta azzurra, 390x275 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 161, n. 29; GERE-POUNCEY 1983, p. 41, n. 47; ROSENBERG 2019, I, p. 107, n. I.95.

Proviene dalle collezioni Mariette, Crozat, Lagoy e Payne Knight.

A.9 - *Stimmi di San Francesco* (Fig. 61)

ca. 1570-1590

New York, The Morgan Library & Museum, Inv. 1973.31

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su tracce di pietra nera, su carta azzurra, 365x278 mm

Bibliografia: GERE-POUNCEY 1983, p. 41, n. 47.

L'evidente carattere di derivazione del foglio dall'esemplare di analogo tecnica, dimensioni e soggetto degli Uffizi (A.8) ha portato a caratterizzarlo come copia da quest'ultimo. L'alta qualità grafica sostiene tuttavia l'attribuzione a Barocci o a uno dei suoi più stretti collaboratori.

A.10 - *Stimmi di San Francesco* (Fig. 62)

ca. 1570-1590

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Emilio Santarelli, Inv. 1342 S

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su tracce di pietra nera, su carta azzurra, 354x272 mm

Bibliografia: GERE-POUNCEY 1983, p. 41, n. 47; EMILIANI 2008, I, p. 295, n. 36.2.

Tradizionalmente riferito a Jacopo Ligozzi. Rispetto alle due versioni del medesimo soggetto (A.8 e A.9), di cui solo quella del British Museum è concordemente ritenuta autografa, mostra un chiaroscuro più insistito e una maggiore semplificazione dei volumi. Anche in questo caso, tuttavia, l'alta qualità grafica suggerisce di caratterizzare il disegno come eseguito da Barocci o da un suo immediato collaboratore.

A.11 - *Figura femminile nuda [Venere?] e un cane nel paesaggio*

c. 1565-75

Liverpool, Walker Art Gallery, Inv. 3293a

Pietra nera e rossa, misure sconosciute

Bibliografia: PEMBROKE COLLECTION 1900, I, n. 8, s.p.

Proviene dalla collezione Pembroke di Wilton House (già parte del II volume di disegni, al n. 12). Tradizionalmente attribuito a Barocci, viene pubblicato come tale nella raccolta di facsimili *Drawings. The Old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery* promossa nel 1900 da Colnaghi ma, successivamente, sfugge all'attenzione della critica baroccesca. Si tratta di uno dei più bei paesaggi animati di Barocci, e l'unico tra quelli noti ad avere un soggetto esplicitamente erotico, ispirato ai nudi femminili di Correggio e Tiziano.

F. Studi finiti

F.12 - *Scarpata con arbusti*

ca. 1565-1580

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Mediceo Lorenese, Inv. 418 P

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta preparata bruna, 423x277 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 232 e p. 278; EMILIANI 2008, I, p. 286, n. 35.2; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 184, III.10.

E.13 - *Albero*

ca. 1565-1580

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II. 166.678 *recto*
Pietra nera, rialzato a biacca, su carta preparata gialla, 373x258 mm

Iscrizioni: al centro, a penna, «n. 166»; al verso, a penna, «del Barocci paoli 1 / n. 2».

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 161; SPIKE 1994, pp. 78-79, n. 15; CELLINI 1999, II, pp. 361-362, n.500; EMILIANI 2008, I, p. 290, n. 35.6.

Tradizionalmente riferito al dipinto raffigurante le *Stimate di San Francesco* del Museo Civico di Fossombrone, si tratta, più probabilmente, di uno studio indipendente nota di paesaggio. L'insolito uso della carta preparata gialla, unico nella produzione di Barocci, suggerisce che si tratti di un'opera precoce, venata dal desiderio di sperimentalismo tecnico.

E.14 - *Arbusto e scarpata* (Figg. 58-59)

ca. 1565-1580

Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Inv. 1973.171 *recto*

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, con tracce di pietra rossa, 200x132 mm

Iscrizioni: in basso a destra, a penna, «del Barocci»; al verso, al centro in alto, a penna, «Originale del Barocci»; sul montaggio antico (ora distrutto), in alto a destra, a penna, «60».

Bibliografia: PILLSBURY 1978b, p. 57, n. 33; EMILIANI 2008, II, pp. 286-287, n. 35.3.

Proviene dalla collezione del pittore Vincenzo Camuccini, dov'era parte di un libro rilegato di disegni marchigiani assieme a S.50.

E.15 - *Albero* (Fig. 65)

ca. 1565-67

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Mediceo Lorenese, Inv. 11364 F verso

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, tracce di pietra nera, tempera verde, oca, bruna, rialzato a biacca, 390x425 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 149; GAETA BERTELA 1975, pp. 31-32, n. 16.

Al *recto* sono presenti studi per l'angelo della *Madonna leggente con Bambino e i Santi Simone e Giuda Taddeo* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), che permettono una datazione del foglio alla metà degli anni Sessanta.

E.16 - *Scarpata con arbusti* (Fig. 53)

ca. 1565-1580

Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Inv. Z 2789 *recto*

Pietra nera, pietra rossa e sfumino, pastello giallo, tempera verde (due tonalità) e tracce di biacca, su carta azzurra, 383x370 mm

Bibliografia: SAMMELN UND ZEICHNEN 2014, pp. 149-152, n. 3.14.

Per tecnica e soggetto il foglio, riscoperto solo in anni recenti e in condizioni conservative eccezionali, è compatibile con quello del British Museum (E.17), qualificandosi come uno dei più bei studi di paesaggio a colori nella produzione barocca.

E.17 - *Scarpata con arbusti* (Fig. 54)

ca. 1565-1580

Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Inv. Z 2789 verso

Pietra nera su carta azzurra, 383x370 mm

Bibliografia: SAMMELN UND ZEICHNEN 2014, pp. 149-152, n. 3.14.

Costituisce la controparte a 'primo pensiero' del disegno sul *recto* (E.15). Barocci ha evidentemente schizzato degli appunti a pietra nera dal vero, sia sul *recto* che sul verso del foglio; tornato nello studio, ha completato il *recto* con il colore. Il tema scelto per entrambi i disegni, quello dell'albero aggrappato lungo una scarpata, è una costante dei paesaggi del pittore urbinato.

E.18 - *Scarpata con albero e arbusti* (Fig. 55)

ca. 1565-1580

Londra, The British Museum, Inv. Pp.3.202 *recto*

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, tempera verde, tracce di biacca e pigmento rosso, 393x249 mm

Iscrizioni: in basso a sinistra, a penna, «Federicus Barotius Urbinas fecit».

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 161, n. 28; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 185, n. III.11.

Uno dei più celebri e ammirati disegni di paesaggio di Barocci, pervenuto al British Museum con la donazione Richard Payne Knight del 1824. Come suggerito dal verso (E. 18), il foglio nasce come schizzo a pietra nera eseguito dal vero, venendo poi rifinito da Barocci nello studio con inchiostro e colore.

E.19 - *Collina con steccato e due pecore* (Fig. 56)

ca. 1565-1580

London, The British Museum, Inv. Pp.3.202 verso

Pietra rossa, pietra nera e acquerello verde, 393x249 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 161, n. 28; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 185, n. III.11 (non riprodotto).

Si tratta del verso di E.18, raramente considerato, sebbene sia uno dei più delicati schizzi ad acquerello di paesaggio di Barocci. La presenza di schizzi sommari di due teste di pecora, a pietra rossa, suggerisce che il foglio sia stato eseguito *en plein air*.

E.20 - *Alberi* (Fig. 57)

ca. 1565-1580

Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Inv. 7216

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, 405x268 mm

Iscrizioni: sul montaggio, di mano di John Skippe, «Poussin».

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 234; EMILIANI 2008, I, p. 288, n. 35.4; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 182, n. III.8.

Anticamente attribuito a Poussin dal suo precedente proprietario, John Skippe, è senza dubbio uno dei più begli studi naturalistici di Barocci. In perfetto stato di conservazione, Harald Olsen lo scelse nel 1962 come immagine di controcopertina della sua monografia su Barocci.

E.21 - *Valle boscosa* (Fig. 3)

s. d.

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Fondo Viviani, Inv. 1990 DIS 52 *recto*

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di pietra nera, rialzato a biacca, possibilmente su carta azzurra (ossidata), 267x309 mm

Iscrizioni: sul verso, a penna, «Fed. Barocci».

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 150; EMILIANI 2008, I, p. 184, n. 20.24; ARCANGELI 2012, p. 72, n. 25.

A dispetto delle cattive condizioni di conservazione, dovute a un'eccessiva esposizione alla luce che ha fatto virare il supporto da bianco a marrone scuro, è uno dei più suggestivi e compiuti disegni di paesaggio di Barocci. Lo schizzo al verso, una testa di vecchio di profilo, non sembra essere collegabile a nessuna opera nota, ma suggerisce, per la fattura ancora un poco ferma, una datazione precoce, confermata anche dall'opinione di Emiliani (che lo ricollega alla giovanile *Madonna con Bambino leggente e i Santi Simone e Giuda Taddeo* della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino).

