

A Baroque painting depicting a young man, likely a saint or a figure of religious significance, washing his face in a large, woven wooden tub. He is shirtless, wearing a white cloth draped over his shoulders and a red sash. His right arm is extended, holding a small object, possibly a piece of bread or a cloth, over the tub. His left hand is resting on the edge of the tub. The background shows other figures in similar poses, suggesting a larger scene or a series of events. The lighting is dramatic, highlighting the man's face and the texture of the tub.

BAROCCI DENTRO E FUORI BELLORI

il lavoro editoriale

BAROCCI DENTRO E FUORI BELLORI

FONTI E STUDI PER LA STORIA DELL'ARTE E DEL COLLEZIONISMO
Collana ideata e diretta da Anna Maria Ambrosini Massari

La collana accoglie titoli variamente legati ad aspetti della cultura figurativa (opere, artisti, fonti, collezionismo) che abbiano connessioni, in particolare ma non esclusivamente, con l'arte marchigiana, selezionando ricerche originali, che garantiscano ad ogni pubblicazione di diventare concreto apporto di nuove conoscenze per l'intera disciplina.

Lo sviluppo della collana, fondata nel 2007 nell'ambito delle iniziative di ricerca dipartimentali dell'Università degli Studi di Urbino, rientra attualmente tra le attività del Centro di ricerca InArtS (International Art Sources) del Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali (DISCUI) dell'Università di Urbino.

La collana si avvale del sistema della revisione scientifica (peer review) in tutti i suoi passaggi.

Anna Maria Ambrosini Massari
Professoressa Ordinaria di Storia dell'Arte Moderna
Direttrice del Centro di ricerca InArtS
Dipartimento DISCUI, Università di Urbino, Carlo Bo

BAROCCI
DENTRO E FUORI BELLORI

Barbara Agosti
Anna Maria Ambrosini Massari

il lavoro editoriale



This work has been funded by the European Union - NextGenerationEU within the framework of PNRR Mission 4 - Component 2 - Investment 1.1 under the Italian Ministry of University and Research (MUR) programme "PRIN 2022" - grant number: 2022JTS3XS - Federico Barocci in modern sources, from Urbino to Europe: a digital corpus - CUP: E53D23022230006

Impaginazione:
Chiara Coscia

Redazione:
Mattia Giancarli

Il lavoro editoriale, Ancona
Via Astagno, 66 – Ancona Italy
www.illavoroeditoriale.com

ISBN 9791281782310

In copertina: Federico Barocci, *Ultima cena*, particolare, Urbino, duomo, cappella del Santissimo Sacramento.

Sommario

<i>Barbara Agosti</i> Barocchi dentro Bellori	7
<i>Anna Maria Ambrosini Massari</i> Barocchi fuori Bellori: per una biografia stilistica	43
<i>Pietro Giulio Riga</i> Nota al testo	91
<i>Giovan Pietro Bellori</i> Vita di Federico Barocci	93
Bibliografia	125
Indice dei nomi	143

TAVOLA

Delle Vite descritte in questa prima Parte :

A Gostino Carracci Pittore Intagliatore	103
Anibale Carracci Pittore Intagliatore	19
Alessandro Algardi Scultore Architetto	387
Antonio Vandyck Pittore	253
Domenico Fontana Architetto	141
Domenico Zampieri Pittore Architetto	289
Federico Barocci Pittore Intagliatore	169
Francesco Fiammingo Scultore	269
Giouanni Lanfranco Pittore	365
Michel Angelo da Carauaggio Pittore	201
Nicolò Pussino Pittore	407
Pietro Paolo Rubens Pittore	221

Imprimatur, si videbitur Reuerendis, P. Magist. Sac. Pal. Apost.
I. de Angelis Archiep. Vrbis. Vicefg.

Imprimatur.
Fr. Hyacinthus Libellus Sac. Pal. Apost. Mag.

L'IDEA

Barocci dentro Bellori

Barbara Agosti

Prima di Bellori

Tra il secolo in cui visse e quello in cui morì, Barocci può contare su un numero di referti biografici superiore a qualsiasi artista della sua generazione, ma è indiscutibilmente la Vita di lui contenuta nel volume pubblicato da Giovan Pietro Bellori del 1672 il fondamento che ha sorretto tutta la moderna storiografia sul maestro urbinato.

Giorgio Vasari aveva fatto in tempo a intercettarne il nome nelle *Vite* del 1568, dove Federico era ricordato come un giovane promettente attivo a Roma nella campagna decorativa del Casino di Pio IV e delle sale del Belvedere coordinata da Taddeo Zuccaro coadiuvato dal fratello minore¹. Nel 1569 il perugino Raffaello Sozi, rendicontando in diretta la messa in opera della *Deposizione*, lo esaltava come grande emulo di Tiziano². Nel giro di una quindicina d'anni la fama di Barocci esplode.

Nel 1584 il *Riposo* del fiorentino Raffaello Borghini offre un primo medaglione che ne delinea l'attività compiuta fino a quel momento, giungendo a includere la *Vocazione di sant'Andrea*, firmata e datata 1583, allora nell'oratorio della confraternita del santo a Pesaro e oggi nei Musées Royaux di Bruxelles (fig. 93)³. Da Borghini deriva dunque uno zoccolo duro di notizie a cui si appoggerà tutta la successiva tradizione. Il biografo fiorentino è il primo a raccontare che Barocci aveva dovuto bruscamente lasciare Roma, dove i documenti lo mostrano operoso fino alla metà del 1563⁴, per rientrare in fretta a Urbino in quanto colpito da un'improvvisa malattia – informazione che, come vedremo, i biografi seicenteschi circostanzieranno con dettagli di cronaca. E Borghini è anche il primo a ricordare una conseguente astensione forzata dal lavoro durata per quattro anni e conclusasi con l'esecuzione, quale ex voto, della *Madonna di san Giovanni* (fig. 33). Come aveva capito Harald Olsen, il maggiore specialista di Ba-

1 VASARI [1550, 1568] 1966-1987, V, pp. 562-563.

2 *Annali, memorie et ricordi scritti da Raffaello Sotii cominciando l'anno MDXL* (Biblioteca Comunale di Perugia, ms 1221, f. 55r).

3 BORGHINI 1584, pp. 568-570.

4 FRIEDLANDER 1912, p. 131; SMITH 1977, p. 67, nota 4; COLZANI 2025.

rocci del Novecento, questo passaggio del testo, che tornerà in Bellori e di lì a seguire, va preso con molta precauzione, pena il rischio di creare una congestione impossibile nella produzione del pittore della seconda metà degli anni Sessanta⁵, ed è probabile che l'indicazione di Borghini vada intesa non in generale ma in riferimento all'impegno su opere di carattere pubblico.

In quello stesso 1584 il lombardo Giovan Paolo Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura* dà il via alla lettura di Barocchi in termini di imitazione di Correggio, un nesso critico destinato a diventare capitale nella ricostruzione della personalità del maestro urbinato, dopo l'associazione con Tiziano prospettata nelle fonti umbre⁶.

Mentre iniziano a moltiplicarsi le prime stampe che i maestri d'oltralpe traggono da sue invenzioni (per esempio il Maestro M.G., Gijsbert van Veen, Philippe Thomassin, Adriaen Collaert, Aegidius Sadeler)⁷, in testi e contesti del tutto differenti nel 1587 Barocchi è esaltato come nuovo Raffaello da Lomazzo a Milano e da Bernardino Baldi a Urbino, e l'anno dopo è consacrato come eccellente pittore e disegnatore nell'opera del topografo tedesco Georg Braun, molto legato al più celebre geografo Abraham Ortelius⁸.

Di poco successivo è poi il ben informato profilo di Barocchi steso da un anonimo autore intorno al 1590-1591, dove un gruppo di opere coincide con quelle registrate da Borghini ma dove ne sono segnalate anche moltissime in più; questa preziosa fonte, tuttavia, rimasta manoscritta in un codice conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, sembra essere rimasta ignota ai biografi seicenteschi, e ha potuto essere rimessa al centro dell'attenzione solo negli studi recenti⁹.

Mentre la rinomanza di Federico continua a lievitare tra Roma, Milano, Genova, Napoli e le corti asburgiche di Praga e di Spagna, mentre crescono esponenzialmente il numero delle commissioni e il ruolo della bottega, e quando ormai il pittore è al lavoro sulla pala ordinata da papa Clemente VIII per la nuova cappella di famiglia in Santa Maria sopra Minerva, Karel van Mander nella sua raccolta di biografie edita a Haarlem nel 1604 include tra i contemporanei un succinto profilo del maestro urbinato¹⁰. Per sua stessa ammissione, Van Mander, pur essendo stato attivo come pittore a Roma e in Umbria alla metà dell'ottavo decennio, dispone di scarsissime notizie, e costruisce la sua immagine di Barocchi essenzialmente sulle stampe. Poco incisiva sulla tradizione italiana, a causa innanzitutto della barriera linguistica, la biografia di Van Mander, recepita da Joachim von Sandrart nel 1675, conterà piuttosto nella letteratu-

5 OLSEN 1962, pp. 25-26. E vedi qui il saggio di Anna Maria Ambrosini Massari, pp. 53-55.

6 LOMAZZO [1584] 1973-1975, II, p. 191; per il complesso della documentazione di area umbra: FILAURO in cds.

7 BOREA 2009a, I, *ad indicem*.

8 LOMAZZO 1587, p. 102; per il riferimento a Baldi: SHEARMAN 2003, II, pp. 1355-1356; BRAUN, HOGENBERG 1572-1617, IV, p. 52.

9 Il reperimento si deve a ZEZZA 2009.

10 VAN MANDER 1604, ff. 186v-187r; sull'attività pittorica italiana di Van Mander: SAPORI 2007, pp. 28-51; NICOLAI 2015.

ra artistica francese di fine Seicento e del Settecento¹¹. Essa è comunque uno dei più tempestivi riscontri dell'enorme importanza del rapporto di Barocci con il circuito degli incisori, un canale della sua ricezione e poi della sua fortuna che scorre parallelo e alimenta quello delle fonti testuali e viceversa.

Nell'ambiente della committenza e del collezionismo romani dove, vivente Barocci, erano falliti innumerevoli e autorevoli tentativi di ottenere opere di sua mano come quelli attuati dai cardinali Alessandro Farnese e Paolo Emilio Sfondrati e dal segretario di questi monsignor Ottavio Bandini¹², primi segnali di una crescente attenzione a lui vengono da Vincenzo Giustiniani: se passando per il territorio marchigiano nel 1606 l'unica opera rilevata sotto il nome di Barocci nel diario di viaggio del marchese è la copia del *Riposo nella fuga in Egitto* tuttora nel duomo di Senigallia, qualche anno dopo nel *Discorso sopra la pittura* Giustiniani annovera il maestro urbinato, insieme a Cristoforo Roncalli, al Passignano e al Cavalier d'Arpino tra i pittori contemporanei eccellenti nella pittura detta «di maniera, cioè che il pittore con lunga pratica di disegno e di colorire, di sua fantasia senza alcun esemplare, forma in pittura quel che ha nella fantasia»¹³.

Scomparso Barocci, l'orazione funebre pronunciata per le sue esequie in San Francesco dal letterato urbinato Vittorio Venturelli rubrica alcuni dipinti non citati nelle precedenti voci, anche ma non solo per ragioni di cronologia, come per esempio le *Stimate di san Francesco* nella chiesa dei Cappuccini (fig. 119), la *Crocifissione* nell'oratorio della Morte (fig. 133) e la pala Aldrobrandini (fig. 141), compiuta nel 1609 e presentata pubblicamente con l'inaugurazione della cappella nel 1611¹⁴. È questa una delle molte fonti spremute da Bellori, tirandosi dietro anche gli errori e talvolta a partire da lì ingenerandone di nuovi.

Il rigo vasariano sul giovane Barocci innesca il medaglione che gli dedica Gaspare Celio nel *Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte* steso all'incirca tra il 1614 e la morte nel 1640, un testo che, come oggi sappiamo, fu un essenziale strumento di lavoro sia per Giovanni Baglione sia per Bellori¹⁵. Egli per primo precisa che la malattia contratta a Roma e che per sempre invalidò Federico era stata causata da un avvelenamento a opera di «alcuni pittori» spinti dalla rivalità; e sulla base verosimilmente di notizie attinte a Parma, dove era stato attivo tra 1602 e 1604 per completare gli affreschi del Palazzo del Giardino rimasti incompiuti alla morte di Agostino Carracci, riferisce che il pittore urbinato «andò a studiare a Parma dalle opere del Cor-

11 SANDRART 1675, II, pp. 183-184.

12 Per il cardinale Alessandro: GRONAU [1936] 2011, pp. 188-189, n. CCLXIV, CCLXV; pp. 195-196, n. CCLXXIX; per Sfondrati (e ancora Farnese) e per Bandini: GRONAU [1936] 2011, pp. 191-193, nn. CCLXXII, CCLXXIII, CCLXXIV.

13 BIZONI 1995, p. 26; GIUSTINIANI 1981, p. 43. Nella collezione di Vincenzo è attestata soltanto «una testa d'Angelo dipinta in tela alta palmi 2, larga 1 ½ in circa (si crede mano del Barocci)» (SALERNO 1960, p. 143, n. 65).

14 Il testo è edito per intero in BARONI 2015, vedi qui p. 115, nota 73; p. 111, nota 58; p. 113, nota 66.

15 CELIO [circa 1614-1640] 2021, pp. 294-296.

reggio»¹⁶. Oltre al nucleo delle opere romane, Celio ne richiama due al suo tempo entrambe visibili a Perugia: la *Deposizione* nel duomo (fig. 52) e la versione del *Riposo nella fuga in Egitto* (fig. 65) oggi nella Pinacoteca Vaticana, e allora nella chiesa dei Gesuiti (dove risulta passata dopo la morte nel 1602 del committente Simonetto Anastagi, per il quale Barocci l'aveva compiuta nel 1573)¹⁷. È Celio a tramandare l'aneddoto poi consacrato da Bellori secondo cui Federico, interrogato dal duca di Urbino che lo aveva sorpreso completamente immerso nel lavoro, rispose «sono intorno ad accordare questa musica», ed è ancora da Celio che Bellori deriva l'erronea collocazione della data di nascita al 1528, destinata come tutti i suoi sbagli a restare in circolo nella bibliografia fino al secondo Novecento¹⁸.