E.22 - *Alberi* (Fig. 4)

s. d.

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Fondo Viviani, Inv. 1990 DIS 124

Pietra nera, rialzata a biacca, su carta azzurra (ossidata), 166x231 mm

Iscrizioni: al verso, a penna, «F.B.».

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 234; EMILIANI 2008, II, p. 407, n. 114.8; ARCANGELI 2012, p. 82, n. 34.

E.23 - *Alberi*

s. d.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2889

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, con tracce di biacca, 425x306 mm

Bibliografia: EMILIANI 2008, II, p. 407, n. 114.7.

Anticamente attribuito a Claude Lorrain.

E.24 - *Alberi*

s. d.

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2916

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, con tracce di biacca, 369x231 mm

Iscrizioni: in basso a destra, «Federic. Baroch» e «n 100».

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 117, nota 242, p. 234 e p. 290; EMILIANI 2008, II, p. 407, n. 114.9; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 183, n. III.9.

E.25 - *Alberi* (Fig. 2)

s. d.

Vienna, Albertina Museum, Inv. 567

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, 324x287 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 235; EMILIANI 2008, II, p. 406, n. 114.3; ROSENBERG 2019, I, p. 116, n. I-112.

Proviene dalle collezioni Crozat, Mariette e von Sachsen-Teschen.

E.26 - *Alberi*

s. d.

Rouen, Musée des Beaux-Arts, Inv. 975.4.614

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, 321x270 mm

Bibliografia: EMILIANI 2008, I, p. 291, n. 35.8.

Anticamente attribuito a Gaspard Dughet, proviene dalle collezioni Crozat e Mariette. Come riportato da Emiliani, è stato restituito a Barocci da Anne Lejosne nel 1993.

E.27 - *Paesaggio con due figure* (Fig. 1)

ca. 1570-1585

Parigi, Musée du Louvre, Département des Artes graphiques, Inv. 2890

Pietra nera, penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, rialzato a biacca, su carta azzurra, 605x464 mm

Bibliografia: EMILIANI 2008, II, p. 406, n. 114.6, FEDERICO BAROCCI 2024, p. 187, n. III.13; ROSENBERG 2019, I, p. 118-119, n. I.116.

Proviene, come attestato dalle scritte sul montaggio, dalle collezioni Crozat, Mariette e Saint-Morys. Si tratta del più grande studio indipendente di paesaggio di Barocci, e dell'unico espressamente animato da due figure umane, una stante, appena accennata, e una sdraiata sul prato in atteggiamento malinconico o osservativo. L'abito di quest'ultimo personaggio e i dati stilistici portano a datare il disegno al settimo decennio del Cinquecento. Il livello di finitura e il formato suggeriscono che si tratti di un disegno di presentazione destinato al collezionismo privato.

F.28 - Paesaggio con città sullo sfondo [Urbino?] (Fig. 66)

ca. 1588-1592

Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 1990 DIS 231

Tempera grassa a olio magro, 256x380 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 235; FEDERICO BAROCCI 2024, p. 191, n. III.17.

Restaurato nel 2023-2024, è l'unico paesaggio ad olio su carta di Barocci, correttamente attribuito da Olsen nel 1955-1962 e messo in relazione alla composizione della *Madonna del Rosario* (Senigallia, Pinacoteca Diocesana) del 1588-1592. A dispetto delle differenze di composizione, la macchia scura sulla sinistra, identificabile con lo spazio occupato dal mantello del santo, suggerisce che l'abbozzo appartenga a una fase già avanzata della preparazione del dipinto.

S. Schizzi e pagine di taccuino

S.29 - Paesaggio urbano [Roma, Santa Maria Maggiore?] (Fig. 27)

s. d.

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 2629/ Coll. F 271 inf. n. 45 *recto*

Penna e inchiostro bruno acquerellato, 98x237 mm

Bibliografia: BARONI 2018, pp. 23-32; MARA 2019, pp. 345-382.

Proviene, come i tre disegni elencati di seguito, dall'album di Giovan Battista Clarici, dove era incollato alla pagina 11r con una attribuzione a Barocci. Acquisito dal cardinale Federico Borromeo, è passato alle raccolte dell'Ambrosiana.

S.30 - Paesaggio urbane con casaforte [Urbino, Ca' Condi?] (Fig. 28)

s. d.

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 3105/ Coll. F 271 inf. n. 45 *verso*

Penna e inchiostro bruno acquerellato, 98x237 mm

Bibliografia: BARONI 2018, pp. 23-32; MARA 2019, pp. 345-382.

Cfr. S.28.

S.31 - Paesaggio con acquedotto e chiesa [Tor Fiscale, Acquedotto Claudio?] (Fig. 29)

s. d.

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 3106/ Coll. F 271 inf. n. 45 *recto*

Penna e inchiostro bruno acquerellato, 98x237 mm

Bibliografia: BARONI 2018, pp. 23-32; MARA 2019, pp. 345-382.

Cfr. S.28.

S.32 - Paesaggio romano con il Pantheon e le Terme di Diocleziano (Fig. 30)

s. d.

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 3107/ Coll. F 271 inf. n. 45 *verso*

Penna e inchiostro bruno acquerellato, 103x269 mm

Bibliografia: BARONI 2018, pp. 23-32; MARA 2019, pp. 345-382.

Cfr. S.28.

S.33 - Arbusti (Fig. 10)

ca. 1555-1570

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 245 A *verso*

Pietra nera, 288x211 mm

Bibliografia: MUSSOLIN 2022, pp. 210-211, n. VI.5.

Si tratta di un disegno celebre dal momento che, sul *recto*, presenta la più antica descrizione nota dell'interno della chiesa di San Bernardino a Urbino (Fig. 9), con la pala di Piero della Francesca (Milano, Pinacoteca di Brera) ancora al suo posto (e, dettaglio interessante, accenni di decorazione ad affresco nei pennacchi della cupola non più visibili). La fama del foglio tra gli studiosi di architettura e di arte quattrocentesca ha portato ad assegnare diverse attribuzioni (Genga, Sangallo, Peruzzi). L'attribuzione a Barocci, impegnato a più riprese nella raffigurazione dell'edificio di San Bernardino (e bene educato all'architettura da Bartolomeo Genga, suo parente), è confermata dal caratteristico schizzo di paesaggio sul *verso*, oltre che dall'impiego della penna e dell'inchiostro diluito, compatibile con altri fogli della sua produzione (cfr. S.28, S.29, S.30 e S.31).

S.34 - Case in collina (Fig. 46)

ca. 1580-1583

Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Inv. Z 3094 *verso*

Pietra nera su carta azzurra, 437x293 mm

Bibliografia: SAMMELN UND ZEICHNEN 2014, pp. 137-140, n. 3.9.

Al *recto* del disegno si trova un magnifico studio preparatorio per la gamba destra del santo nel *Martirio di San Vitale* (Milano, Pinacoteca di Brera), del 1580-1583, che permette di collocare l'esecuzione dello schizzo di paesaggio attorno al 1580.

S.35 - Radura con alberi

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 239 *recto* (lato sinistro)

Pietra nera, possibili tracce di pastello giallo (?), 243x384 mm

Iscrizioni: in alto, a penna, «110»; a pietra rossa, «32»; a matita nera, «108»; a penna, «2».

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 234 e p. 290; OLSEN 1965, p. 31; RAFFAELLO 2001, pp. 82-85, n. 33; CERBONI BAIARDI 2013, p. 118 e p. 137, fig. 10.

Come osservato da Anna Cerboni Baiardi, il foglio si presenta attualmente unito al disegno S.36, con cui condivide la provenienza dal medesimo nucleo collezionistico, ma non dal medesimo libro disegnato: le filigrane, infatti, sono diverse (caso analogo a quello del doppio foglio ambrosiano S.60-S.61). La sostanziale identità dimensionale tra le pagine e i disegni di analoga tipologia custoditi presso la Biblioteca Comunale di Urbania farebbero supporre una provenienza comune, ipotesi rafforzata dalle circostanze collezionistiche che vedono i fogli sedimentarsi in collezioni urbinati sin dal XVII secolo e forse anche prima.

S.36 - Ciglione con albero

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 239 *verso* (lato destro)

Pietra nera, 243x384 mm

Iscrizioni: in alto al centro, a penna, «Federigo Barocci paoli 5».

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 234 e p. 290; OLSEN 1965, p. 31; RAFFAELLO 2001, pp. 82-85, n. 33.

Sulle condizioni conservative, cfr. S.35. La descrizione del ciglione è una caratteristica ricorrente nei paesaggi di Barocci (cfr. S.58).

S.37 - Radura con figura inginocchiata

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 239 *recto* (lato destro)

Pietra nera, possibili tracce di pastello giallo (?), 243x384 mm

Iscrizioni: in alto, a penna, «110»; a pietra rossa, «32»; a matita nera, «108»; a penna, «2».

Bibliografia: OLSEN 1962, pp. 234, 290; OLSEN 1965, p. 31; RAFFAELLO 2001, pp. 82-85, n. 33; CERBONI BAIARDI 2013, p. 118 e p. 137, fig. 10.

S.38 - Roccia

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 239 *verso* (lato sinistro)

Pietra nera, 243x384 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, pp. 234, 290; OLSEN 1965, p. 31; RAFFAELLO 2001, pp. 82-85, n. 33.

Sulle condizioni conservative, cfr. S.34. Lo studio di roccia ricorda quello del *Seppellimento di Cristo* di Senigallia (chiesa della Croce).

S.39 - Radura

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 229

Pietra nera, tracce di pietra rossa o pastello bruno (?), 255x380 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, pp. 234, 290; CERBONI BAIARDI 2013, p. 138, fig. 11.

Doppia pagina di libro disegnato, schizzata in modo unitario.

S.40 - Paesaggio con rovine

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 242

Pietra nera, pietra rossa, rialzato a biacca, su carta preparata ocre (?), 159x249 mm

Iscrizioni: al verso, «Barocci».

Bibliografia: OLSEN 1962, pp. 234, 290; CERBONI BAIARDI 2013, p. 138, fig. 15.

S.41 - Paesaggio con case

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 4312 *verso*

Pietra nera, s.m.

Bibliografia: CERBONI BAIARDI 2013, p. 138, fig. 13.

S.42 - Paesaggio portuale [Pesaro?]

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 240 *recto*

Pietra nera, 155x245 mm

Iscrizioni: in alto a sinistra, «98».

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 234; CERBONI BAIARDI 2013, p. 138, fig. 16.

S.43 - Paesaggio

s. d.

Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Fondo Antaldi, Inv. 240 verso

Pietra nera, 155x245 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 234.

S.44 - Collina con alberi (Fig. 45)

ca. 1575-1576

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.196.460

Pietra nera, tracce di pietra rossa, 191x126 mm

Bibliografia: OLSEN 1965, p. 28 e p. 33, nota 14a; SPIKE 1994, pp. 58-61, n. 8; CELLINI 1998, p. 60; CELLINI 1999, II, pp. 388-389, n. 530.

La presenza, al *recto*, di un sommario studio di alcuni volti della *Madonna del popolo* (Firenze, Gallerie degli Uffizi) permette di datare il foglio al 1575-1576 circa.

S.45 - Paesaggio urbane [Urbino, Valbona] (Fig. 48)

ca. 1600

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.205.502 *recto*

Pietra nera e pietra rossa, 205x261 mm

Bibliografia: OLSEN 1965, p. 28 e p. 33, nota 15; SPIKE 1994, pp. 88-89, n. 20; CELLINI 1998, pp. 58-60; CELLINI 1999, II, pp. 394-395, n. 539.

Il gruppo di case, identificabile con quello che sorge ai piedi del Palazzo Ducale di Urbino lungo il pendio di Valbona, è stato ricollegato da Spike al *Crocifisso spirante* del Museo del Prado, suggerendo una datazione al 1600 circa.

S.46 - Alberi (Fig. 47)

ca. 1600

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.205.502 verso

Pietra nera, 205x261 mm

Bibliografia: OLSEN 1965, p. 28 e p. 33, nota 15; SPIKE 1994, pp. 88-89, n. 20; CELLINI 1998, pp. 58-60; CELLINI 1999, II, pp. 394-395, n. 539.

S.47 - Radura (Fig. 51)

s. d.

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.150.446 *recto*

Pietra nera, 205x261 mm

Bibliografia: OLSEN 1965, p. 30 e p. 34, nota 28; SPIKE 1994, pp. 86-87, n. 19; CELLINI 1999, II, p. 347, n. 483; EMILIANI 2008, II, p. 406, n. 114.2.

In una data imprecisata, il foglio di taccuino era stato diviso in due parti per farlo meglio aderire al supporto. In seguito al restauro è stato ricomposto a motivo della sostanziale continuità della scena schizzata sul *recto* e per la presenza di filigrane simili su entrambe le carte.

S.48 - Interno di pieve con abside; Studio di roccia (Fig. 52)

s. d.

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.150.446 verso

Pietra nera, 205x261 mm

Bibliografia: OLSEN 1965, p. 30 e p. 34, nota 28; SPIKE 1994, pp. 86-87, n. 19; CELLINI 1999, II, p. 347, n. 483; EMILIANI 2008, II, p. 406, n. 114.2.

S.49 - Collina con case e bastioni [Urbino]

s. d.

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.143.463 *recto*

Pietra nera, 295x222 mm

Iscrizioni: a penna, «n. 143».

Bibliografia: OLSEN 1965, p. 30 e p. 34, nota 15; SPIKE 1994, pp. 90-91, n. 21; CELLINI 1999, II, pp. 341-342, n. 476; EMILIANI 2008, II, p. 406, n. 114.1

S.50 - Rami

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.143.463 verso

Pietra nera, 295x222 mm

Bibliografia: OLSEN 1965, p. 30 e p. 34, nota 15; SPIKE 1994, pp. 90-91, n. 21; CELLINI 1999, II, pp. 341-342, n. 476; EMILIANI 2008, II, p. 406, n. 114.1

S.51 - Rami e doppia testa di guerriero con elmo piumato (Fig. 49)

ca. 1600-1612

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.156.462 *recto*

Pietra nera, 273x200 mm

Iscrizioni: a penna, al centro e in alto a destra.

Bibliografia: OLSEN 1965, p. 32 e p. 34, nota 48; SPIKE 1994, pp. 84-84, n. 18; CELLINI 1999, II, pp. 351-351, n. 490.

Come intuito da Spike, la figura con l'elmo va ricollegata al personaggio di San Michele Arcangelo della grande tela con il *Lamento sul Cristo morto* (Bologna, Palazzo d'Accursio), avviata verso il 1600 e rimasta incompiuta alla morte dell'artista. Da qui si ipotizza una datazione al primo decennio del Seicento.

S.52 - Arbusti (Fig. 50)

ca. 1600-1612

Urbania, Musei Civici di Palazzo Ducale, Biblioteca Comunale, Fondo Ubaldini, Inv. II.156.462 verso

Pietra nera, 273x200 mm

Bibliografia: OLSEN 1965, p. 32 e p. 34, nota 48; SPIKE 1994, pp. 84-84, n. 18; CELLINI 1999, II, pp. 351-351, n. 490.

S.53 - Cespuglio

s. d.

Ubicazione sconosciuta

Penna e inchiostro bruno, 197x134 mm

Iscrizioni: in basso a destra, «del Barocci»; sul montaggio, in alto a destra, «59».

Bibliografia: CATALOGUE 1969, n. D72.

Proveniente dalla collezione del pittore Vincenzo Camuccini, fa parte di un gruppo di disegni marchigiani (tra cui il foglio di paesaggio di Barocci oggi a Cleveland, cfr. F3) provenienti da uno smembrato libro di disegni.

S.54 Macchia d'alberi (Fig. 35)

s. d.

Chicago, The Art Institute, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, Inv. 1922.5685

Pietra nera, Pietra rossa, 269x118 mm

Iscrizioni: In alto al centro, a penna, «48.»; in basso al centro, a penna, «Quarant.[?]».

BIBLIOGRAFIA: EMILIANI 2008, I, p. 291, n. 35.9.

Anticamente riferito a Claude Lorrain, è uno dei più meticolosi studi di fogliame di Barocci, che qui raggiunge livelli di minuzia paragonabili a quelli di un grande maestro dell'alto Cinquecento come Leonardo da Vinci o il Parmigianino.

S.55 - Colline boschive (Fig. 34)

s.d.

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 3964/ Coll. F 268 inf. n. 149

Pietra rossa, 142x215 mm

Bibliografia: inedito.

Proviene dal *Libro dei disegni* di Giovan Battista Clarici, nel quale era incollato alla pagina 10r senza annotazioni attributive.

S.56 - Colline boschive (Fig. 37)

s.d.

Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Inv. 114

Pietra nera, 261x406 mm

Iscrizioni: in basso al centro, «del Barocci» (annotazione autografa di padre Sebastiano Resta).

Bibliografia: inedito.

Proveniente dalla collezione di padre Sebastiano Resta. L'attribuzione restiana a Barocci è stata confermata, in una data non specificata, da Philip Pouncey, come segnalato sulla scheda manoscritta del Museo.

S.57 - Arbusti (Fig. 36)

ca. 1570-1573

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-T-1981-29 *recto*

Pietra nera, 177x121 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 156; EMILIANI 2008, I, p. 234, n. 26.22.