A incentivare la rinomanza postuma di Barocci al di fuori dei confini del ducato roveresco contribuiscono nel frattempo le tante, varie menzioni a stampa del suo nome: per esempio, nel poemetto sulla pittura di Giulio Cesare Gigli (1615), nella *Roma santa* del francescano spagnolo Diego de Arce uscita nello stesso anno, nella guida milanese di Girolamo Borsieri (1619), nella *Galeria* di Giovan Battista Marino (1620)¹⁹.

Di Barocci, sono le sole opere romane a essere e sbrigativamente menzionate nelle sue note del *Viaggio* (1621-1622) dal conoscitore e collezionista senese Giulio Mancini, che altrove del resto giudica con un tono un po' liquidatorio la maniera del pittore urbinato come «di color molto vivace» ma senza «troppo rilievo»²⁰. E ancora le opere romane sono il fulcro della biografia di Barocci nelle *Vite* di Baglione edite nel 1642²¹. Pur dipendendo largamente da Celio, Baglione introduce dati nuovi, a cominciare dalla notizia relativa a un discepolato compiuto dal giovanissimo Federico presso Battista Franco²². Riguardo alle due pale della Chiesa Nuova (figg. 101, 127; peraltro già celebrate a stampa da Gallonio nel 1601, prima ancora cioè che la seconda, la *Presentazione di Maria al Tempio*, datata 1603, fosse stata realizzata²³), Baglione rilancia il racconto dell'estasi di Filippo Neri di fronte alla *Visitazione* preso dalla Vita del santo pubblicata da Pietro Giacomo Bacci nel 1636, e per primo segnala pur genericamente la presenza di opere di Barocci in collezione Borghese²⁴. Questi sono verosimilmente i due dipinti a lui ascritti poco dopo da Giacomo Manilli nella *Descrizione* di Villa Borghese, la seconda versione della *Fuga di Enea da Troia* (fig. 107) firmata e datata 1598, eseguita per monsignor Giuliano della Rovere, e la mezza figura di *Santa Caterina*, oggi ritenuta opera di scuola²⁵.

16 CELIO [circa 1614-1640] 2021, p. 295.

17 CELIO [circa 1614-1640] 2021, p. 295.

18 CELIO [circa 1614-1640] 2021, pp. 295-296.

19 GIGLI [1615] 1996, p. 54; DE ARCE 1615, p. 158; BORSIERI 1619, p. 72; MARINO [1620] 1979, I, p. 189.

20 MANCINI [circa 1614-1621] 1956-1957, I, p. 146; MANCINI [circa 1621-1622] 2021, p. 151. E vedi MACCHERINI 2009, pp. 92-93.

21 BAGLIONE [1642] 2023, I, pp. 389-393.

22 BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 389.

23 GALLONIO 1601, pp. 209, 236.

24 BAGLIONE [1642] 2023, I, pp. 391-392.

25 MANILLI 1650, pp. 71, 88; cfr. qui nota 96 del commento; e vedi Anna Maria Ambrosini Massari in BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 392 nota 19.

La lettura di Barocci in chiave correggesca suggerita da Lomazzo, circostanziata da Celio, e riecheggiata da Baglione è alla radice della pagina che gli è riservata nel *Microcosmo della pittura* pubblicato da Francesco Scannelli nel 1657, testo pure ben cognito a Bellori²⁶. Là dove l'autore forlivese tratta dei maestri dei suoi giorni connotati da una maniera variamente improntata «alla più bella naturalezza» appresa dalla lezione di Correggio, egli inserisce un asciutto catalogo delle opere di Barocci, in cui dà conto di due dipinti non attestati nelle precedenti fonti a stampa, l'*Ultima cena* allestita nella cappella del Sacramento del duomo di Urbino (fig. 125) e l'incompiuto *Compianto su Cristo morto* allora nel duomo di Milano (fig. 147).

Barocci nelle *Vite* di Bellori

A questa altezza è già in pieno corso il progetto storiografico che il giovane Bellori ha maturato fin dagli anni Quaranta e che troverà sbocco nella raccolta di biografie edita nel 1672, un grande cantiere di lavoro sul quale gli studi dell'ultimo mezzo secolo hanno gettato una luce radicalmente nuova. Essere consapevoli di questa lunga e progressiva gestazione del libro, e degli strumenti, dei metodi di studio e degli orientamenti di Bellori è essenziale per capire come viene costruita la Vita intitolata a Barocci, che per quantità di informazioni trasmesse e per forza della chiave interpretativa si impose subito come riferimento primario, eclissando la catena dei precedenti biografi.

La biografia di Barocci, composta presto e come le altre aggiornata fin sotto la stampa²⁷, è il caso dove meglio risalta la saldatura tra diversi momenti attraversati dal progetto di Bellori lungo il quinto decennio del Seicento: il fiancheggiamento offerto in giovinezza all'impresa del libro di Giovanni Baglione (1642), raccolta di biografie, in deliberata continuità con Vasari, degli artisti attivi a Roma tra Gregorio XIII e Urbano VIII alla quale Giovan Pietro contribuì con una canzone introduttiva, poi il suo proposito di stendere una continuazione delle *Vite* vasariane annunciato nell'edizione Manolesi edita a Bologna nel 1647, quindi il sopravvenuto ripudio dell'impostazione stessa dell'opera di Baglione, e il maturare di un differente programma tutto proiettato sull'età contemporanea, e costitutivamente altro – rispetto alla regestazione a tappeto e priva di discriminazioni qualitative proposta dal pittore romano – nell'altissimo livello di selettività con cui è fissato il canone dei maestri della pittura, della scultura, dell'architettura e dell'incisione protagonisti della scuola di Roma da tramandare alla storia²⁸ (tav. a p. 6). Nel caso di Barocci, l'autore dichiara solo in parte le fonti a cui è ricorso, ma queste esperienze, e annesse letture, nella biografia rifluiscono tutte. Sulla propria copia delle *Vite* di Baglione, Bellori esprime in una celebre maligna postilla una feroce presa di distanza da quel modello storiografico, e annotò le pagine del volume con

26 SCANNELLI 1657, pp. 196-197.

27 Il testo delle *Vite* risulta aggiornato fino all'aprile 1672: SPARTI 2012, p. 88.

28 MONTANARI 2009b, pp. 686-694, 704; GINZBURG 2015; e per quanto attiene il rapporto con Baglione, si veda l'introduzione a BAGLIONE [1642] 2023, I, pp. XIX-XXX.

commenti e osservazioni per lo più di pungente polemica: e per esempio, là dove Baglione aveva dichiarato che Barocci «fu de' primi del suo tempo», Bellori corresse: «Il Barocci fu il primo del suo tempo»²⁹.

In capo al trentennale lavoro sull'assetto delle *Vite* belloriane, nel volume del 1672 la personalità di Barocci è inquadrata fin da principio in una posizione di bilico ed entro una periodizzazione forzata in avanti, tratti destinati a segnare irrevocabilmente la successiva vicenda critica del pittore e la percezione che abbiamo della sua opera³⁰.

All'inizio della Vita di Annibale Carracci, che apre la sequenza delle biografie in quanto fondatore di una nuovissima pittura sì basata sulle «forme delle cose naturali» e sulla tradizione settentrionale di Correggio e Venezia, ma con «un più emendato stile» acquisito a Roma nel contatto con l'antico e con le opere di Raffaello e Michelangelo, Bellori tratteggia la situazione della scuola romana allo scadere del Cinquecento: subito prima che Annibale giunto da Bologna la facesse risorgere, la pittura era «quasi estinta» tra le secche tardomanieristiche del Cavalier d'Arpino e il naturalismo senza decoro di Caravaggio, e nessun soccorso veniva allora né dall'Europa, perché ancora non era fiorito Rubens, né da dentro l'Italia, perché «Federico Barocci, che avrebbe potuto ristorare e dar soccorso all'arte, languiva in Urbino»³¹.

A partire da questa frase di Bellori è lievitata nei secoli un'immagine di Barocci molto sbilanciata sul rapporto sentimentale con la città natale, e su una dimensione di malinconica e ossessiva chiusura, una sorta di pianta splendida e strana fiorita in isolamento, che ebbe pochi o nessuno scambio con la cultura artistica del suo tempo.

Di questa prospettiva gli studi hanno stentato a liberarsi, restituendo via via con fatica la geografia e le tappe del suo aggiornamento, una pratica che il maestro condivide del resto con gli artisti della sua generazione, nati nel cuore della Maniera: i ripetuti soggiorni a Roma, i viaggi in Toscana tra Arezzo e Firenze, le trasferte a Ravenna, le puntate a Venezia, e poi certo, da anziano, e malmesso in salute, una fase finale di reticenza a lasciare Urbino.

Nell'architettura del libro del 1672, dopo le biografie dei due fratelli Carracci, dopo quella di Domenico Fontana, protagonista dell'architettura e dell'urbanistica nell'età di Sisto V, cade la Vita di Barocci, seguita dal medaglione di Caravaggio, che rispetto a Federico era nato quasi quarant'anni dopo, benché scomparso tre anni prima, accelerando la proiezione in avanti del pittore urbinato.

Nella stesura della biografia, Bellori dispone di molte evidenze testuali e visive, e là dove gli mancano nessi supplisce con la sua eccezionale capacità di scrittore d'arte, dissimulando le spine dietro le rose di un racconto intessuto senza alcuna apparente difficoltà o discontinuità rispetto alle testimonianze a lui accessibili. Ma in rapporto al

29 BAGLIONE [1642] 1935, p. 133.

30 Il punto era ben evidenziato da BOREA 1976, p. 56. Validissima la linea di fortuna critica del pittore tracciata da PERINI 2005. PIERGUIDI 2015 ritiene che l'inclusione di Barocci nelle *Vite* di Bellori sia da leggere «fondamentalmente in rapporto al Merisi» (PIERGUDI 2015, p. 43).

31 Le citazioni sono da BELLORI [1672; 1976] 2009, I, pp. 33, 91, 32.

grande numero di opere del pittore che la biografia registra, superiore a tutte le precedenti³², sono effettivamente molto poche quelle di cui l'autore risulta avere una sicura conoscenza autoptica. È ormai acclarato infatti che l'unica trasferta fuori da Roma e dalla campagna laziale compiuta da Bellori fu quella a Napoli del 1661, e il caso della Vita di Barocci ribadisce questo dato strutturale³³.

Il biografo esplicita in apertura di attingere alle «memorie della vita» del pittore che gli erano state donate da Pompilio Bruni (1605-1668), forse raccolte da Simone, fratello di Federico, un materiale che doveva consistere principalmente nella documentazione professionale e nella corrispondenza dell'artista, e in qualche ricordo tramandato nella famiglia e giunto, via Pompilio, allo storiografo romano³⁴. Come accade in vari altri punti del libro del 1672 (in ciò non diversamente dalle *Vite* giuntine di Vasari), anche qui ci sono infatti brani di testo costruiti intarsiando documenti d'archivio³⁵. Un caso flagrante è per esempio il brano sulla *Crocifissione* di Genova (fig. 121), dove la descrizione degli «affetti delle figure» è affidata per intero alla trascrizione della lettera inviata dal committente nel 1596 per ringraziare il pittore della qualità dell'opera ricevuta, una missiva di cui è stata puntualmente rinvenuta la minuta di Matteo Senarega nell'Archivio Storico del Comune di Genova³⁶.

Tra i pochi riferimenti bibliografici dichiarati dall'autore, verso la fine della Vita, è poi segnalata l'orazione funebre pronunciata a Urbino per le esequie di Barocci nel 1612 da Vittorio Venturelli, da cui pure sono cavate varie indicazioni riversate nella biografia³⁷.

Ma tantissimo è attinto dal *Riposo* di Borghini, almeno per tutto il primo tratto del percorso di Barocci, e poi da Celio e Baglione, i cui scritti vengono messi a frutto con grande acume critico, e dal punto di vista di un uomo, qual era Bellori, di altra classe generazionale, sociale e culturale.

Come è stato rilevato, e come è peraltro comprensibile, l'inventario della biblioteca di Bellori non include molti libri comunque consultati nel corso del pluridecennale impegno sull'impresa delle *Vite* e adoperati nel testo, e questo vale anche nel caso della biografia di Barocci, come si è qui via via segnalato nelle note³⁸.

Quella di Bellori è la prima vera biografia del maestro, nella quale viene delineato uno sviluppo della sua attività dalla formazione all'ultima fase, incorporando via via cinque sezioni ecfrastriche, con titoli propri, riservate alla *Deposizione* di Perugia (1567-1569; fig. 52), al *Perdono di Assisi* di Urbino (1571-1576; fig. 76), all'*Annunciazione*

32 BORGHINI 1584, pp. 568-570; per la biografia del 1590-1591 circa: ZEZZA 2009; VAN MANDER 1604, pp. 186v-187r; CELIO [circa 1614-1640] 2021, pp. 294-296; BAGLIONE [1642] 2023, I, pp. 388-393.

33 SPARTI 2014, pp. 197-198.

34 Vedi qui pp. 95-96 e nota 2. SPARTI 2014, pp. 204-207 rileva il ruolo di Carlo Maratti come possibile informatore di Bellori sulla figura l'opera di Barocci.

35 Per il reimpiego di documenti nel testo belloriano si vedano MONTANARI 2009b, p. 667; SPARTI 2012, pp. 87, 94, 96 e nota 80, 100.