Lo schizzo proviene dalle raccolte di Sir Thomas Lawrence e di William Esdaile. Il disegno sul verso (erroneamente classificato come *recto* nella scheda del museo), probabilmente ritratto dal vero, è stato utilizzato da Barocci per il *Riposo in Egitto* (Piobbico, Chiesa di San Lorenzo / Città del Vaticano, Musei Vaticani). Ciò permette di datarlo al 1570-1573 circa.

S.58 - Pecore al pascolo e a riposo

ca. 1590-1605

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. RP-T-1981-32 verso

Pietra nera, 273x204 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 193, n. 48; EMILIANI 2008, II, p. 88, n. 48.

Il foglio è stato identificato da Olsen (poi seguito da Emiliani) come preparatorio per le *Stimate di San Francesco* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), opera ultimata nel 1595. Al *recto* del disegno si trova uno studio, non connesso ad alcun dipinto noto, per una *Incredulità di San Tommaso*, le cui figure, come notato da Emiliani, sono direttamente ispirate a quelle del distrutto *Noli me tangere* (già Bywell Hall, Collezione Allendale), avviato verso il 1601 e ultimato nel 1609.

S.59 - Arbusto

s. d.

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NMH 410/1863 *recto*

Pietra nera, con tracce di pastello giallo e bruno 404x264 mm

Iscrizioni: a pietra nera, lungo il margine superiore, «El tuto... de un c/re»; numerato al margine inferiore destro «348» e «23» (cancellato).

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 234; EMILIANI 2008, I, p. 290, n. 35.7.

Proveniente dalle collezioni Crozat, Mariette e Tessin, è, per quanto finora noto, l'unico schizzo di paesaggio di Barocci a riportare tracce, piuttosto leggere, di pastello. Tipologicamente, l'appunto corrisponde ai disegni di taccuino di Pesaro e di Urbania, rispetto ai quali è però favorito dalle migliori condizioni di conservazione.

S.60 - Ciglione con arbusto

s. d.

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NMH 410/1863 verso

Pietra nera 404x264 mm

Bibliografia: OLSEN 1962, p. 234; EMILIANI 2008, I, p. 290, n. 35.7.

Cfr. S.59.

S.61 - Paesaggio urbano con staccionata (Figg. 41-42)

ca. 1565-1566

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 1594/ Coll. F 281 Inf. n. 29a recto

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, su tracce di pietra rossa, 192x130 mm

Iscrizioni: a penna, al verso: «del B.».

Bibliografia: BORA 1984, pp. 136-139, nn. 58 a, 58b.

Anticamente incollato sulle pagine del *libro dei disegni* Clarici assieme al disegno S.63 (per la datazione cfr. S.62). Al verso del foglio, la presenza del tempietto bramantesco, ricondotta da Bohn (BOHN 2012c, p. 278) al cantiere della *Fuga di Enea da Troia* (già Praga, Castello – prima versione distrutta; e Roma, Galleria Borghese) potrebbe guardare in alternativa alla *Crocifissione* Bonarelli della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, cosa che suggerirebbe una datazione al 1565-1566. La figura virile a pietra nera, infatti, si ricollega a quella del San Giovanni nella *Pala di Fossombrone* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) eseguita negli stessi anni, compatibili anche con la filigrana (Briquet 12250, Roma, 1566-1575).

S.62 - Radura (Fig. 44)

s. d.

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 159/ Coll. F 281 inf. n. 29b recto

Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato, 200x140 mm

Bibliografia: BORA 1984, pp. 136-139, nn. 58 a, 58b.

Anticamente incollato sulle pagine dell'album Clarici assieme al S.61.

✦ Bibliografia

Dizionari

CRUSCA I

Vocabolario degli Accademici della Crusca, I impressione, Venezia 1612.

Testi, Studi e Ricerche

ALIVENTI 2024

Roberta Aliventi, in *Progetto Euploos*, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Scuola Normale Superiore di Pisa, Firenze 2014, <<https://euploos.uffizi.it>> (ultima consultazione 15 febbraio 2024).

ARCANGELI 2012

Luciano Arcangeli, *Federico Barocci. I disegni della Galleria Nazionale delle Marche*, Roma 2012.

ARCHIVIO COLLEZIONISMO MEDICEO 1987-2000

Archivio del Collezionismo Mediceo: *Il Cardinal Leopoldo*, a cura di Paola Barocchi, Miriam Fileti Mazza e Giovanna Gaeta Bertelà, I-IV, Firenze 1987-2000.

ATTANASIO 2023

Antonella Attanasio, *Costanzo Felici, Francesco Maria II e l'Unghia della Gran Bestia*, in *Gli animali e la caccia nell'immaginario di Francesco Maria II della Rovere*, atti del convegno (Roma, Università Sapienza, 2020), a cura di Massimo Moretti, Roma 2023, pp. 141-144.

AURIGEMMA 1995

Giulia Aurigemma, *Lettere di Federico Zuccari*, «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», 18, 1995, pp. 207-246.

BALDELLI 1977

Marisa Baldelli, *Claudio Ridolfi Veronese, Pittore nelle Marche*, Urbana 1977.

BALDINUCCI/BAROCCHI 1974-1975

Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, appendice con nota critica a cura di Paola Barocchi, I-IX, Firenze 1974-1975.

BALLARIN 2010

Alessandro Ballarin, *Per una galleria cinquecentesca del pastello: con una nota sul Cardinale di Raffaello a Budapest*, in Alessandro Ballarin, *Leonardo a Milano*, I-IV, Milano 2010, III, pp. 947-1000.

BAMBACH 2015

Carmen Bambach, *Barocci's Cartoon for the Madonna del popolo*, «The Burlington Magazine», 157, 1344, 2015, pp. 161-168.

BARONI 2015

Luca Baroni, *L'Orazione funebre per Federico Barocci di Vittorio Venturelli*, «Accademia Raffaello. Atti e studi», 1, 2015, pp. 61-90.

BARONI 2016

Luca Baroni, *Rembrandt e Barocci sulle nuvole*, in *Rembrandt incisore*, catalogo della mostra (Urbino, Accademia Raffaello - Bottega di Giovanni Santi, 2016), a cura di Umberto Palestini, Bologna 2016, pp. 41-58.

BARONI 2017-2018

Luca Baroni, *Federico Barocci, Giovinezza e formazione*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Pisa, A.A. 2017-2018.

BARONI 2018

Luca Baroni, *Tre libri di disegni di Federico Barocci*, in *Libri e album di disegni, 1550-1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia di Belle Arti e Koninklijk Nederlands Instituut te Rome, 2018), a cura di Vita Segreto, Roma 2018, pp. 23-32.

BARONI 2020a

Luca Baroni, *Dürer, Urbino, la maiolica e Federico Barocci*, in *Incisori tedeschi del Cinquecento*, a cura di Luca Baroni, Milano 2020, pp. 33-39.

BARONI 2020b

Luca Baroni, «Cultura e umanità». *Il Martirio di San Sebastiano e qualche spunto sulla giovinezza di Federico Barocci*, in *Barocci ritrovato. Il restauro del Martirio di San Sebastiano*, catalogo della mostra (Urbino, Cattedrale, 2020) a cura di Luca Baroni, Milano 2020, pp. 13-54.

BARONI 2022a

Luca Baroni, *A Cartoon Fragment by Barocci for the Madonna del popolo*, «Master Drawings», 2022, 4, 60, pp. 310-303.

BARONI 2022b

Luca Baroni, *Barocci in Portogallo, con un ricordo di Rudolf Heinrich Krommes*,

«Bollettino d'Arte», 7, 50, 2022 (2021), pp. 51-70.

BARONI 2022-2023

Luca Baroni, *Federico Barocci. Studio critico e catalogo ragionato*, Tesi di Dottorato, Scuola Normale Superiore di Pisa, A.A. 2022-2023.

BARONI 2023

Luca Baroni, *New Drawings by Vincenzo and Felice Pellegrini*, «Master Drawings», 61, 3, 2023, pp. 325-330.

BARONI 2024a

Luca Baroni, *Getting to Color: Early Pastel Drawings by Federico Barocci*, «Master Drawings», 53, 2, 2024, pp. 167-178.

BARONI 2024b

Luca Baroni, *Ottaviano Nelli to Barocci: Drawing on Blue Paper in the Marche, c. 1420-1620*, in *Venice in Blue. The Use of Carta Azzurra in the Artist's Studio and in the Printer's Workshop, ca. 1500-50*, atti del convegno (Edinburgh, University of Saint Andrews, 2021), a cura di Alexa McCarthy, Laura Moretti e Paolo Sachet, Firenze 2024, pp. 47-78.

BARONI 2024c

Luca Baroni, *Federico Barocci e il disegno*, in *Federico Barocci Urbino: L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2024), a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari, I-II, Milano 2024, pp. 152-153, e II, pp. 90-99.

BARONI-TOCCACIELI 2020

Luca Baroni, Luigi Toccaciel, *Federico Barocci. La stampa dell'Annunciazione. Due letture a confronto*, Milano 2020.

BELLORI 1672

Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni*, Roma 1672.

BERNARDINI 2024

Andrea Bernardini, in *Federico Barocci Urbino: L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2024), a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari, I-II, Milano 2024, pp. 152-153, cat. II.1.

BERNINI PEZZINI 1984

Grazia Bernini Pezzini, *Disegni baroccheschi nella collezione Viviani di Urbino*, in *Studi in Onore di Giulio Carlo Argan - I*, a cura di Silvana Macchioni, Roma 1984, pp. 227-238.

BOHN 2012a

Babette Bohn, *Drawing as Artistic Invention. Federico Barocci and the Art of Design*, in *Federico Barocci. Renaissance Master of Color and Line*, a cura di Judith W. Mann, Babette Bohn e Carol Plazzotta, New Haven - London 2012, pp. 33-69.

BOHN 2012b

Babette Bohn, *Landscape Drawings*, in *Federico Barocci. Renaissance Master of Color and Line*, a cura di Judith W. Mann, Babette Bohn e Carol Plazzotta, New Haven - London 2012, pp. 252-261.

BOHN 2012c

Babette Bohn, in *Federico Barocci. Renaissance Master of Color and Line*, a cura di Judith W. Mann, Babette Bohn, Carol Plazzotta, New Haven - London 2012, pp. 272-281, n. 16.

BOJANI 1993

Gian Carlo Bojani, *Gli Zuccari e la maiolica*, in *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, catalogo della mostra (Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, 1993), a cura di Bonita Cleri, Sant'Angelo in Vado 1993, pp. 71-77.

BOLZONI 2021

Marco Simone Bolzoni, *Taddeo Zuccari a colori: un disegno inedito e qualche appunto sulle tecniche grafiche*, «Studi di storia dell'arte», 32, 2021, pp. 93-106.

BONASERA 1986

Francesco Bonasera, *Disegni di Giovanni Battista Clarici, Urbinate, conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano*, «Notizie da Palazzo Albani», 15, 1986, pp. 47-50.

BORA 1984

Giulio Bora, in *Renaissance Drawings from the Ambrosiana*, catalogo della mostra (Los Angeles County Museum of Art; Washington DC, National Gallery of Art; Notre Dame, Snite Museum of Art; 1984), a cura di Robert Randolph Coleman, Notre Dame 1984, pp. 136-139, nn. 58a-58b.

CALZINI 1898

Egidio Calzini, *Per Federico Barocci (Documenti)*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», 1, 5-6, 1898, pp. 103-108.

CALZINI 1909

Egidio Calzini, *Una piccola casa dell'arte (La quadreria Viviani di Urbino)*, «Rassegna

bibliografica dell'arte italiana», 12, 2, 1909, pp. 62-66.

CALZINI 1913

Egidio Calzini, *Lo studio del Barocci. Documenti*, in *Studi e notizie su Federico Barocci, a cura della Brigata urbinata degli amici dei monumenti*, Firenze 1913, pp. 73-85.

CASTIGLIONE/BARBERIS 1998

Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino 1998.

CATALOGO 1969

Catalogo della asta di disegni antichi provenienti da varie collezioni private, catalogo d'asta (London, Sotheby's e Firenze, Palazzo Capponi, 1969), London - Firenze 1969.

CELLINI 1998

Marina Cellini, in *Il paesaggio nella pittura umbro-marchigiana tra Cinquecento e Ottocento*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 1998-1999), a cura di Federico Zeri et al., Torino 1998, pp. 58-60, s.n.

CELLINI 1999

Marina Cellini, *Disegni dalla Biblioteca Comunale di Urbina. La collezione Ubaldini: Catalogo Generale*, I-II, Venezia 1999.

CELLINI 2005

Marina Cellini, *Nel segno del maestro: considerazioni sul disegno baroccesco*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari e Marina Cellini, Milano 2005, pp. 60-75.

CERBONI BAIARDI 2013

Anna Cerboni Baiardi, *Barocci e barocceschi nei disegni della collezione Antaldi: fogli conosciuti inediti, precisazioni. Rileggendo Olsen*, in *Barocci in bottega*, atti del convegno (Urbino, 2012), a cura di Bonita Cleri, Foligno 2013, pp. 113-149.

CHATELET 1954

Albert Chatelet, *Two Landscape Drawings by Polidoro da Caravaggio*, «The Burlington Magazine», 96, 615, 1954, pp. 181-183.

CLERI 2000

Bonita Cleri, *Vertenze sul cartone del Trasporto di Cristo di Federico Barocci*, «Notizie da Palazzo Albani», 22-29, 2000 (1993-2000), pp. 65-75.

CLIFFORD 2012

Timothy Clifford, *Disegni di Taddeo e Federico Zuccari e dei loro contemporanei per la maiolica*, in *Fabulae pictae: miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2012), a cura di Marino Marini, Firenze 2012, pp. 94-109.

CLIFFORD-MALLET 1976

Timothy Clifford, John V.G. Mallet, *Battista Franco as a Designer for Maiolica*, «The Burlington Magazine», 118, 879, 1976, pp. 386-410.

DE KLERCK 2018

Bram de Klerck, *Fra Bartolommeo: The Depiction of Landscape and the Use of Devotional Images*, «Artibus et historiae», 39, 78, 2018, pp. 59-73.

DEMPSEY 1987

Charles Dempsey, *Federigo Barocci and the Discovery of Pastel*, in *Color and Technique in Renaissance Painting: Italy and the North*, a cura di Marcia B. Hall, Locust Valley, NY 1987, pp. 55-65.

DEPERTHES 1822

Jean-Baptiste Deperthes, *Histoire de l'art du paysage depuis la Renaissance des beaux-arts jusqu'au 18. siècle, ou Recherches sur l'origine et les progrès de ce genre de peinture*, Paris 1822.

DREYER 1985

Peter Dreyer, *A Woodcut by Titian as a Model for Netherlandish Landscape Drawings in the Kupferstichkabinett, Berlin*, «The Burlington Magazine» 127, 992, 1985, pp. 762-767.

DURO 2022

Filippo Duro, «Magnificus ac excellens Dominus Federicus Barotius Urbinas Pictor celeberrimus»: *Il primo testamento di Federico Barocci e altri nuovi documenti inediti*, «Horti Hesperidum», 2, 2022, pp. 263-277.

EKSERDJIAN-GROMADZKI 2018

David Ekserdjian, Derek Gromadzki, *Barocci's Studio*, in *Federico Barocci: Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, a cura di Judith W. Mann, London - New York 2018, pp. 174-178.

ELEN 1995

Albert J. Elen, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-books*, Utrecht 1995.

ELEN 2018

Albert J. Elen, *(Artists') Drawing-books and (Collectors') Albums: Similarities and Differences*, in *Libri e album di disegni, 1550-1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia di Belle Arti e Koninklijk Nederlands Instituut te Rome, 2018), a cura di Vita Segreto, Roma 2018, pp. 1-10.

ELLIS 1990

Charles S. Ellis, *Fra Bartolomeo, a Landscape Drawing, and a Florentine Miniature Painting*, «Nationalmuseum bulletin», 14, 2, 1990, pp. 59-75.

ELLIS 1995

Charles S. Ellis, *Fra Bartolommeo, a Problematic Landscape Drawing, and the Repetition of the Painted Landscape Image*, «Paragone. Arte», 46, 1995, pp. 3-17.

EMILIANI 1975a

Andrea Emiliani, *Saggio introduttivo*, in *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612): catalogo critico*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 1975), a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1975, pp. XXI-XXXVIII.

EMILIANI 1975b

Andrea Emiliani, *Catalogo*, in *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612): catalogo critico*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 1975), a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1975, pp. 50-254.

EMILIANI 1992

Andrea Emiliani, *La Sepoltura di Cristo di Federico Barocci in Santa Croce di Senigallia: un inedito bozzetto per i colori e altri contributi alla conoscenza dell'artista*, «Artibus et Historiae», 13, 25, 1992, pp. 9-46.

EMILIANI 1998

Andrea Emiliani, *La Provincia di Pesaro e Urbino tra arte e paesaggio*, Milano 1998.

EMILIANI 2008

Andrea Emiliani, *Federico Barocci*, I-II, Ancona 2008.

EMILIANI 2016

Andrea Emiliani, *La finestra di Federico Barocci: per una visione cristologica del paesaggio urbano*, Faenza 2016.

EMILIANI 2018

Andrea Emiliani, *Federico Barocci*, in *Scritti sull'incisione ed altro*, a cura di Marco Fiori e Marzio Dall'Acqua, Bologna 2018, pp. 12-23.