36 Vedi qui pp. 110-111; BURY 1987, pp. 355-356, n. V.

37 Il testo è integralmente presentato in BARONI 2015.

38 PERINI 2000, p. 676, nota 2.

già a Loreto e oggi alla Pinacoteca Vaticana (1582-1584; fig. 96), alla *Presentazione* della Chiesa Nuova (1593-1603; fig. 127) e all'*Istituzione dell'Eucarestia* in Santa Maria sopra Minerva (1603-1609; fig. 141), tra le quali si snoda il racconto della parabola di Barocci.

Sussunti da Celio i dati anagrafici, per l'educazione e gli esordi del pittore tra Urbino e Roma, gli snodi salienti sono affrontati suturando cenni forniti da Venturelli e indicazioni trasmesse da Vasari e Borghini. *Ex novo* giunge invece la notizia assai importante di un primo soggiorno romano di Federico intrapreso a vent'anni, esperienza determinante per la sua maturazione, che tuttavia non va inquadrata al tempo del pontificato farnesiano, come si evince da Bellori, bensì ormai sotto Giulio III – i vent'anni sono dunque da calcolare piuttosto in relazione alla nascita nel 1533.

Dopo un cenno, alla perduta *Santa Margherita* nella chiesa del Corpus Domini (compiuta entro il 1 gennaio 1556), e alla *Santa Cecilia* (ante 1553?; fig. 1) e al *Martirio di san Sebastiano* (1557-1558; fig. 17) tuttora in duomo, segnalate indistintamente come in Borghini tra le prime opere³⁹, Bellori prova a dare una sostanza storica al motivo dell'imitazione di Correggio così diffuso nella letteratura tra Cinque e Seicento, giocandola tutta sul piano del disegno⁴⁰.

Scartando, significativamente, la piana informazione sul viaggio a Parma trasmessa da Celio, Bellori propone una *lectio difficilior* secondo cui la scoperta della «bella maniera» dell'Allegri sarebbe avvenuta con l'arrivo a Urbino negli anni Cinquanta di un innominato pittore di ritorno dalla città emiliana che portava con sé cartoni e teste a pastello di mano di Correggio, esempi dai quali Barocci avrebbe derivato la pratica del pastello. Lo storiografo specificava di avere visto questi disegni sia di Barocci sia di Correggio nella collezione dell'urbinate Francesco Beni.

È questo un nodo molto rilevante. La più consistente incongruenza del passo, l'inesistenza cioè di studi a pastello di mano di Correggio, è stata da tempo e ripetutamente rilevata dalla critica, mentre molto più recente è l'individuazione della personalità, finora del tutto sfuggente, di Francesco Beni e dei suoi rapporti con Barocci ed eredi, ciò che riprova l'importanza delle collezioni di grafica nella fucina storiografica di Bellori⁴¹. L'altro corno del problema sollevato da queste righe della Vita è l'ambientazione temporale dell'impatto con la maniera di Correggio, che la storiografia fin dal tempo di Luigi Lanzi ha percepito piuttosto negli anni Sessanta, osservandone l'assimilazione nella *Madonna di san Simone* (1565-1567; fig. 50); e un flagrante riscontro dell'avvenuta visione della *Madonna di san Girolamo* (fig. 51) già in Sant'Antonio Abate e oggi nella Pinacoteca Nazionale di Parma si registra nella *Deposizione* (fig. 52), per la cui esecuzione Barocci lasciò Urbino alla fine di novembre 1567 per restarvi fino al compimento due anni dopo⁴².

39 Vedi qui p. 99; e il saggio di Anna Maria Ambrosini Massari, pp. 44-46.

40 LOMAZZO [1584] 1973-1975, II, p. 191; LOMAZZO [1590] 1973-1974, I, p. 358; CELIO [circa 1614-1640] 2021, p. 295; BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 390. Non si tratta affatto, quindi, di un'intuizione dello storiografo romano, come afferma EMILIANI 2000, p. 258. Il punto era evidenziato da GIANNOTTI 2009, p. 28.

41 DURO 2024, pp. 46-47; e vedi qui p. 99, nota 18.

42 DOLCI [circa 1775] 1933, p. 303; LANZI [1783] 2003, p. 23; per la citazione da Correggio nella *Deposizione*: Agosti in AGOSTI, COLZANI 2024, p. 53. E vedi qui il saggio di Anna Maria Ambrosini Massari, p. 60.

La descrizione della già famosissima pala perugina, condotta con molta insistenza sui dati luministici e una totale assenza di riferimenti alla spettacolare orchestrazione cromatica, lascia pensare che Bellori la abbia stesa tenendo davanti la bella stampa di Francesco Villamena del 1606 (fig. 54)⁴³.

È in questa biografia e in questo punto che per la prima volta emerge il nome di Simonetto Anastagi, amico e committente di Barocci. Simonetto tuttavia non viene menzionato a proposito di quella che è per noi la principale delle sue commissioni a Federico, ovvero il *Riposo nella fuga in Egitto* (fig. 65) che Celio aveva ricordato nella chiesa dei Gesuiti a Perugia⁴⁴: Bellori infatti non conosceva proprio questa versione dell'invenzione di Barocci, di cui richiama invece più avanti le altre due redazioni, la prima eseguita (1570) su richiesta di Guidubaldo II, allora in collezione Aldobrandini, per noi perduta e nota dalla stampa di Antonio Capellan (1772; fig. 64), e quella realizzata per Antonio Brancaleoni, oggi in Santo Stefano a Piobbico (fig. 66), comunque anteriore all'incisione che ne trasse Cornelis Cort nel 1575 (fig. 67).

Simonetto è invece evocato qui da Bellori in quanto destinatario di una *Natività* mandatagli in dono dal pittore. Fin dal primo Novecento, i commentatori e la critica sono stati unanimi nella convinzione che citando una *Natività* semplicemente Bellori si sbagliasse senza accorgersi che si trattava dello stesso soggetto degli altri due dipinti rammentati oltre nel testo⁴⁵. Ma come ha dimostrato una ricognizione nell'archivio Anastagi, Bellori non si sbagliava affatto, soltanto aveva a disposizione un'informazione incompleta: nel 1576 Simonetto aveva davvero ordinato una *Natività* a Federico, il quale però ne differì la realizzazione tanto a lungo che poco prima di morire il committente gli richiese indietro la caparra versata a suo tempo. Aveva dunque un fondamento la notizia veicolata da Bellori, che però non avendo sotto mano tutte le carte necessarie non sapeva che il quadro per l'amico non era mai stato fatto⁴⁶.

Si succedono quindi il *Perdono*, descritto sulla base della stampa di Barocci stesso del 1581 (fig. 73), che è infatti espressamente citata, poi una menzione fuggevole della *Madonna del Popolo* (fig. 78), quindi la pala di Senigallia (fig. 86), di nuovo descritta attingendo alle stampe ma con documentate notizie sulle vicende conservative della tela, poi la *Madonna del Rosario* (fig. 114), qui segnalata per la prima volta, e quindi la pala di San Vitale a Ravenna (fig. 88) con una bellissima osservazione sulla bambina che imbecca la gazza, un brano che è possibile dipenda da una fonte bolognese⁴⁷.

Per tutto il tratto del percorso di Barocci fino al 1584, Bellori segue Borghini nella scansione delle opere, che dopo quel crinale diventa molto più tumultuaria là dove l'autore non può appoggiarsi a evidenze documentarie che supportino lo sviluppo cronologico.

43 Vedi pp. 102-103, nota 28.

44 Vedi p. 103, nota 30.

45 Vedi p. 103, nota 30.

46 Colzani in AGOSTI, COLZANI 2024, p. 56.

47 Vedi p. 107, nota 41.

Per la *Visitazione* (fig. 101) consegnata nel 1586 alla Chiesa Nuova, sono farina del sacco di Baglione ben rimacinata da Bellori le righe sul sentito apprezzamento espresso da Filippo Neri, che hanno spesso poi alimentato una impropria lettura dei suoi dipinti come manifesti di una zuccherosa devozione controriformata⁴⁸. Di nuovo da referenze letterarie dipende il ricordo dei due dipinti di Barocci all'Escorial: una replica dell'*Annunciazione* nella versione lauretana, andata perduta nell'Ottocento, e la replica della *Vocazione di sant'Andrea* (fig. 94), ancora oggi lì conservata, sulla quale però Bellori fa un pasticcio. Infatti, fraintendendo un passo dell'orazione di Venturelli, crede che questo quadro sia il medesimo attestato da Borghini a Pesaro nell'oratorio del santo (fig. 93), che sarebbe poi stato mandato dal duca di Urbino a Filippo II, laddove si tratta della seconda redazione, inviata al sovrano nel 1588⁴⁹. D'altronde, Bellori mutua da Venturelli anche l'erronea denominazione come «Leonardo Aretino» di Pompeo Leoni, emissario del re di Spagna incaricato di contattare Barocci per coinvolgerlo nei lavori dell'Escorial⁵⁰.

Ripescando il criterio topografico seguito da Scannelli, lo storiografo salda qui il ricordo della *Beata Michelina* (fig. 115), pure già a Pesaro e oggi alla Pinacoteca Vaticana (circa 1590-1606), che Bellori è in grado di descrivere probabilmente sulla base di una copia vista a Roma⁵¹.

Il filo della successione cronologica è ormai perduto, e così dalla *Annunciazione* di Loreto (1582-1584; fig. 96), nota a Bellori dall'acquaforte di Barocci stesso (fig. 95) e da copie con sicurezza visibili a Roma, si transita all'indietro alla pala di Fossombrone (fig. 42), ancora della seconda metà degli anni Sessanta, e poi si salta in avanti a balzelli alla *Circoncisione* di Pesaro datata 1590 (Louvre; fig. 111), e di lì alla *Crocifissione* nel duomo di Genova (fig. 121), datata 1596, introdotta come si è detto su base esclusivamente documentaria.

La *Presentazione* della Chiesa Nuova (fig. 127) è oggetto di un'appassionata ecfraasi finalmente dal vero, ma è da qui che si innesca una ricostruzione molto sballata della fase tarda di Barocci. Bellori riteneva infatti che la pala fosse stata eseguita nel 1594 in concomitanza con il passaggio di Clemente VIII per il ducato di Urbino mentre era diretto a Ferrara per la devoluzione della città allo Stato della Chiesa, ma il viaggio di papa Aldobrandini a Ferrara e le soste presso Francesco Maria ebbero luogo nel 1598 e la *Presentazione* è datata 1603. Tuttavia, nel racconto del biografo proprio l'apprezzamento maturato in tale congiuntura avrebbe indotto Clemente VIII a commissionare a Barocci la pala d'altare per la cappella di Santa Maria sopra Minerva, allogata in realtà soltanto nello stesso 1603. Un decennio di scarto che nella cultura artistica romana di quel tempo significa due mondi diversi, innanzitutto prima e non dopo l'avvento di Annibale e di Caravaggio, e non nell'età di Sisto V ma in quella di Clemente VIII.

48 BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 391.

49 Vedi p. 108, nota 45.

50 Vedi p. 120, nota 97.

51 Vedi p. 108, nota 49.

La pagina e oltre riservata alla seconda pala per la chiesa degli Oratoriani è molto partecipata nella restituzione della «semplicità celeste» e dell'intonazione domestica degli affetti⁵²: ma l'autore non può e non riesce a vedere che la *Presentazione* (fig. 127) è qualcosa di completamente differente dalla *Visitazione* (fig. 101), così dirompente sull'accademica scena romana dei pieni anni Ottanta del Cinquecento anche in quanto precoce manifestazione di un confronto con la pittura settentrionale nella materia stessa della pittura, mentre la pala consegnata quasi vent'anni dopo alla Vallicella è ormai esito di un procedimento compositivo combinatorio, davvero di maniera. Non avendole negli occhi, al biografo sfugge che essa è un montaggio di invenzioni presenti in precedenti opere, dalla *Madonna del Popolo* di Arezzo (fig. 78) alla *Circoncisione* di Pesaro (fig. 111).

Per quanto riguarda la vicenda ideativa della pala per la Minerva (fig. 141), la biografia riferisce una versione dei fatti che non trova fin qui riscontro nella pur corpusissima documentazione epistolare in proposito scambiata tra Urbino e Roma. Secondo Bellori, Clemente VIII volle che gli fosse sottoposto preliminarmente un modello grafico della pala, e poiché in questo disegno «il Barocci aveva finto il Demonio, che parlava all'orecchio di Giuda, disse il papa che non gli piaceva il Demonio si dimesticasse tanto con Giesù Cristo, e fosse veduto su l'altare», per cui il pittore modificò la composizione in quella messa in opera nella tela in Santa Maria sopra Minerva⁵³. Come è stato osservato, sono ben documentati i molti, vari dettagliati *desiderata* trasmessi dal papa sull'iconografia e l'assetto compositivo del dipinto, mentre non resta cenno della prescrizione relativa alla figura di Giuda⁵⁴. Si può chiedersi allora se Bellori non la avesse piuttosto evinta dalla conoscenza del disegno oggi a Chatsworth fig. 138), o di uno simile, dove Barocci aveva sperimentato la soluzione, poi scartata, con la figura del demonio che sussurra all'orecchio dell'apostolo traditore⁵⁵.

Conclusa la sezione su quella che da Bellori in avanti è stata chiamata l'*Istituzione dell'Eucarestia*, viene la segnalazione di una manciata di dipinti vari per collocazione geografica e temporale e per livello di autografia, non tutti menzionati dai precedenti biografi di Federico ma attestati comunque da altre fonti a stampa: per esempio, l'*Estasi di santa Caterina* in Santa Margherita a Cortona (fig. 116) era citata in un libro di Iacopo Lauro edito nel 1639, e la perduta *Immacolata Concezione e santi* già nella chiesa dei Cappuccini di Macerata era registrata nel *Viaggio pittoresco* di Giacomo Barri pubblicato nel 1671. Cade qui la menzione dell'*Ultima cena* del duomo di Urbino (fig. 125), creduta da Bellori «ultima fatica» di Barocci ma in realtà ultimata nel 1599, e dunque prima che scattasse la commissione della pala Aldobrandini.