FEDERICO BAROCCI 2018

Federico Barocci: Inspiration and Innovation in Early Modern Italy, a cura di Judith W. Mann, London - New York 2018.

FEDERICO BAROCCI 2024

Federico Barocci Urbino: L'emozione della pittura moderna, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2024), a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari, Milano 2024.

FELICI/NONNI 1982

Costanzo Felici, *Lettere a Ulisse Aldrovandi*, a cura di Giorgio Nonni, Urbina 1982.

FERINO PAGDEN 1983

Sylvia Ferino Pagden, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni Umbri*, Milano 1983.

FERRARI 2019

Sarah Ferrari, *Una fonte per i disegni di paesaggio di Tiziano: prime riflessioni sui Lusur (1530) di Andrea Navagero (1483-1529)*, in *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo*, atti del convegno (Padova, Università degli Studi, 2017), a cura di Andrea Caracausi, Marsel Grosso e Vittoria Romani, Milano 2019, pp. 27-47, 242-247.

FERRI 1910

Pasquale Nerino Ferri, *Un disegno del Barocci negli Uffizi già attribuito al Rembrandt*, «Rivista d'arte», 7, 1910, p. 29.

FIELD 1987

Richard S. Field, *A Note on a 16th-Century Venetian Landscape Drawing*, «Yale University Art Gallery Bulletin», 40, 1, 1987, pp. 33-39.

FINE OLD MASTER DRAWINGS 1977

Catalogue of Fine Old Masters Drawings, catalogo d'asta (London, Sotheby's, 5 dicembre 1977), London 1977.

FISCHER 1989

Chris Fischer, *Fra Bartolommeo's Landscape Drawings*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 33, 2-3, 1989, pp. 301-342.

FOLDS McCULLAGH 1991

Suzanne Folds McCullagh, *Serendipity in a Solander Box: A Recently Discovered Pastel and Chalk Drawing by Federico Barocci*, «Art Institute of Chicago Museum Studies» 17, 1, 1991, pp. 52-65, 93-94.

FOLDS McCULLAGH 2000

Suzanne Folds McCullagh, *Early Portraits, Portrayals, and Pastels in the Art of Federico Barocci*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, a cura di Achim Gnann e Heinz Widauer, Milano 2000, pp. 166-174.

FONTANA 1997

Jeffrey Fontana, *Evidence for an Early Florentine Trip by Federico Barocci*, «The Burlington Magazine», 139, 1132, 1997, pp. 471-475.

FORTEBUONI 1985

Lucia Fontebuoni, *Regesto documentario*, in *Il Palazzo di Federico da Montefeltro*, a cura di Maria Luisa Polichetti, Urbino, 1985, pp. 366-371.

FORLANI TEMPESTI 2001

Anna Forlani Tempesti, *La collezione attuale e tracce per la sua storia*, in *Da Raffaello a Rossini: La Collezione Antaldi. I disegni ritrovati*, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Antaldi, 4.8-31.10.2001), a cura di Anna Forlani Tempesti e Grazia Calegari, Ancona 2001, pp. XXXIX-XLVIII.

FRA BARTOLOMEO 1957

Catalogue of Drawings of Landscapes and Trees by Fra Bartolommeo: The Property of a Gentleman, catalogo d'asta (London, Sotheby's, 1957), London 1957.

FRA BARTOLOMEO 1990

Fra Bartolomeo Master Draughtsman of the High Renaissance: A Selection from the Rotterdam Albums and Landscape Drawings from Various Collections, catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1990-1991), a cura di Chris Fischer, Rotterdam 1990.

FRANKLIN 1958

David Franklin, *Polidoro da Caravaggio*, London - New Haven 2018.

FREEMAN BAUER 1978

Linda Freeman Bauer, «Quanto si disegna si dipinge ancora»: *some Observations on the Development of the Oil Sketch*, «Storia dell'arte», 32-34, 1978, pp. 45-57.

FREEMAN BAUER 1986

Linda Freeman Bauer, *A Letter by Barocci and the Tracing of Finished Paintings*, «The Burlington Magazine», 128, 1986, pp. 355-357.

GAETA BERTELÀ 1975

Giovanna Gaeta Bertelà, *Disegni di Federico Barocci*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi, 1975), Firenze 1975.

GALLO 2021

Luigi Gallo, *Écrire l'histoire du paysage de Pierre-Henri de Valenciennes à Jean-Baptiste Deperthes: théorie artistique et peinture au début du XIXe siècle*, in *Écrire et peindre le paysage en France et en Angleterre 1850-1750*, atti del convegno (Cerisy-la-Salle, 2016), a cura di Émilie Beck-Saiello, Laurent Châtel ed Élisabeth Martichou, Rennes 2021, pp. 151-162.

GALLO 2024

Luigi Gallo, *Barocci e il paesaggio*, in *Federico Barocci Urbino: L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2024), a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari, Milano 2024, pp. 180-181.

GAMBA 1993

Enrico Gamba, *La mano ministra dell'intelletto: orologi e matematica a Pesaro nel secondo Cinquecento*, «Pesaro, città e contà», 2, 1993 (1992), pp. 81-86.

GAMBA 2002

Enrico Gamba, *La scuola matematica urbinata nell'età roversca*, in *I della Rovere nell'Italia delle corti*, atti del convegno (Urbania, Palazzo Ducale, 1999), a cura di Sabine Eiche, Bonita Cleri e Gian Carlo Bojani, I-IV, Urbino 2002, III, pp. 75-91.

GAMBA 2008

Enrico Gamba, *Uomini e cannoni a Urbino nel Rinascimento: storie di architetti e ingegneri militari*, Urbino 2008.

GAMBA 2013

Enrico Gamba, *Alcuni rilievi sull'ambiente mathematico urbinata nel Rinascimento*, in *Isaura. Festschrift per gli ottanta anni di Gianfranco Sabbatini*, a cura di Nando Cecini, Ancona 2013, pp. 125-135.

GAMBA-MONTEBELLI 1988

Enrico Gamba, Vico Montebelli, *Le scienze a Urbino nel tardo Rinascimento*, Urbino 1988.

GATTA 2022

Francesco Gatta, *Da Roma all'Europa: novità sui paesaggi di Domenichino e Giovanni Battista Viola nel pontificato Ludovisi e una sorpresa per Carlo Maratti pittore e collezionista*, «Bollettino d'arte», 106, 50, 2021 (2022), pp. 87-118.

GERE 1963a

John A. Gere, *A Landscape Drawing by Polidoro da Caravaggio*, «Master Drawings», 1, 1, 1963, pp. 43-45.

GERE 1963b

John A. Gere, *Taddeo Zuccaro as a Designer for Maiolica*, «The Burlington Magazine», 105, 724, 1963, pp. 306-315.

GERE-POUNCEY 1983

John A. Gere, Philip Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640*, I-II, London 1983.

GERSZI 1982

Teréz Gerszi, *Paulus van Vianen: Handzeichnungen*, Leipzig 1982.

GHERARDO CIBO 1989

Gherardo Cibo alias Ulisse Severino da Cingoli: disegni e opere da collezioni italiane, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo di Città, 1989), a cura di Arnold Nesselrath, Firenze 1989.

GHERARDO CIBO 2013

Gherardo Cibo. Dilettante di botanica e pittore di paesi, arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo, a cura di Giorgio Mangani e Lucia Tongiorgi Tomasi, Ancona 2013.

GIANNOTTI 2016

Alessandra Giannotti, *Gherardo Cibo e la pittura di paesi alla corte dei della Rovere nel Cinquecento*, «Accademia Raffaello. Atti e studi», 1-2, 2016, pp. 81-93.

GRONAU 1936

Georg Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936.

GÜNTHER 1969-1970

Hubertus Günther, *Uffizien 135 A - Eine Studie Baroccis*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 14, 2, 1969-1970, pp. 239-246.

GÜNTHER 1977

Hubertus Günther, *Federico Barocci, Die Flucht des Aeneas aus Troja zur Geschichte eines Bildes*, Heidelberg 1977.

HARAMBOURG 2001

Lydia Harambourg, *Dictionnaire des peintres paysagistes français au XIXe siècle*, Neuchâtel 2001.

HEIKAMP 1958

Detlef Heikamp, *I viaggi di Federico Zuccaro*, «Paragone. Arte», 107, 9, 1958, pp. 41-58.

HOCHMANN 2004

Michel Hochmann, *Girolamo Muziano et l'évolution du paysage en Italie pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle*, in *Pejzaž: narodziny gatunku 1400-1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Zuchowski, Toruń 2004, pp. 245-264.

IGNACZAK 2004

Paweł Ignaczak, *Le paysage dans le 'Trattato dell'arte della pittura' de Gian Paolo Lomazzo et la genèse de la peinture du paysage*, in *Pejzaž: narodziny gatunku 1400-1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Zuchowski, Toruń 2004, pp. 145-159.