Delineata l'attività del maestro fino alla morte e alla sepoltura in San Francesco (ma l'iscrizione funebre è riportata nel testo di seconda mano, non direttamente dalla

52 Vedi qui p. 112.

53 Vedi qui p. 114.

54 TOMASI VELLI 1997.

55 Vedi qui pp. 114-115, nota 69.

lapide⁵⁶), si apre un *excursus* sulla persona fisica di Federico, i suoi «costumi» virtuosi, la sua capacità di sopportare la malattia che lo affliggeva dal tempo dell'avvelenamento subito a Roma durante i lavori per Pio IV, agganciando il motivo della specchiata reputazione di cui egli godeva a Urbino, dentro e fuori dalla corte, alla produzione di ritratti eseguiti per i duchi e la loro cerchia, dei quali Bellori segnala vari esemplari tutti «in perfezione di naturalezza»⁵⁷.

A questo punto, seguendo il filo della fama di Barocci nelle corti italiane ed europee, è evocato il quadro con la *Fuga di Enea da Troia* dipinto per Rodolfo II e replicato per monsignor Giuliano della Rovere (fig. 107), e sono richiamati gli inviti ricevuti ma declinati dal pittore a trasferirsi a lavorare a Praga per l'imperatore e in Spagna per Filippo II.

Poi viene, di nuovo, un altro elenco di opere. Innanzitutto, due accomunate dall'essere rimaste «imperfette» alla scomparsa di Federico (ma non per questo, dati i protratti tempi di lavorazione dell'artista, necessariamente commissionate *in extremis*): il *Compianto su Cristo morto* allora a Milano (fig. 147) recuperato dal *Microcosmo* di Scannelli, e l'*Annunciazione* per Santa Maria dei Laici a Gubbio, che oggi sappiamo ultimata e consegnata da Ventura Mazza nel 1619, e di cui Bellori poteva avere trovato traccia nelle «memorie» passategli da Pompilio Bruni⁵⁸. Quindi moltissime altre che erano state omesse nella precedente trattazione e che vengono agglutinate qui seguendo il filo della committenza, al di fuori di qualsiasi cornice cronologica, attingendo ancora una volta alle fonti, alle stampe e alle copie: la prima versione del *Riposo nella fuga in Egitto* e la versione Brancaloni (fig. 66), che trascina con sé la *Madonna del gatto* realizzata per il medesimo committente (fig. 82), invenzione pure divulgata da Cort nel 1577 (fig. 81) e della quale esistevano copie nelle raccolte romane⁵⁹; poi «altri quadri» per il duca Francesco Maria, tra i quali innanzitutto la *Madonna della gatta* oggi agli Uffizi (fig. 110), che Bellori stesso afferma di conoscere da una versione di dimensioni ridotte allora nel Noviziato dei Gesuiti a Roma (ovvero presso Sant'Andrea al Quirinale)⁶⁰; e la *Natività* poi donata dal duca stesso alla corona spagnola, come pure il *Crocifisso spirante* (figg. 123, 134; oggi entrambi al Prado). Il tema di questo dipinto induce Bellori ad aggrappare qui la menzione di altre due opere con il medesimo soggetto, ma cronologicamente molto anteriori, ovvero la *Crocifissione* per il cardinale Giulio Feltrio della Rovere, già ad Arcevia dove la aveva segnalata Borghini, e oggi perduta, e quella per Pietro Bonarelli già nella chiesa del Crocifisso miracoloso di Urbino (fig. 36; Galleria Nazionale delle Marche). Chiude questa sezione il ricordo di due quadri per Francesco Maria Mamiani e di un altro per monsignor Giuliano della Rovere, il *Noli me tangere* oggi a Monaco, firmato e datato 1590 (fig. 109).

56 Vedi qui p. 117, nota 80.

57 Vedi qui p. 120.

58 Vedi qui pp. 120-121, nota 99. Per la vicenda del *Compianto* è ora determinante COLZANI 2024, pp. 37-43, e per l'*Annunciazione* eugubina FILAURO in cds.

59 Vedi qui p. 121 e nota 103.

60 Vedi qui pp. 121-122.

Concluso il resoconto di quest'ultimo nucleo di dipinti, si sviluppa il brano celebre sui metodi disegnativi e i procedimenti preparatori di Barocci, fondamento dell'esaltazione della sua pittura che «ricorreva sempre al naturale»⁶¹. Questa pagina si rivela imbastita congiungendo la familiarità personale dell'autore con i fogli di Barocci alla conoscenza dell'inventario *post mortem* dello studio del pittore dove erano annotate accuratamente le diverse tipologie di materiali grafici lasciati da Federico, riferimenti rimontati da Bellori nella successione di un processo tecnico⁶². Essa non può dunque e non deve essere considerata, come in passato è stato fatto, paradigma di una «modelistica progettuale e operativa» di Barocci, una sorta di schema fisso a cui fare aderire disegni e modelli sicuri del maestro o a lui riferiti⁶³.

Il brano dà luogo a un elogio della «concordia e unione» dei colori di Barocci e all'aneddoto di gusto cortigiano derivato da Celio sull'artista che si pone di fronte al suo lavoro creativo in termini di musica da accordare. Le considerazioni sul «colorire» di Federico riconducono al tema dell'imitazione di Correggio, su cui è plasmata la sua «maniera facile e soave», dopo di che la Vita termina con un riepilogo delle prove di Barocci nel campo dell'incisione (figg. 73, 75, 95), dal quale manca soltanto la *Madonna con il Bambino sulle nuvole*⁶⁴ (fig. 41). Di quest'ultima, Bellori sembra non conoscere neppure la replica realizzata nel 1582 da Agostino Carracci (fig. 43), dato che anche nella Vita di quest'ultimo la sola stampa da Barocci a essere citata è la *Fuga di Enea da Troia* (fig. 105), indicata però con l'erronea data del 1599 anziché 1595⁶⁵.

Questo bilancio mostra che l'interpretazione che Bellori dà del linguaggio di Barocci si fonda essenzialmente sulla conoscenza dal vero delle pale romane e soprattutto dei disegni, ed è infatti proprio da questo secondo canale che deriva allo storiografo la possibilità di intendere l'artista urbinato in chiave naturalistica, e dunque di scarlo subito prima di Caravaggio, a prescindere dai dati anagrafici, in quanto come Vasari anche Bellori segue piuttosto «l'ordine delle maniere»⁶⁶.

È infatti ampiamente documentata la presenza di fogli di Barocci, e di varie tipologie, in collezioni romane accessibili e note a Bellori, oltre al caso citato della raccolta di Francesco Beni: non sappiamo se ne esistessero anche nel formidabile studio di Francesco Angeloni a contatto con il quale Giovan Pietro era cresciuto, comunque pochi ma importanti fogli erano appartenuti ad Antonio Tronsarelli, padre del più famoso letterato Ottavio, amico di Baglione⁶⁷; moltissimi altri, autografi o ritenuti tali, erano

61 Vedi qui p. 123.

62 Vedi qui pp. 123-124.

63 La citazione è da EMILIANI 2000, p. 259. Come tale lo schema era riassunto da Emiliani in *Mostra* 1975, pp. LIX-LV. Cfr. SHEARMAN 1976, p. 53; PILLSBURY 1976. E molto importante è l'analisi del documento condotta da EKSERDJIAN 2018.

64 Vedi qui p. 124 e nota 119.

65 BELLORI [1672; 1976] 2009, I, p. 127. Per la stampa di Agostino, datata 1582, da Barocci: DEGRAZIA 1984, pp. 122-123, n. 98 [125].

66 VASARI [1550, 1568] 1966-1987, II, p. 32.

67 Per il rapporto con Angeloni: SPARTI 1998; SPARTI 2002; MONTANARI 2009b, pp. 664-667; per la raccolta di Antonio Tronsarelli: LAFRANCONI 1998, p. 545, n. 4; p. 546, n. 24; p. 548, n. [A26].

nella mani di padre Sebastiano Resta⁶⁸; singoli disegni si potevano vedere per esempio nelle raccolte di Lelio Cinquini, di Pietro Paolo Avila, e di Carlo Maratti⁶⁹; oltre a dipinti attribuiti a Barocci, un suo pastello era posseduto da Domenico Maria Corsi, altri due dal cardinale Luigi Omodei, e «un disegno di chiaroscuro» raffigurante le *Stimate di san Francesco*, insieme ad alcuni quadri, lo aveva il cardinale Nini, collezionisti tutti citati nella *Nota* di Bellori stesso del 1665⁷⁰.

Dopo Bellori

Per la sua ricchezza e autorevolezza la Vita di Bellori assurge immediatamente a fonte principale sull'artista.

Se ancora Joachim von Sandrart (1606-1688), che pure conosceva gli scritti antiquari di Bellori, riserva a Barocci un breve medaglione (1675), tutto nella scia di Van Mander, incentrato sulla lode della sua produzione di acqueforti e sulle numerose traduzioni da sue opere⁷¹, nel giro di pochi decenni di fatto l'immagine del maestro offerta dallo storiografo romano primeggia nella letteratura artistica italiana ed europea attraverso una sequenza di voci che la ripropongono di continuo, spesso e progressivamente diluendone la ricchezza informativa e la complessità critica.

Già recepito oltre Manica l'impianto critico delle *Vite* del 1672 nella *Painting Illustrated* di William Aglionby (1685)⁷², l'edizione inglese del trattato di Charles-Alphonse Dufresnoy *De Arte Graphica* (Paris 1668) pubblicata a Londra nel 1695 nella traduzione di John Dryden (1631-1700) include un supplemento, non presente nel testo originale, con una raccolta di biografie di artisti di età medievale e moderna, redatte da un anonimo autore, tra cui è un breve profilo di Barocci, delineato a partire da Bellori⁷³.

Analogamente, in ambito francese, la traccia biografica offerta da Bellori viene subito assimilata, pur con molte semplificazioni e alcune forzature. André Félibien (1619-1695) nel terzo volume (1679) dei suoi *Entretiens*, giudica sì il pittore degno di lode, ma gli dedica una pagina assai limitativa, osservando come nelle sue opere si registri ormai «une notable diminution de ces belles parties du dessein et du coloris»

68 Per esempio, due fogli attribuiti a Barocci, l'uno a torto e l'altro a ragione, sono nella *Galleria Portatile* (*I disegni* 1976, nn. 84/2 e 134/1, e vedi le note di Resta alle pp. 273-278); uno, tuttora riferito a Barocci, è nei *Trattamenti Pittorici* (GRISOLIA 2018, p. 220, n. 83); numerosi disegni ascritti a Barocci sono registrati nel manoscritto Lansdowne 802 della British Library di Londra (Libro A, nn. 78, 79; Libro C, n. 31; Libro D, n. 3; Libro H nn. 71, 155; Libro L, nn. 168-174, 199, 204; Libro M, nn. 33, 117; Libro O, n. 5).

69 Per la collezione di disegni di Lelio Cinquini di cui resta una descrizione stesa nel 1595: CHMEL 1847, p. 132, n. 26; per l'inventario Avila del 1657: *Archivio del collezionismo* 2009, p. 87; per quello di Maratti del 1712: GALLI 1927, p. 236 n. 171; GALLI 1928, p. 66, n. 226.

70 Per gli inventari Corsi e Omodei: *Archivio del collezionismo* 2009, pp. 212, 222, 380; per quello Nini: ROBIBARO 2010, pp. 356, n. 681; 364, n. 943; 365, n. 996; 369, n. 1157; vedi BELLORI [1665] 1976, pp. 35, 46, 80.

71 SANDRART 1675, II, p. 209.

72 AGLIONBY 1685; MONTANARI 2005, p. 1.

73 *De Arte Graphica* 1695, pp. 297-298.

che costituivano la lezione dei grandi maestri⁷⁴. E ancora Bellori è alla radice delle considerazioni su Barocchi nella *Histoire des arts* (1698) del pittore di corte Pierre Monier (1641-1703) e nell'*Abregé* (1699) di Roger de Piles (1635-1709), primo tuttavia a muovere esplicite censure alle oltranzesche manieristiche avvertite nella pittura del maestro urbinato.

Attraverso De Piles, si diffonde l'aneddoto introdotto da Van Mander e rilanciato in Sandrart, sul ricorso da parte dell'artista alla sorella e a un figlio di lei come modelli per le sue Madonne con il Bambino⁷⁵. I giudizi manifestati dal teorico francese vanno paradossalmente in una direzione antitetica all'interpretazione di Bellori, in quanto nel linguaggio di Barocchi essi individuano piuttosto licenze proporzionali, tratti di artificiosità, assenza di varietà («ses Contours n'étoient, ni d'un si gran Goût, ni si naturels. Il prononçoit trop les parties du corps, et dessinoit les pieds d'un petit enfant, du même caractère qu'il auroit fait ceux d'un homme»).

Sulla matrice belloriana è costruita anche la prima biografia di Barocchi pubblicata in Italia dopo il passaggio al nuovo secolo, quella scritta da Filippo Baldinucci (1625-1696) e uscita postuma nel volume delle *Notizie* stampato nel 1702⁷⁶. Qui all'osso della Vita di Bellori sono aggiunti o interpolati radi aggiornamenti e alcune indicazioni su opere dell'artista o tali ritenute (dipinti e disegni) in collezioni fiorentine del tempo. Ma è anche attraverso Baldinucci che l'immagine di Barocchi fissata da Bellori continuerà a rimbalzare nel tempo.

Poco dopo, il conciso ma frequentatissimo medaglione del pittore nell'*Abcdario* (1704) di Pellegrino Antonio Orlandi (1660-1727), volume fondativo della tradizione dei repertori artistici onomastici e continuamente ristampato, combina indicazioni tratte da Bellori con altre prelevate da Baglione, e con interessanti notizie di prima mano sull'apprezzamento di cui godevano «disegni» e «schizzi» di Barocchi nel collezionismo veneziano all'aprirsi del Settecento⁷⁷.

Vent'anni dopo, la biografia di Barocchi compresa nelle *Vite* di Nicola Pio (circa 1677-circa 1733) condensa quella belloriana, riprovandone l'egemonia anche sul piano iconografico. Pio, collezionista e storiografo romano che sulla scia di una tradizione inaugurata da Vasari progettava di accompagnare la propria raccolta di biografie con i ritratti dei relativi maestri, dichiara di avere fatto 'delineare' quello di Barocchi da Giulio Solimena (circa 1667-1722), ed è il foglio che si conserva in effetti nel Nationalmuseum di Stoccolma (NMH 399/1863)⁷⁸. Questo ritratto disegnato a matite colorate è esemplato su quello di Barocchi nell'incisione anteposta alla sua biografia da Bellori, eseguita da Pierre Simon (tav. a p. 48)⁷⁹.

74 FÉLIBIEN 1666-1688, III, p. 257.

75 VAN MANDER 1604, pp. 186v; SANDRART 1675, II, p. 183; MONIER 1698, pp. 289-290; PILES 1699, pp. 242-243.

76 BALDINUCCI 1681-1728, III, pp. 110-119.

77 ORLANDI 1704, p. 147.

78 PIO [1724] 1977, pp. 49-50.

79 Vedi qui p. 118, nota 83.

Se le note su Barocci (1722) di Jonathan Richardson Senior (1667-1745) e Junior (1694-1771) e quelle stese (1752) da Joshua Reynolds (1723-1792), frutto di ricognizioni dirette nelle collezioni italiane ed europee nel primo caso, e di un viaggio centro-italiano nel secondo⁸⁰, si sviluppano del tutto a prescindere dalla Vita belloriana, essa è invece la scaturigine del medaglione sul maestro urbinato incluso da Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) nel primo volume del suo *Abregé*, stampato nel 1745⁸¹. Anche qui il ritratto del pittore è derivato da quello che accompagna la biografia nel libro dello storiografo romano. Dezallier d'Argenville cuce dentro una ripresa della trama biografica tracciata da Bellori (le cui *Vite* erano intanto state riedite nel 1728) considerazioni che fanno capo alla tradizione storiografica francese e osservazioni su opere che l'autore ha potuto vedere sotto il nome del maestro in diverse gallerie.

Da Roger de Piles dipende per esempio la puntualizzazione ridimensionante sulle licenze manieristiche delle sue figure («on pourroit souhaiter que les contours de ses figures fussent plus naturels, que ses attitudes fussent moins outrées, souvent même il prononçoit trop les muscles du corps humain»)⁸². Tra le opere segnalate in raccolte europee ci sono due differenti *Sacre famiglie* presso i duchi d'Orléans, una delle quali è forse la versione in piccolo formato della *Madonna della gatta* oggi in collezione privata: un esemplare se non identico certo molto simile a quello in base al quale Bellori descrive, come lui stesso ammette, questa composizione di Barocci⁸³. Da Baldinucci viene il confronto con Tiziano nella pratica di utilizzare il pollice per ottenere con il pastello un maggiore effetto di fusione dei colori, solo in parte suggerito da Bellori⁸⁴. Nella riduzione del testo belloriano compiuta da Dezallier d'Argenville si amplifica la fisionomia di Barocci come artista tutto ripiegato sulla dimensione della corte di Francesco Maria: una volta rientrato a Urbino dal periodo trascorso a Roma nei lavori del Casino di Pio IV e del Belvedere vaticano, violentemente interrotto dall'avvelenamento subito, Barocci tornò a Urbino, «où il vécut très honoré de son Prince», senza più discostarsene⁸⁵. E d'altra parte la traccia biografica di Barocci è indispensabile all'autore francese anche per orientarsi, in veste di collezionista, tra i disegni da ricollegare al suo nome, come nel caso dello studio per la storia biblica di Mosè il cui bastone si tramuta in serpente, un foglio oggi al Louvre correttamente riconnesso da Dezallier d'Argenville all'affresco eseguito in Belvedere (figg. 26-27) e ricordato dalle fonti⁸⁶.

80 RICHARDSON 1722, pp. 9, 25, 27, 28, 168, 182, 331; il diario di viaggio di Reynolds è edito in PERINI FOLESANI 2012, pp. 192, 193, 201.

81 DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745-1752, I, pp. 28-32.

82 DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745-1752, I, p. 30.

83 Vedi qui pp. 121-122.

84 Vedi qui p. 124. BALDINUCCI 1681-1728, V, p. 118; DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745-1752, I, p. 29.

85 DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745-1752, I, p. 30.

86 Vedi qui p. 100; il disegno è oggi al Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2841. Sul nucleo di disegni di Barocci nella collezione di Dezailler d'Argenville: LABBÉ, BICART-SÉE 1996, pp. 60-64.

La visione della pittura di Barocchi come inadempiente ai canoni classicisti e ancora vincolata alle affettazioni della Maniera, sollecitata da Félibien e da Roger de Piles, si sedimenta soprattutto nella tradizione francese. Gli stessi limiti gli vengono infatti riconosciuti da Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) nel suo *Voyage d'Italie* (1758): di fronte alla *Vocazione di sant'Andrea* (fig. 93), allora a Pesaro e oggi a Bruxelles, la testa del Cristo gli appare troppo piccola, quella di san Pietro «est d'une couleur orangée, maniérée et point naturelle, quoique agréable», e nella *Circoncisione* (fig. 111), allora pure a Pesaro, per quanto in generale «d'une couleur moins maniérée» rispetto alla precedente pala, uno degli angeli in volo in alto è «assez mal drapé, et d'une mauvaise choix»⁸⁷.

E intanto anche Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) nella sua *Storia dell'arte nell'antichità* (1764) sanzionava Barocchi, insieme a Pietro da Cortona, tra i campioni della scuola romana che, essendo giunti a esiti formali di accentuato antinaturalismo, incarnavano l'allontanamento nella raffigurazione del bello («Bildung des Schönen») dal canone sublime di Michelangelo, contrapposto al travicante decadimento rappresentato da Gian Lorenzo Bernini⁸⁸ (ma per ironia della sorte, Bernini stesso, nel 1665, aveva evocato l'antitesi tra la bellezza difficile e a prima vista respingente della pittura di Michelangelo e la bellezza accattivante della pittura di Barocchi, «che non ha altra dote che il colore o la piacevolezza esterna»⁸⁹).

Convinzioni analoghe a quelle di Cochin emergono nel diario del tour in Italia compiuto tra 1765 e 1766 dall'astronomo Joseph-Jérôme de Lalande (1732-1807): l'*Annunciazione* di Loreto (fig. 96) è giudicata un quadro «très-maniéré», nella *Vocazione di sant'Andrea* (fig. 93) la figura di Cristo mostra proporzioni e scorci non convincenti («la figure du Christ est courte et la tête sans caractere [...] le raccourci n'en est pas beau»), e anche a lui nella *Circoncisione* (fig. 111) gli angeli sembrano composti e panneggiati «d'une maniere ridicule»⁹⁰. Drastico anche il parere dello scienziato francese sul *Martirio di san Vitale* (fig. 88) visto a Ravenna: qui la composizione è «fort embrouillée», il dipinto nel complesso «sans effet», e salvo qualche bella testa e qualche tratto espressivo, «tout le reste du tableau n'est que papillotage»⁹¹.

Il profilo biografico di Barocchi delineato da Bellori e riproposto da Baldinucci viaggia a questo punto in Europa anche attraverso le derivazioni italiane e francesi, perdendo progressivamente di consistenza anche nei riferimenti, sempre più scarni, al catalogo dell'artista messo insieme dallo storiografo romano. Qualche esempio di questo fenomeno.

La voce riservata al pittore nel *Dictionnaire* (1746) di François-Marie de Marsy (1714-1763) mostra residui di indicazioni veicolate da Bellori ma insieme un totale silenzio sulle opere, e solo un po' più accurato è il profilo di Barocchi offerto dal *Dictio-*

87 COCHIN 1758, I, p. 93.

88 WINCKELMANN 1764, I, p. 145.

89 CHANTELOU 1988, pp. 57-58.

90 LALANDE 1769, VII, pp. 375, 397.

91 LALANDE 1769, VII, pp. 423-424.

naire (1752) di Jacques Lacombe (1724-1811)⁹². In questo quadro, per lo scrupolo con cui il testo di Bellori è considerato e messo a confronto con altre fonti, spicca la Vita di Barocchi stesa da Francesco Moücke (1700-1758) per il volume del *Museo fiorentino* dedicato alla galleria degli autoritratti (1752)⁹³.

E ancora principalmente a Bellori attinge il pittore svizzero Johann Rudolf Füssli (1709-1793) per la voce intitolata al maestro urbinato nel suo *Künstler-Lexicon* (1763)⁹⁴. Analogamente il sacerdote irlandese Matthew Pilkington (1701-1774) nel suo *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters* (1770) dedica a Barocchi una biografia dove indicazioni trasmesse da Bellori sono ibridate con altre discendenti da De Piles e Dezailleur d'Argenville, e nella quale curiosamente l'unico dipinto menzionato è il *Martirio di san Vitale* a Ravenna⁹⁵ (fig. 88); questo repertorio è a sua volta alla base della nuova edizione con accrescimenti pubblicata a Londra da Johann Heinrich Füssli (1741-1825) nel 1805 (e poi nel 1810, 1824, 1840, 1852, 1857), nella quale la voce sul pittore è ulteriormente sfrondata, e depauperata di concreti richiami alle opere⁹⁶. E ancora Bellori e i predecessori francesi sono gli ingredienti dell'antologia biografica pubblicata nel 1776 da Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté (1727-1794)⁹⁷.

Rispetto a questa serie di più o meno trite riproposte della Vita belloriana, pur senza prescindere nuova linfa viene inoculata dagli estensori dei primi cataloghi moderni delle grandi gallerie e collezioni d'Italia e d'Europa. Per esempio, Dubois de Saint-Gelais (1669-1737) tra le opere conservate sotto il nome del maestro nella raccolta dei duchi d'Orléans rubrica nel 1727 una *Sacra famiglia con santa Caterina d'Alessandria*, su tela, di dimensioni ridotte, forse lo stesso dipinto venduto sul mercato francese nel 1809⁹⁸. Di soggetto simile, ma dalle descrizioni non coincidente, era lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* segnalato da Baldinucci nella raccolta romana dell'abate Francesco Marucelli (1625-1703), e ricordato nell'inventario di essa del 1704 come quadro «sbozzato del Baroccio»⁹⁹. E la medesima composizione riappare, questa volta in una versione su rame, nella collezione di Jean de Jullienne (1686-1766), amico di Watteau¹⁰⁰. Non si conosce un simile quadro di Barocchi, ma questi indizi possono essere ricollegati al disegno autografo degli Uffizi inv. 11483 F, individuato come studio preparatorio per questo soggetto, dal quale a sua volta dipende il foglio inv. 11431 F nel quale uno degli allievi o seguaci sviluppa più chiaramente l'invenzione¹⁰¹.

92 MARSY 1746, p. 56; LACOMBE 1752-1754, I, pp. 57-58.

93 *Museo fiorentino* 1752-1762, I, pp. 159-164.

94 FÜSSLI 1763-1771, I, p. 35.

95 PILKINGTON 1770, pp. 39-40.

96 FUSELI 1805, p. 32; cfr. SCHLOSSER [1924] 1964, p. 502.

97 PAPILLON DE LA FERTÉ 1776, I, pp. 48-50. Vedi sul tema ROSENBERG 2009.

98 DUBOIS DE SAINT-GELAIS 1727, pp. 159-160; cfr. *Répertoire* 1998, I, p. 117. Non praticabile il collegamento con il disegno della Walker Art Gallery di Liverpool (inv. WAG 1995.86), in passato riferito a Barocchi e dubitativamente avvicinato da John Gere alla mano di Biagio Pupini: BROOKE 1998, p. 191.

99 BALDINUCCI 1681-1728, V, p. 116; *Archivio del collezionismo* 2009, p. 344, n. 0190.

100 REMY 1767, pp. 4-5, n. 7.

101 Il foglio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi inv. 11483 F è stato connesso dalla critica a partire da OLSEN 1962, p. 226, sub n. 75 con la preparazione della *Madonna di Santa Lucia*; l'individuazione corretta

Nel 1741 il catalogo di vendita della collezione di disegni lasciata da Pierre Crozat stilato da Pierre-Jean Mariette (1694-1774) computa, nella sezione della scuola romana, un numero assai elevato di fogli di Barocchi vari per tipologia e tecnica, con fini osservazioni sul rapporto tra alcuni di questi esemplari e le traduzioni a stampa delle sue invenzioni, e con una comprensione profonda, maturata nel vivo del contatto con i materiali grafici, dell'estenuante meticolosità del processo preparatorio praticato dall'artista: «car les Etudes pour un même tableau y sont multipliées de telle sorte, qu'on n'imagine pas qu'un homme ait pû avoir la constance de pousser aussi loin le travail»¹⁰².

Mariette stesso, nella voce riservata a Barocchi nel suo *Abecedario* costruito, polemicamente, a partire dall'edizione del 1719 del repertorio di Orlandi, esplicita la imprescindibilità della biografia di Bellori («Il faut lire Bellori qui a écrit avec une grande exactitude la vie du Baroque et a fait mention de ses plus beaux tableaux et du lieu où ils se trouvent»), ma vaglia anche altre fonti utili a ricostruire l'attività pittorica e grafica di Federico (Bernardino Baldi, Vasari, Borghini, Malvasia), e offre una acuta ricognizione sulle stampe altrui da opere di Barocchi in rapporto ai disegni conservati¹⁰³. Il cospicuo nucleo di disegni di Barocchi già appartenuti a Crozat era del resto passato nelle mani del medesimo Mariette¹⁰⁴.