IL PAESAGGIO 1972

Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 1972-1973), a cura di Roseline Bacou et al., Roma 1972.

IL PAESAGGIO 1998

Il paesaggio nella pittura umbro-marchigiana tra Cinquecento e Ottocento, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 1998-1999), a cura di Federico Zeri et al., Torino 1998.

IL PAESAGGIO VENETO 2019

Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo: linguaggi, rappresentazioni, scambi, atti del convegno, (Padova, Università degli Studi, Palazzo Jonoch Gulinelli, 2017), a cura di Andrea Caracausi, Marsel Grosso e Vittoria Romani, Milano 2019.

JACOBSEN 1908

Emil Jacobsen, *Uno studio di Rembrandt negli Uffizi di Firenze*, «L'Arte», 11, 1908, pp. 451-452.

KATALAN 1997

Jak Katalan, *Federico Barocci (1535 - 1612) et la majolique*, «Revue du Louvre», 47, 1997, pp. 48-53.

KETELSEN-HAHN 2022

Thomas Ketelsen, Oliver Hahn, *Die Sammlung der niederländischen Zeichnungen in Weimar*, Ein Handbuch, Dresden 2022.

KROMMES 1912

Rudolf Heinrich Krommes, *Studien zu Federigo Barocci*, Leipzig 1912.

LA SCIENZA 2001

La scienza del Ducato di Urbino, a cura di Flavio Vetrano, Urbino 2001.

LA TERRA 1991

La terra e le sue copie. Leonardo, Raffaello, Boscovich, la cartografia del ducato e della legazione di Urbino, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Ducale, 1991), a cura di Enrico Gamba e Vico Montebelli, Pesaro 1991.

LICHTERT 2015

Katrien Lichtert, *New Perspectives on Pieter Bruegel the Elder's Journey to Italy (c. 1552-1554/1555)*, «Oud Holland», 128, 1, 2015, pp. 39-54.

LINGO 2008

Stuart Lingo, *Federico Barocci: Allure and Devotion in Late Renaissance Painting*, New Haven 2008.

LOISEL 2010

Catherine Loisel, *L'exemple de Bassano et Barocci et le premier pastel d'Annibale Carracci*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LII, 2010 (3-2 2008)), pp. 205-213.

LORENZONI 2016

Martina Lorenzoni, *Federico Zuccari nella Serenissima. I taccuini di disegni*, Udine 2016.

LUCCIARINI 1997

Lara Lucciarini, *Storia e storie sul Ponte della Concordia - Fossombrone*, Fossombrone 1997.

LÜDEMANN 2023

Peter Lüdemann, *Tiziano, Valentin Lefèvre e il paesaggio*, Treviso 2023.

MALMSTROM 1969

Ronald E. Malmstrom, *A Note on the Architectural Setting of Federico Barocci's Aeneas' flight from Troy*, «Marsyas», 14, 1969 (1968-1969), pp. 43-47.

MARA 2010

Silvio Mara, *Il Libro di disegni della Biblioteca Ambrosiana*, «Arte lombarda», 158-159, 1-2, 2010, pp. 74-118.

MARA 2019

Silvio Mara, *Il collezionismo di disegni nel tardo Cinquecento a Milano e le origini della raccolta grafica dell'Ambrosiana: il caso di Giovanni Battista Clarici*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018: confronti e prospettive*, atti del convegno (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2019), a cura di Alberto Rocca, «Studia Borromaica», 32, 2019, pp. 345-382.

MARA 2020

Silvio Mara, *Arte e scienza tra Urbino e Milano: pittura, cartografia e ingegneria nell'opera di Giovanni Battista Clarici (1542-1602)*, Padova 2020.

MARANGONI 1977

Giorgio Marangoni, *Evoluzione storica e stilistica della moda, Dalle antiche civiltà mediterranee al Rinascimento*, Milano 1977.

MARCIARI 2002

John Marciari, *Girolamo Muziano and the Dialogue of Drawings in Cinquecento Rome*, «Master Drawings», 40, 2, 2002, pp. 113-134.

MARCIARI 2013

John Marciari, *Federico Barocci: Renaissance Master of Color and Line*, «Master Drawings», 51, 4, 2013, pp. 521-524.

MARIETTE 1741

Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu Monsieur Crozat*, Paris 1741.

MCGRATH 1998

Thomas Howard McGrath, *Federico Barocci and the History of pastelli in Central Italy*, «Apollo», 148, 441, 1998, pp. 3-9.

MEIJER 1974

Bert W. Meijer, *An Unknown Landscape Drawing by Polidoro da Caravaggio and a Note on Jan van Scorel's in Italy*, «Paragone. Arte», 26, 291, 1974, pp. 62-73.

MEIJER 2004

Bert W. Meijer, *Ritrarre la natura: dal van Mander a Valerio Mariani*, in *Pejzaž: narodziny gatunku 1400 - 1600: materialy sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2004, pp. 114-143.

MILANI 2008

Raffaële Milani, *La percezione estetica del paesaggio padano tra Quattro e Cinquecento*, in *Correggio*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, Camera di San Paolo, Cattedrale, Chiesa di San Giovanni Evangelista, 2008-2009), a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 71-77.

MONACA 2024

Eliana Monaca, in *Federico Barocci Urbino: L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2024), a cura di Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari, Milano 2024, pp. 274-275, n. VII.1 e pp. 276-277, n. VII.2.

MONBEIG GOGUEL 2004

Catherine Monbeig Goguel, *Pour une histoire du dessin florentin de paysage au seizième siècle*, in *Pejzaž: narodziny gatunku 1400 - 1600: materialy sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2004, pp. 183-199.

MORETTI 2022

Massimo Moretti, *Una inedita visita di Giovanni Maria Lancisi nel museo di don Andrea Lunani alias Levalasse a Urbino: il cartone della Presentazione di Maria al tempio di Federico Barocci (e una nota sul ratto tutto divoto del S. Francesco dei Cappuccini)*, in *Sulle orme di Federico Barocci*, atti del convegno (Università degli Studi Roma Tre, 2020), a cura di Daphne De Luca ed Enzo Borsellino, Roma 2022, pp. 91-99.

MOTTA 2003

Uberto Motta, *Castiglione e il mito di Urbino: studi sulla elaborazione del Cortegiano*, Milano 2003.

MURATORI 1751

Lodovico Antonio Muratori, *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, I-III, Milano 1751.

MUSSOLIN 2022

Mauro Mussolin in *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio: Urbino, crocevia delle arti*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2022), a cura di Alessandro Angelini, Gabriele Fattorini e Giovanni Russo, Venezia 2022, pp. 210-211, cat. VI.5.

NEGRONI 2005

Franco Negrone, *Appunti su alcuni palazzi e case di Urbino*, Urbino 2005.

NONNER 2019

Lukas Nonner, *Cornelis Cort as a Landscape Draftsman*, «Master Drawings», 57, 1, 2019, pp. 53-70.

OLSEN 1962

Harald Peter Olsen, *Federico Barocci*, Copenhagen 1962.

OLSEN 1965

Harald Peter Olsen, *Some Drawings by Federico Barocci*, «Artes», 1, 1965, pp. 17-34.

PAOLINELLI 2009

Claudio Paolinelli, *Di quel carattere Raffaellesco nelle maioliche del Ducato di Urbino*, in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2009), a cura di Lorenza Mochi Onori, Milano 2009, pp. 244-248.

PASCOLI 1732

Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori et architetti perugini, scritte e dedicate all' maestà di Carlo Emanuel re di Sardegna*, Roma 1732.

PASSAVANT 1833

Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, Frankfurt am Main 1833.

PEJZAŽ 2004

Pejzaž: narodziny gatunku 1400-1600: materialy sesji naukowej, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2004.

PEMBROKE COLLECTION 1900

Drawings. The Old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery, a cura di Arthur Strong, London 1900.

PIETROGIOVANNA 2004

Mari Pietrogiovanna, *Aspetti del paesaggio nella grafica fiamminga della seconda metà del Cinquecento*, in *Pejzaż: narodziny gatunku 1400 - 1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik, Tadeusz J. Zuchowski, Toruń 2004, pp. 289-304.

PILLSBURY 1978a

Edmund Pillsbury, *The Oil Studies by Federico Barocci*, «Apollo», 108, 9, 1978, pp. 170-171.

PILLSBURY 1978b

Edmund P. Pillsbury, in *The Graphic Art of Federico Barocci. Selected Drawings and Prints*, catalogo della mostra (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, e Yale, University Art Gallery, 1978), a cura di Edmund P. Pillsbury e Louise S. Richards, New Haven 1978, p. 57, n. 33.