Vincenzo Fanti (1719-1776), pittore di corte dei principi del Liechtenstein, è autore di una descrizione della loro collezione d'arte (1767) dove viene fornito un conciso medaglione di ogni maestro le cui opere fossero lì conservate. Nel caso di Barocchi, questo si fonda esplicitamente sulle pagine di Sandrart, di De Piles e di Orlandi, ma è importante soprattutto la menzione in quella raccolta di una sua *Orazione di Cristo nell'orto*, perduta o non rintracciata, che Olsen ha potuto riconnettere al foglio degli Uffizi inv. 11482 F *recto*, con uno studio, ritenuto giovanile, relativo a questo soggetto¹⁰⁵.

Se, come è stato spesso ripetuto, la fortuna di Barocchi disegnatore fiorisce nel Settecento intrecciata al gusto del pastello, è anche straordinario lo sforzo compiuto in quel secolo per raccogliere e ricomporre gli innumerevoli tasselli della fortuna delle sue invenzioni nelle stampe, un filone che trova un culmine nel capillare, aggiornatissimo censimento messo a punto (1788) da Karl Heinrich von Heinecken (1707-1791), innestato su un breve cenno biografico estrapolato da Bellori¹⁰⁶.

Ne escono assai bene illuminate la rete di incisori fiamminghi che collaborarono direttamente con il maestro urbinato, e la incessante riproduzione di sue opere tra Cinque e Settecento, così come si chiarisce il fenomeno di riduzione di sue idee a singoli ele-

del soggetto, e del rapporto con il disegno inv. 11431 F, si deve a PILLSBURY, RICHARDS 1978, pp. 36-37, sub n. 8.

102 MARIETTE 1741, p. 25.

103 MARIETTE 1853-1860, I, pp. 68-71 (la citazione da p. 68).

104 BASAN 1775, pp. 27-29; del nucleo di oltre trenta disegni catalogati da Basan ne sono stati identificati almeno venticinque: ROSENBERG 2019, I, pp. 103-119.

105 FANTI 1767, p. 102, n. 516; OLSEN 1962, p. 54 e p. 238.

106 HEINECKEN 1778-1790, II, pp. 140-151.

menti lessicali e/o devozionali. Per esempio, Johan I Sadeler (1550-1600/1601) estrasse dall'*Annunciazione* (fig. 97) una Madonna a mezza figura (fig. 98), riorchestrandone la posa, qui a mani giunte come nella *Circoncisione* di Pesaro (fig. 111), e comprimendo entro il formato ovale elementi presenti sì nella composizione originale (il libro, lo squarcio di luce divina), ma diversamente collocati¹⁰⁷. E al medesimo incisore spetta la stampa che coagula la *Visitazione* di Santa Maria in Vallicella nel solo abbraccio tra le due figure di Maria, qui con il capo ammantato da uno spesso velo, e di Elisabetta¹⁰⁸.

Cornelis Bloemaert (1603-1692) pubblicò un'*Ascensione di Cristo* (fig. 74) dove sono riassemblati il Gesù che incede in cielo nel *Perdono di Assisi* (fig. 76) e il sant'Andrea inginocchiato nella *Vocazione*¹⁰⁹ (fig. 93). E, come è noto, fu sempre Bloemaert a tradurre a stampa una composizione giovanile di Barocchi, la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Rocco e Sebastiano* (fig. 40), testimoniata da un disegno della collezione dei duchi di Devonshire (inv. 358; fig. 39), dove questa scena è tracciata al di sopra di uno schizzo individuato da Olsen come pertinente alla *Madonna di san Giovanni*¹¹⁰.

Dalla schedatura di materiali compiuta da Heineken emergono anche casi problematici e insieme emblematici per la vicenda critica di Barocchi. Per esempio, la stampa incisa da Simon van de Passe (1595-1647) raffigurante la Sacra famiglia con sant'Anna che offre al Bambino una fruttiera da cui egli coglie un grappolo d'uva, con l'indicazione del ruolo di Barocchi quale *inventor*¹¹¹: ma la composizione riproduce, solo sostituendo la fruttiera all'ostensorio, una famosa e discussa acquaforte che secondo Malvasia era stata intagliata da Guido Reni a partire da un'invenzione di Agostino Carracci benché talvolta venisse «attribuita falsamente ad Annibale», e che ha continuato a essere contesa tra i due maestri bolognesi¹¹².

Si sviluppa intanto nel contesto marchigiano una sostanziosa vena di erudizione artistica, che tenendone ben conto arricchisce il tracciato biografico steso da Bellori con nuove indicazioni sull'attività del maestro, la produzione della bottega, le numerosissime copie in circolazione da suoi prototipi, e della quale riprenderà le fila la campagna di ricerche archivistiche di tardo Ottocento e primo Novecento.

Ci si avvicina così al cantiere di lavoro da cui uscirà la *Storia pittorica* di Luigi Lanzi (1732-1810). Conta innanzitutto il manoscritto delle *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi d'Urbino* di Michelangelo Dolci (1724-1803), redatto almeno in prima stesura intorno al 1775 ed esplicitamente richiamato tra gli strumenti utilizzati dallo storiografo di Treia¹¹³.

107 HEINEKEN 1778-1790, II, p. 142.

108 HEINEKEN 1778-1790, II, p. 142.

109 HEINEKEN 1778-1790, II, p. 148.

110 HEINEKEN 1778-1790, II, p. 149; OLSEN 1962, p. 151, n. 18. La stampa è priva di data, diversamente da quanto asserito in EMILIANI 2008, I, p. 154.

111 HEINEKEN 1778-1790, II, p. 146.

112 MALVASIA [1678] 1841, I, p. 85; Ginevra Mariani in *Annibale Carracci* 1986, p. 270, n. A20; Giorgio Marini in *Federico Barocchi* 2009, pp. 396-397, n. 123.

113 DOLCI [circa 1775] 1933; LANZI [1809] 1968-1974, III, pp. 423-424.

Pittore e professore di disegno e pittura all'Università di Urbino, Dolci riconfigura a sua volta Barocci come «professore e maestro autorevole», e articola una celebrazione del pittore che pur elargendo molte osservazioni dal vero e molte notizie di interesse collezionistico, nella sostanza per le poche coordinate cronologiche suggerite dipende ancora da Bellori¹¹⁴.

Le ricognizioni sul territorio, l'esercizio di una solida capacità di lettura stilistica, e lo scrutinio delle fonti favoriscono da parte di Lanzi un confronto intenso con la pittura di Barocci, molto palpabile nelle lunghe note a lui dedicate nel taccuino del viaggio toscano-umbro-marchigiano del 1783, da cui sarebbero poi state distillate le pagine della *Storia pittorica*¹¹⁵. Nonostante segua implicitamente, nel diario di viaggio come nel libro, la periodizzazione fissata da Bellori, Lanzi si pone di fronte alla biografia del 1672 con piena indipendenza mentale, talvolta del tutto a ragione, talvolta fuorviato da altre fonti. Ma quasi nulla di queste notevoli e liberissime osservazioni si travasa poi nel testo messo a punto per il libro, apparso in prima edizione nel 1792.

Per esempio, nel taccuino Lanzi corregge giustamente Bellori, che nella *Madonna di san Giovanni* (fig. 33) aveva indicato la presenza del Battista anziché di san Giovanni Evangelista¹¹⁶; mentre sviato da Dolci respinge a torto l'attribuzione al giovane Barocci dell'acerba *Santa Cecilia* (fig. 1), che gli appare «quasi copia di Raffaele» e gli risulta incompatibile con la «gran maniera» del *Martirio di san Sebastiano* (fig. 17; più tardi su questo punto cambierà idea)¹¹⁷. Nel *Perdono di Assisi* (fig. 76), è lui per primo a rilevare che la testa del santo è un inserto su carta, e a mettere fondatamente a confronto l'invenzione di Federico Zuccaro sul tema dell'Immacolata Concezione con l'elaborazione della pala di Barocci già in San Francesco (figg. 9-10), di medesimo soggetto ma radicalmente diversa nella concezione formale¹¹⁸.

E se fin da questa fase giudica «carraccesco» il piegare dei panneggi di Barocci nella *Madonna della gatta*¹¹⁹ (fig. 110), nell'edizione della *Storia pittorica* del 1792, come poi nelle successive, Barocci è inquadrato nell'«epoca quarta»: «potrebbe per l'età collocarsi nell'epoca precedente, ma il suo merito lo fa ascrivere a questa, ove io racchiudo i riformatori dell'arte»¹²⁰. Una limpida esplicitazione dell'assunto di Bellori che proprio per la chiarezza della formula di Lanzi sarebbe in breve diventata canonica.

114 DOLCI [circa 1775] 1933, pp. 289-291, 296, 299, 302-304, 309-310, 314-320, 326-329, 331-335; la citazione è da p. 310.

115 LANZI [1783] 2003, *ad indicem*.

116 Vedi qui p. 101; LANZI [1783] 2003, pp. 23-24 e cfr. DOLCI [circa 1775] 1933, p. 296.

117 LANZI [1783] 2003, p. 24; cfr. LANZI 1792, p. 271.

118 LANZI [1783] 2003, p. 23.

119 LANZI [1783] 2003, p. 17.

120 LANZI 1792, p. 270.

Tra le prime edizioni dell'opera dello storiografo di Treia (1792, 1795-1796) e la ultima e definitiva (1809) cade la pubblicazione (1800) delle *Memorie* dei pittori urbinate dell'arciprete Andrea Lazzari (1754-1831), dove è riproposto il testo della biografia di Bellori («non è da sperarsene una migliore, né più esatta»), ormai peraltro divenuto di difficile reperimento «per la rarità della stampa», con un apparato di note attente soprattutto a rintuzzare le osservazioni più aspre dei teorici e viaggiatori francesi del Sei e Settecento, ma con scarso accrescimento di dati nuovi, fatti salvi il recupero del contratto stipulato nel 1557 per il *Martirio di san Sebastiano* (fig. 17), qui presentato in coda alla Vita, e i cenni in ultimo sugli allievi¹²¹.

Come nel 1792, così nel più esteso medaglione dedicato a Barocci nel 1809, Bellori resta per Lanzi la fonte dominante, nonostante la crescente mole di letture messe a frutto dall'autore e il maggior numero di opere del pittore citate: oltre a Dolci, entrano per esempio Lazzari, da cui è ripreso il giudizio di somma lode espresso da Simone Cantarini sulla *Beata Michelina* (fig. 115), e il catalogo della pinacoteca imperiale di Vienna del 1784, scaturigine della notizia sull'esistenza di una copia su rame della *Natività* attestata dalle redazioni del Museo del Prado (fig. 123) e della Pinacoteca Ambrosiana, oggi al Kunsthistorisches Museum¹²².

Tra i motivi innescati da Bellori e ripresi da Lanzi con ripercussioni sulla successiva vicenda critica di Barocci c'è quello delle opere rimaste «imperfette» a causa della sua morte, nel cui novero l'abate richiamava il *Compianto* (fig. 147) nel duomo di Milano, citato come incompiuto già da Scannelli (1657), da Bellori stesso e poi (1787) da Carlo Bianconi (1732-1802), e ancora sulla scia dello storiografo romano evocava l'*Annunciazione* di Gubbio, e l'*Ecce homo* (fig. 148; oggi nella Galleria Nazionale delle Marche) per il quale l'artista non era giunto a predisporre per intero neppure il cartone¹²³. Si trattava però almeno nei primi due casi di commissioni già in essere rispettivamente nel 1600 e nel 1609, e almeno per quanto riguarda il *Compianto* di un'opera con ogni probabilità non terminata a causa dei lunghi tempi di lavorazione propri dell'artista, e non in quanto avviata in ultimo¹²⁴.

Nel pentolone delle opere incompiute e pertanto considerate assai tarde dalla critica anche recente c'è poi la pala con l'*Assunzione* (fig. 146), che Lanzi non menziona in nessuna stesura del testo della *Storia pittorica* ma che nel 1783 aveva visto in collezione Albani a Urbino lasciandone un ricordo di memorabile incisività: l'«Assunzione di Nostra Donna quadro non finito pieno di spirito nelle mosse: ogni figura è atteggiata a stupore e se vi è eccezione è appunto il troppo che vedesi di meraviglia»¹²⁵. Nella primavera 1600, quando i responsabili della chiesa di San Paolo Converso a Milano cercavano di ottenere da Barocci una pala raffigurante l'*Ultima cena* in grado di so-

121 LAZZARI 1800, pp. 53-90, la citazione è da p. 53.

122 MECHERL 1784, p. 37, n. 29. E vedi qui il saggio di Anna Maria Ambrosini Massari, p. 77.

123 Vedi qui pp. 117, 120. Cfr. BIANCONI 1787, p. 36.

124 COLZANI 2024, pp. 37-43.

125 LANZI [1783] 2003, p. 26.

stenere il confronto con la decorazione della volta eseguita (1586-1589) da Antonio e Vincenzo Campi, «esempio unico e precoce di illusionismo quadraturistico in Lombardia», accomodandosi poi anche sull'eventualità di una copia tratta da autografi del maestro, il ben informato Guidubaldo Vincenzi segnalava loro l'esistenza a Urbino di «una Madonna Assunta» di sua mano¹²⁶.

Nell'ultima edizione, oltre a richiamare il dipinto eugubino, Lanzi a sua volta introduce altri esempi di quadri non finiti. In primo luogo, una «Nostra Donna fra vari Santi che vidi in Roma presso i principi Albani, quadro che l'autore, credo occupato da morte, non finì di colorire», ovvero il *Congedo di Cristo dalla madre* (fig. 142), oggi al Musée Condé di Chantilly, registrato infatti negli inventari di palazzo Albani a Roma¹²⁷, altro dipinto da allora in poi considerato non ultimato in quanto appartenente alla fase estrema di attività, ma in realtà agganciato a una commissione di Isabella della Rovere del 1590 e dunque probabilmente quantomeno progettato e avviato prima¹²⁸.

E ancora Lanzi segnalava un «altro quadro pure imperfetto» in casa Graziani a Perugia, di cui non precisava il soggetto ma che dalla guida della città umbra stilata da Baldassare Orsini nel 1784 risulta essere una *Madonna con il Bambino*¹²⁹, dipinto oggi in collezione privata, ancora convocato sotto il nome di Barocci alla mostra bolognese del 1975, e quindi correttamente restituito a Ventura Salimbeni a partire da un'indicazione di Edmund Pillsbury¹³⁰.

La quantità delle repliche di scuola disorienta persino Lanzi che nel consuntivo delle opere di Barocci gli ascrive anche la pala con la *Visione di san Giovanni Evangelista* nel duomo di Fermo, una prova documentata (1601), e di notevole qualità, dell'allievo Alessandro Vitali¹³¹.

Resta almeno per me un mistero da dove Lanzi abbia desunto l'uso per Barocci dell'appellativo Fiori che compare nell'indice della *Storia pittorica* fin dalla prima edizione («Barocci (modernamente Baroccio) o Fiori Federigo d'Urbino»), e che da Lanzi in poi è invalso nella letteratura, fino a trasformarsi talvolta nel suo presunto vero cognome.

A traino di Lanzi carbura sull'argomento l'erudizione marchigiana della prima metà dell'Ottocento (Antaldo Antaldi, 1770-1847; Alessandro Maggiori, 1764-1834; Amico Ricci, 1794-1862¹³²), mentre nel 1821 a Pisa vengono ristampate le *Vite* del Bellori, grazie a un suggerimento avanzato dall'abate Michele Colombo (1747-1838), vicino all'Accademia della Crusca, il quale vi vide un modello importante per la storia

126 Le citazioni nel testo sono rispettivamente da TANZI 2004, p. 36, e da SANGIORGI 1982, p. 30, n. XVI.

127 LANZI [1809] 1968-1974, I, p. 350; GUERRIERI BORSOI 2018, p. 105, n. [685] e nota relativa. EMILIANI 2008, II, p. 328 identificava erroneamente il quadro menzionato da Lanzi con l'*Assunzione* già in casa Albani (ma a Urbino) e oggi nella Galleria Nazionale delle Marche.

128 OLSEN 2002, p. 200.

129 LANZI [1809] 1968-1974, I, p. 350; cfr. ORSINI 1784, p. 343.

130 Andrea Emiliani in *Mostra* 1975, pp. 82-83, n. 52; PILLSBURY 1976, p. 58.

131 L. Dania in *La pittura a Fermo* 1968, pp. 72-73, MARCHI 2005, p. 135.

132 ANTALDI [1805] 1996, *ad indicem*; 'Dotti amici' 2007, *ad indicem*.

della lingua¹³³. E ancora su una commistione di notizie estratte da Bellori, dagli scrittori francesi del Sei e Settecento (Roger de Piles, Dezailler d'Argenville) e da Lanzi, si fonda il medaglione biografico apparso nel primo volume (1835) del consultatissimo repertorio di Georg Kaspar Nagler (1801-1866)¹³⁴.

Bellori e Lanzi erano anche gli ingredienti di base con cui Stendhal (1783-1842) aveva predisposto il medaglione biografico di Barocci nel seguito, progettato ma uscito postumo, della sua *Histoire de la peinture en Italie* (1817) dove la trattazione si fermava a Michelangelo. Nella prevista costruzione della scuola romana, il profilo di Barocci cade dopo quello di Caravaggio, e l'artista urbinato ne esce con le ossa rotte, letteralmente come un pittore mediocre; la stroncatura è netta soprattutto nei riguardi della *Deposizione* (fig. 52), esposta al Louvre dopo le requisizioni napoleoniche: questo presunto capolavoro dell'artista ai suoi occhi è un'opera «entièrement fausse», nella quale sono deprecabili l'innaturalità del colorito e l'evanescenza dei contorni¹³⁵.

A ridosso della metà del secolo, nella *Storia della pittura* di Giovanni Rosini (1776-1855) l'attività di Barocci è ripercorsa attraverso una parafrasi di Bellori dall'intonazione romanzata, con innesti da Baldinucci e dalla guida perugina di Orsini, incrociandone la parabola con quella di Cigoli (1559-1613), inteso sulla scia di Baldinucci quale 'Correggio fiorentino'.

Alle spalle della convinzione manifestata da Rosini secondo cui la pittura, grazie a Cigoli, sarebbe potuta risorgere dal «languore» degli imitatori di Michelangelo anche senza l'avvento dei Carracci¹³⁶, è possibile stia una battuta attribuita a Carlo Maratti in uno dei *Dialoghi* (1754) inscenati da Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775): qui, nel fittizio colloquio con Bellori, Maratti deprecava infatti i «tanti goffi pittori» assoldati da Sisto V per la decorazione della Biblioteca Vaticana e le loro «meschine pitture», laddove il papa avrebbe potuto fare «venire da Bologna Lodovico, e Agostino Carracci e tanti suoi scolari, o da Urbino il Baroccio, o da Firenze il Cigoli, e il Passignano [...] e da Siena il Vanni, e avremmo allora avuto una scuola maravigliosa di pittura, tanto superiore al così celebre chiostro di S. Michele in Bosco, e alla Galleria Farnese [...]»¹³⁷. Di fatto, un morso alla carne viva dell'impianto storiografico delle *Vite* di Bellori.

Rosini inoltre veicola con successo nella letteratura su Barocci un'osservazione di Anton Raphael Mengs (1728-1779) relativa al suo uso del bianco per smorzare il «vigore» dei colori, scardinandola tuttavia dal suo contesto e schiacciandola sul tòpos belloriano dell'armonica «concordia ed unione» della tavolozza dell'artista¹³⁸. Con ben maggiore acutezza in una delle sue *Lezioni pratiche di pittura*, il pittore neoclassico aveva esemplificato l'effetto del bianco e del nero che «annichilano tutti i colori non avendone alcun proprio» per mezzo di un confronto tra Rembrandt (1606-1669) e

133 Il ruolo di Colombo è segnalato nella premessa non firmata a BELLORI [1672] 1821.

134 NAGLER 1835-1852, I, pp. 278-280.

135 STENDHAL 1932, I, pp. 274-296 e in particolare 284-285.

136 ROSINI 1839-1847, V, pp. 357-366.

137 BOTTARI 1754, pp. 211-212. Da leggere alla luce di PARISI 2021.

138 ROSINI 1839-1847, V, p. 258.

Barocci: quanto il maestro olandese accorda con le ombre persino «i colori più incompatibili», consentendo appena quel poco di lume che serve per distinguerli, tanto Barocci smorza i colori col bianco e «al contrario sembra aver vedute le sue storie nell'aria, o nelle nubi, dove fra luci, e riflessi non lasciava quasi niun ombra, e per l'abbondanza del chiaro formava solo un quadro risplendente»¹³⁹. Il paragone istituito da Mengs trova peraltro una sua sostanza storica, in quanto l'inventario dei beni di Rembrandt del 1656 registrava in sua proprietà stampe di Barocci¹⁴⁰, e la sua *Madonna sulle nuvole* (1641) è stata convincentemente letta come una reinterpretazione, assai più tragica, dell'analogo soggetto inciso dal maestro urbinato¹⁴¹ (figg. 41, 44).

Ma capitale per l'immagine di Barocci consegnata dall'Otto al Novecento è la posizione di Jacob Burckhardt (1818-1897). Su questo argomento si misura bene anche la progressiva individuazione dello sguardo dello studioso rispetto all'impronta romantica di Franz Kugler (1808-1858), per Burckhardt amico e punto di riferimento, legata a una prospettiva secondo cui «la grande epoca europea era stata il Medioevo»¹⁴². Lo scarto si coglie già passando dal cenno sul pittore urbinato contenuto nella prima edizione del *Manuale* di storia della pittura di Kugler (1837) alla pagina su Barocci che si legge nella nuova edizione del *Manuale* curata dieci anni dopo da Burckhardt. Nel medaglione concisamente neo-belloriano di Kugler, Barocci figurava quale avversario dei manieristi grazie all'ispirazione trovata in Correggio, connotandosi non per profondità e potenza ma per un felice accordo cromatico e una gradevole intonazione idilliaca, coadiuvata dalla capacità di espressione degli affetti – unico rimando essendo quello alla *Deposizione* di Perugia¹⁴³ (fig. 52). Nella nuova edizione dell'opera varata nel 1847, Burckhardt integra le considerazioni di Kugler con una più ricca esemplificazione delle opere di Barocci e con un tentativo di qualificare più esattamente la sua divergenza dal linguaggio tardomanierista, rispetto al quale egli manifestò «una certa opposizione eclettica» («eine gewisse eklektische Opposition»)¹⁴⁴ – con un significativo, momentaneo scivolamento sul pittore urbinato della fatidica categoria dell'eclettismo che era stata applicata da Winckelmann ai Carracci, e in quanto tale destinata ad attraversare il dibattito critico del Novecento sulla scuola bolognese¹⁴⁵.

Tale chiave di lettura era prontamente intercettata nella sua *Storia della pittura in Italia* (1849) dal ginevrino Jean-Jacques-François Coindet (1800-1857), secondo il quale Barocci (tratteggiato ancora una volta in base a Bellori), facendo perno sui modelli di Tiziano, Raffaello e Correggio «fit par instinct, et avec un talent inférieur, ce que les Carrache tentèrent quelques années plus tard, avec réflexion: l'introduction

139 MENGES 1780, II, pp. 272-273.

140 STRAUSS, VAN DER MEULEN 1979, p. 368, n. 195.

141 Marijn Schapellhouman, in HINTERDING, LUIJTEN, ROYALTON-KISCH 2000, pp. 192-193 n. 43.

142 PFISTER 1952, p. XV.

143 KUGLER 1837, I, pp. 347-348.

144 KUGLER 1847, II, pp. 82 e 376.

145 BACCHI 2017, in particolare pp. 48-49.

d'un système d'éclectisme»¹⁴⁶. Il ruolo di Barocci nello sforzo di arrestare i progressi della decadenza appare a Coindet paragonabile a quello giocato al principio dell'Ottocento da David, il quale avendo pure esordito in un'epoca di decadenza, vincolato a rendere omaggio al cattivo gusto del tempo, si era poi dato a un'imitazione ostinata dei modelli antichi che paradossalmente, per odio dei manierismi, lo aveva condotto al difetto opposto, privando la sua pittura di ogni vividezza, varietà, espressione¹⁴⁷.

La caratterizzazione in termini di eclettismo scompare però nella pagina riservata al maestro urbinato da Burckhardt nel celebre *Cicerone* (1855), dove questa formula torna a transitare sui Carracci: nelle righe su Barocci, incluso tra i migliori «manieristi», giunge a piena condensazione la tradizione critica discesa da Bellori e contaminatasi con le voci del classicismo francese. Si sclerotizza la fisionomia di Federico quale artista strano e isolatissimo, appartato nella sua città natale, benché determinante per l'influenza esercitata su artisti di scuole diverse; e si rimette in campo l'assunto storiografico di Bellori e poi di Lanzi per cui l'importanza storica dell'artista urbinato dipende dal suo essere stato l'unico fino alla fioritura dei Carracci a comprendere la pittura di Correggio, ma qui con una più dichiarata diffidenza nei confronti del naturalismo barocco, la cui genuinità agli occhi dello storico svizzero è compromessa da ricercatezze nelle espressioni e negli atteggiamenti – osservazioni dove si avverte un sedimento del fastidio di Lacombe o Papillon de La Ferté per il suo avere «un peu trop outré ses attitudes»¹⁴⁸.

Charles Blanc (1813-1882), autorevole accademico e a lungo direttore della “Gazette des Beaux-Arts”, nella *Histoire des peintres* da lui curata, e articolata su esempio di Lanzi per scuole pittoriche, presenta una estesa biografia di Barocci (1870) a firma del suo collaboratore Paul Mantz (1821-1895), con un corredo di illustrazioni per l'epoca notevole, consistente nel ritratto del pittore (rielaborato dal prototipo di Pierre Simon, tav. a p. 94), la *Madonna di san Giovanni* (fig. 33), l'*Annunciazione* di Loreto (fig. 96), la *Deposizione* di Perugia (fig. 52), la *Madonna di Santa Lucia* confluita intanto da Perugia al Louvre¹⁴⁹. Nello sviluppo della scuola romana, la Vita di Federico precede quella dei fratelli Zuccaro. Lo scheletro biografico è esplicitamente attinto da Baldinucci, mentre Bellori è del tutto ignorato, e sul pittore il giudizio di Blanc è perentorio: Federico è «le premier des “décadents”» e il soggiorno romano compiuto a vent'anni servì solo a trasformarlo nel «doux maniériste» che tutti conoscono¹⁵⁰; il racconto dell'avvelenamento avvenuto a Roma al tempo dei lavori in Belvedere e della conseguente cronica malattia apparirebbe all'autore un'esagerazione se non fosse confermato dalle lettere del pittore pubblicate da Bottari e da Gaye¹⁵¹; d'altra parte,

146 COINDET 1849, I, pp. 236-238, la citazione è da p. 237.

147 COINDET 1849, I, p. 236.

148 BURCKHARDT 1855, pp. 999-1000, e p. 1004. Per l'immensa fortuna editoriale dell'opera e le sue continue riedizioni: PFISTER 1952, pp. XXX-XXXI. La citazione è da PAPILLON DE LA FERTÉ 1776, I, p. 50.

149 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, pp. 1-8.

150 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, pp. 1-2.