PLAZZOTTA 2018

Carol Plazzotta, *From Altar to Hearth. Barocci and the Brancaneoni of Piobbico, in Federico Barocci: Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, a cura di Judith W. Mann, London - New York 2018, pp. 19-32.

POKE 2001

Christopher Poke, *Jacques Androuet I Ducerceau's Petites Grotesques as a Source for Urbino Maiolica*, «The Burlington Magazine», 143, 1179, 2001, pp. 332-344.

POPHAM 1957

Arthur E. Popham, *Parmigianino as a Landscape Draughtsman*, «The Art Quarterly», 20, 1957, pp. 275-286.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Federico Zuccari paesaggista*, in *Pejzaż: narodziny gatunku 1400 - 1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Zuchowski, Toruń 2004, pp. 265-287.

PRYTZ 2011

Daniel Prytz, *Two Unpublished Oil Studies by Federico Barocci in the Nationalmuseum, Stockholm*, «The Burlington Magazine», 153, 1303, 2011, pp. 653-656.

RAFFAELLO 2001

Da Raffaello a Rossini: La Collezione Antaldi. I disegni ritrovati, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Antaldi, 2001), a cura di Anna Forlani Tempesti e Grazia Calegari, Ancona 2001.

RAGGHIANI 1963

Carlo Ludovico Ragghianti, *Classicismo e paesaggio nel Seicento*, «Critica d'arte», 10, 55, 1963, pp. 1-51.

RENZETTI 1913

Luigi Renzetti, *Notizie relative a Federico Barocci e alla sua famiglia*, in *Studi e notizie su Federico Barocci*, a cura della Brigata urbinata degli amici dei monumenti, Firenze 1913, pp. 1-12.

RIDOLFI 1638

Carlo Ridolfi, *Delle Maraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato*, I-II, Venezia 1638.

RINALDI 2013

Stefano Rinaldi, *Le opere*, in *Gherardo Cibo. Dilettante di botanica e pittore di paesi, arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, a cura di Giorgio Mangani e Lucia Tongiorgi Tomasi, Ancona 2013, pp. 131-242.

ROSENBERG 2019

Pierre Rosenberg, *Les dessins de la collection Mariette - Écoles italienne et espagnole*, I-III, Paris 2019.

ROYALTON KISCH 1999

Martin Royalton Kisch, *The Light of Nature. Landscape Drawings and Watercolours by Van Dyck and His Contemporaries*, catalogo della mostra (London, British Museum, e Antwerp, Rubenshuis, 1999), London 1999.

SACCOMANI 2004

Elisabetta Saccomani, *Il paesaggio nel disegno veneziano della prima metà del Cinquecento: i disegni da collezione*, in *Pejzaż: narodziny gatunku 1400-1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Zuchowski, Toruń 2004, pp. 201-217.

SAMMELN UND ZEICHNEN 2014

Sammeln und Zeichnen: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff in Rom; Handzeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts aus dem Bestand der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, catalogo della mostra (Roma, Casa di Goethe, e Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, 2014-2015), a cura di Norbert Michels, Petersberg 2014.

SANGIORGI 1982

Fert Sangiorgi, *Committenze milanesi a Federico Barocci*, Accademia Raffaello, Urbino 1982.

SANI 2009

Bernardina Sani, *Tra disegno e pittura: il pastello come tecnica sperimentale da Federico Barocci a Rosalba Carriera*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 2009-2010), a cura di Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso, Cinisello Balsamo 2009, pp. 236-241.

SEGRETO 2018

Vita Segreto, «Come altori e maestri»: *il libro di disegni dalla parte degli artisti. Introduzione, in Libri e album di disegni, 1550- 1800: Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia di Belle Arti e Koninklijk Nederlands Instituut Rome, 2018), a cura di Vita Segreto, Roma 2018, pp. XI-XVIII.

SELLINK 2013

Manfred Sellink, *The Dating of Pieter Bruegel's Landscape Drawings Reconsidered and a New Discovery*, «Master Drawings», 51, 3, 2013, pp. 291-322.

SPIKE 1994

John T. Spike, *Federico Barocci in Urbania*, in *Federico Barocci, Giovanni Francesco Guerrieri, Domenico Peruzzini: tre disegnatori delle Marche nella collezione Ubal dini*, catalogo della mostra (Urbania, Palazzo Ducale, 1994), a cura di Feliciano Paoli, Urbania 1994, pp. 38-97.

STERNBERG-SCHMITZ 2011

Maike Sternberg-Schmitz, *Riflessioni sui disegni di paesaggio di Annibale Carracci*, in *Nuova luce su Annibale Carracci*, atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana, 2007), a cura di Sybille Ebert-Schifferer e Silvia Ginzburg, Roma 2011, pp. 203-215.

TIZIANO 2012

Tiziano e la nascita del paesaggio moderno, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2012), a cura di Mauro Lucco, Firenze 2012.

TOSINI 2001

Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli: con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 22, 2001 (1999), pp. 189-231.

TOSINI 2020

Patrizia Tosini, *Il cielo in una stanza: il disegno per le decorazioni di paesaggio a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, in *La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, a cura di Stefan Albl, Marco Simone Bolzoni, Roma 2020, pp. 63-83.

VAN GRIEKEN 2019

Joris van Grieken, *Pieter Bruegel the Elder, Hieronymus Cock, Antoine Perrenot de Granvelle and the Beginning of the Italian War of 1551-59*, in Maarten Bassens, Joris van Grieken, *Bruegel: The Complete Graphic Works*, London 2019, pp. 18-33.

VAN HOGENDORP PROSPERETTI 2008

Leopoldine van Hogendorp Prosperetti, *Un albero di guazzo: Pieter Brueghel, Giulio Clovio and Arboreal Disegno*, in *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, atti del convegno (Padova, Università degli Studi, 2007), a cura di Anna De Florian e Maria Clelia Galassi, Cinisello Balsamo 2008, pp. 147-156.

VAN MANDER 1604

Karel van Mander, *Het Schilder-Boek*, Haarlem 1604.

VASARI/BETTARINI, BAROCCHI 1966-1987

Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, I-VIII, Firenze 1966-1987.

VOLPE 2007

Gianni Volpe, *Urbino: i luoghi della scienza*, Urbino 2007.

VOLPE 2009

Gianni Volpe, *Scienza, arte e architettura a Urbino*, in *L'arte della matematica nella prospettiva*, atti del convegno (Roma, Istituto Svizzero di Roma, 2006), a cura di Rocco Sinisgalli, Foligno 2009, pp. 101-113, 359-367.

WARWICK 1997

Geneviève Warwick, *Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, «The Art Bulletin», 79, 1997, pp. 630- 646.

WAŻBIŃSKI 2004

Zygmunt Ważbiński, «E quelli nottare con brevi segni. Su un tuo piccolo libretto il quale tu debbi sempre portare teco...». *Leonardo da Vinci e il suo ruolo nella storia della*

pittura paesaggista, in *Pejzaż: narodziny gatunku 1400 - 1600: materiały sesji naukowej*, a cura di Sebastian Dudzik e Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2004, pp. 65-91.

WEDGWOOD KENNEDY 1959

Ruth Wedgwood Kennedy, *A Landscape Drawing by Fra Bartolommeo*, «Bulletin of Smith College Museum of Art», 39, 1959, pp. 1-12.

WHISTLER 2018

Catherine Whistler, *Disegno a stampa, disegno a mano and the Development of the Independent Landscape Drawing in Renaissance Venice*, in *Jenseits des Disegno? Die Entstehung Selbständiger Zeichnungen in Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2016), a cura di Daniela Bohde e Alessandro Nova, Petersberg 2018, pp. 129-145.

WHITE 1975

Christopher White, *A Rembrandt Copy after a Titian Landscape*, «Master Drawings», 4, 13, 1975, pp. 375-379.

WHITFIELD 2015

Clovis Whitfield, *Domenichino and the Caracci Landscape*, «Studiolo», 12, 2015, pp. 214-241, 352.

WITTE 2015

Arnold A. Witte, «Maniera sfumata, dolce, e vaga»: *The Recent Canonization of Federico Barocci*, «Perspective», 1, 2015, pp. 161-168.

ZERI 1989

Federico Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino 1989.

ZUCCARI/RUFFINO 2007

Federico Zuccari, *Il passaggio per l'Italia*, a cura di Alessandra Ruffino, Mori (TN) 2007.

ZUENA-BARONI 2021

Martina Zuena, Luca Baroni, *The Techniques and Materials of a 16thth Century Drawing by Giorgio Vasari: A Multi-analytical Approach*, «Microchemical Journal», 170, 2021, pp. 1-7.

ZUENA-BARONI 2023

Martina Zuena, Luca Baroni, *Diving into Colours: A Multi-analytical Approach to a 16th Century Drawing by Gherardo Cibo*, «Vibrational Spectroscopy», 126, 2023, pp. 1-8.