151 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, pp. 3-4. In particolare i riferimenti sono da intendersi a BOTTARI 1754-

in un'epoca in cui gli artisti italiani si muovevano continuamente tra Roma, Firenze, Napoli e Venezia, egli invece viaggiò poco¹⁵². Un pittore frivolo, nonostante la gravità dell'uomo¹⁵³. Persino le sue acqueforti sono eseguite «à la manière pittoresque des graveurs vénitiens du dix-huitième siècle»¹⁵⁴. I disegni, tutt'altro che rari, sono di qualità molto ineguale e svelano un artista irretito dalla grazia di Correggio e alla ricerca soltanto di un'accattivante seduzione¹⁵⁵.

La conoscenza diretta delle opere del pittore urbinato da parte di Mantz è però limitata: il *Trasporto di Cristo* al sepolcro di Senigallia (fig. 86) è giudicato sulla base della stampa di Aegidius Sadeler e del disegno del Louvre (inv. 2852) oggi attribuito all'incisore stesso ma allora creduto di Barocci¹⁵⁶; la *Visitazione* della Chiesa Nuova (fig. 101) è descritta su base solo letteraria e la *Madonna della gatta* (fig. 110) gli è nota dalla copia allora in collezione d'Orléans¹⁵⁷; ultimo quadro di sua mano è ritenuto il ritratto di Federico Ubaldo della Rovere in fasce datato 1605 e visto a Palazzo Pitti, come in Baldinucci considerato autografo (ma oggi prova sicura di Alessandro Vitali¹⁵⁸).

Mantz conosce dal vero: la *Madonna del Popolo* (fig. 78), vista agli Uffizi, che gli risulta di una devozione sdolcinata, e mal conservata¹⁵⁹; la *Circoncisione* (fig. 111), approdata al Louvre dopo essere stata esposta dal 1811 al 1862 in Nôtre-Dame, che offre il pretesto per prendere le distanze dal gusto settecentesco da cui era stata tanto apprezzata e per sottolineare nella Madonna un eccesso di «coquetterie»¹⁶⁰; il *Martirio di san Vitale* (fig. 88) passato a Brera e la *Vocazione di sant'Andrea* a Bruxelles (fig. 93), entrambi biasimati per l'eleganza dolciastra delle fisionomie e l'intonazione non adeguatamente solenne, evocando addirittura un'immaginaria stroncatura da parte di Poussin del Cristo troppo poco virile del secondo dipinto¹⁶¹; e forse la *Fuga di Enea da Troia* della Galleria Borghese (fig. 107)¹⁶². Per quanto dedito pressoché esclusivamente ai soggetti religiosi, Barocci li declinò su un piano di stucchevole leggerezza mondana, trasponendo in un lezioso «allegretto» i sobri versetti del Vangelo¹⁶³. Un artista in definitiva detestato in quanto molto amato nel secolo precedente, e irriducibile a una visione titanica del Cinquecento.

A un differente rigore metodologico negli studi europei si assiste con la generazione successiva, a cominciare dalla voce dedicata a Barocci (1908) nel Thieme-Becker da

1773, III, pp. 56-57, n. XX e a GAYE 1839-1840, III, p. 461, n. CCXCI, pp. 510-511, n. CCCCIX, pp. 531-535, nn. CCCCXXVII-CCCCXXX.

152 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, p. 4.

153 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, p. 6.

154 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, p. 7.

155 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, p. 7.

156 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, p. 4; BOREA 2009b, pp. 84-85.

157 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, pp. 6-7.

158 MARCHI 2005, p. 136.

159 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, p. 4.

160 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, p. 6.

161 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, p. 6.

162 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, p. 8.

163 Mantz in BLANC 1861-1874, VII, p. 8.

Walter Friedlaender (1873-1966), preliminare alla pionieristica monografia sul Casino di Pio IV pubblicata dallo studioso quattro anni dopo, dove sarà analizzata per la prima volta su solide premesse l'attività romana del maestro nei primi anni Sessanta del Cinquecento. Nel profilo del 1908 i binari sono segnati dalle biografie di Bellori (letta nella stampa del 1728) e di Baldinucci, insieme a Lazzari, ma con aggiornamenti sulle tante acquisizioni documentarie introdotte nel frattempo da un manipolo di accaniti frequentatori d'archivio (Egidio Calzini, Ercole Scatassa, Carlo Grigioni). Questo crivello di fonti e opere se da un lato riconferma l'ex allievo di Wölfflin nella visione di Barocci come precursore dei Carracci, dall'altro lo sollecita a cogliere nella sua produzione un interesse nei riguardi della pittura dell'Italia settentrionale non esclusivamente limitato a Correggio¹⁶⁴ (frutti che matureranno più avanti, all'indomani della grande guerra, nell'articolo del 1923 su Barocci e Tintoretto, dove si impone il problema dei contatti dell'artista con Venezia¹⁶⁵).

Tra primo e secondo decennio del Novecento la fortuna critica di Barocci diventa dirompente, e trascina con sé un confronto serrato con la biografia di Bellori, che progressivamente diventa fonte pressoché esclusiva. Il testo della Vita è alla base del pionieristico lavoro (1909-1914) di August Schmarsow (1853-1936) su Barocci e il suo corpus grafico, dell'affondo di Walter Bombe (1873-1946) sugli anni perugini di Barocci (1909 e 1912) con relativa recensione di Fritz Goldschmidt (1910), della monografia (1912) di Rudolf Heinrich Krommes (1886-1945), dell'articolo di Giovanni Poggi (1880-1961) sul "Marzocco" del 1912 che introduce il pittore al pubblico preparando il terreno per la mostra di disegni selezionati da Pasquale Nerino Ferri (1851-1917) e da Filippo di Pietro (1875-1960), aperta nell'ottobre a Firenze, accompagnata da un catalogo dove è ripresentata la Vita belloriana¹⁶⁶ (mostra recensita molto scientificamente da Bombe e molto superficialmente da Matteo Marangoni, 1876-1958, quest'ultimo a stento persuaso dalla forza di quei fogli ad abbandonare l'immagine ottocentesca di Barocci quale artista «dal temperamento raffinato, femineo»¹⁶⁷); del volume dello stesso Di Pietro con un proficuo riesame dei fogli dell'artista conservati agli Uffizi (1913).

Le iniziative fiorentine facevano capo alla ricorrenza dell'anniversario della morte di Barocci, celebrata anche dalla ricca miscellanea edita nel 1913 dalla Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti, capeggiata da Corrado Ricci (1858-1934), dalla segnalazione (1913) da parte di Arduino Colasanti (1877-1935) della *Natività* allora Mengarini (oggi in collezione privata) con la ricostruzione della sua genesi lungo il processo ideativo che condusse all'opera con lo stesso soggetto nota dalla redazioni del Prado (fig. 123) e dell'Ambrosiana, e ancora dall'articolo (1913-1914) di Kurt Kassirer (1883-1975) sulla provenienza del sostanzioso fondo di disegni conservati a Berlino.

164 FRIEDLÄNDER 1908, p. 513.

165 FRIEDLÄNDER 1923.

166 *Mostra* 1912-1913, pp. 5-47.

167 BOMBE 1913; MARANGONI 1913, p. 67.

C'è forse tutto questo brulichio dietro le righe spese su Barocchi dal giovane Roberto Longhi (1890-1970) in questi anni: dall'evocazione della sua «spumosità iridata» nell'articolo su Orazio Borgianni (1914)¹⁶⁸ al riferimento saliente collocato in apertura all'articolo su Battistello del 1915, dove chiarendo il contesto della pittura napoletana precedente l'arrivo a Napoli di Caravaggio, alla menzione di Girolamo Imparato lo studioso aggancia quella di Barocchi e della sua «superficiale per quanto deliziosa falsificazione dell'impressionismo cromatico, che non mirava alle profonde distillazioni del vecchio Tiziano, ma all'imprevisto realistico tolto di su le screziature naturali»¹⁶⁹. Un'osservazione di graffiante acume nel mettere al centro della ricerca di naturalezza sviluppata dal pittore urbinato non o non solo il modello di Correggio ma il confronto con la pittura veneziana, con esiti tuttavia giudicati, sulla scia della tradizione ottocentesca, gradevolmente e meramente epidermici, ben lontani quindi da quell'aspirazione a restituire «la grana delle cose sotto la luce vera» connaturata all'avvento dei Carracci¹⁷⁰.

Né questa lettura sarebbe cambiata, prima e dopo le capitali pagine su Barocchi nel capitale libro di Voss del 1920¹⁷¹, dalle «conchiglie iridate in gamme fredde» in cui consistette il lascito di Barocchi alla pittura genovese (1917) fino al ricordo della sua «schiuma iridescente» che aveva affascinato Lilio in giovinezza (1961)¹⁷². La grande e variegata campagna di ricerche del primo Novecento incide almeno un po' sul profilo di Barocchi delineato da Corrado Ricci (1930), incentiva le ricerche sul catalogo dei disegni come quella condotta da Agnes Mongan (1932) nella collezione Platt che porta all'acquisizione di due fogli importanti per la *Crocifissione* di Genova (oggi nel Princeton University Art Museum; fig. 120), ed è messa a frutto nelle pagine dedicate (1934) al pittore urbinato da Adolfo Venturi (1856-1941), pur nel persistere di giudizi e pregiudizi di matrice romantica.

Corrado Ricci registra innanzitutto la collocazione della data di nascita del pittore intorno al 1535 emersa dagli studi pubblicati nel 1913, con una posticipazione di sette anni rispetto al 1528 indicato da Bellori e tradizionalmente accettato¹⁷³, segue per il resto il filo della biografia belloriana rinforzandone i tratti di chiusura al mondo (dopo i lavori in Belvedere, Federico «tornò all'aria pura della città nativa né volle più lasciarla»), confonde in qualche caso datazioni, opere autografe e copie, vede nella preparazione dei dipinti con tinte bigie che traspaiono dai colori un'affinità con Romanino non meglio spiegata, e ritiene che quanto a composizione, disegno e colorito il pittore si schieri «più in continuità con artisti del '500, che non in testa ai secentisti», pur avendo tanto influenzato Rubens, Van Dyck e Murillo.

168 LONGHI [1914] 1961, p. 112.

169 LONGHI [1915] 1961, p. 178.

170 La citazione è da LONGHI [1934] 1973, p. 199.

171 VOSS [1920] 2007, pp. 297-312.

172 LONGHI [1917] 1961, p. 346; LONGHI [1961] 1976, p. 119.

173 MADIAT 1913; RICCI 1930.

Bellori resta il filo rosso anche della trattazione di Barocchi nella *Storia dell'arte* di Venturi (1934), la prima robusta voce monografica sull'artista, supportata dal bastione di evidenze documentarie emerse tra Otto e Novecento: accanto al consueto motivo dell'imitazione di Correggio, un grande risalto è dato al rapporto con la pittura veneta (Lotto, Tiziano, Tintoretto), pur entro una lettura dell'artista improntata all'avversione che ne aveva il secolo precedente, come il «più femminile pittor marchigiano», campione di una «grazia artificiosa e zuccherina», che galleggia tra il «gran cartoccio barocco» della *Fuga di Enea da Troia* (fig. 107) e la estenuata vezzosità della sua pittura sacra, anticipo di rococò; e si capisce che è diventato molto difficile conciliare l'immagine del Barocchi disegnatore disvelata dagli studi recenti, tanto sicuro e «padrone del segno» che i suoi fogli possono paragonarsi agli studi esplorativi di Leonardo, con l'immagine del Barocchi pittore, confinato a una svenevole superficialità¹⁷⁴.

D'altra parte, quando manca la traccia dei biografi antichi è un disastro, come fa capire il caso del contributo di William R. Valentiner (1880-1958) apparso con qualche variante in due sedi nel 1945: vuoi per la guerra, vuoi per la disattenzione, la data di nascita del pittore è indicata con un fantasioso 1526 (errore già in Mongan 1932), e le cognizioni su Barocchi, «one of the leading Italian baroque painters», poggiano soltanto sui *Memoirs* di Dennistoun (1851) – su queste esili fondamenta si edifica la proposta di ascrivere alla sua mano due ritratti del duca Federico rispettivamente a diciotto mesi e a due anni in collezione Dann Fellows Platt, di cui il secondo evidente replica del dipinto già segnalato da Venturi nella pinacoteca di Palazzo Mansi a Lucca¹⁷⁵, opera sicura di Alessandro Vitali¹⁷⁶. La bibliografia italiana dei secoli e decenni precedenti è semplicemente ignorata.

Nel dopoguerra, riprende l'interesse per la ricomposizione del catalogo dei disegni e per il processo creativo da cui presero corpo le opere di Barocchi, alimentando la pubblicazione di tantissimi fogli inediti e tentativi di ricostruire le sequenze ideative, come quello precocemente compiuto (1950) da Thomas P. Baird, allora docente a Princeton, per il *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Senigallia¹⁷⁷ (fig. 86).

Ma anche in questo ambito, là dove manca una salda contestualizzazione storica delle fonti storiografiche e documentarie, e se va bene ci si affida fideisticamente alle indicazioni di Bellori, ne derivano risultati contraddittori. Questo fenomeno si osserva con chiarezza negli studi di esordio sull'argomento di Marilyn Aronberg Lavin (n. 1925), approdata a Barocchi da precedenti esperienze urbinati di lavoro su Piero della Francesca: l'articolo del 1955 sull'*Ultima cena* del duomo (fig. 125), benemerito per la segnalazione di un disegno del Metropolitan Museum per uno degli apostoli e per la valorizzazione del restauro promosso da Arduino Colasanti nel 1952, è inficiato alla radice da una collocazione temporale del dipinto assai fuori centro, riferendolo er-

174 VENTURI 1901-1940, IX, 7, pp. 880-953; le citazioni sono dalle pp. 892, 922, 951.

175 VALENTINER 1945a (da cui, p. 20, le citazioni) e VALENTINER 1945b; cfr. VENTURI 1910-1940, IX, 7, p. 942.

176 MARCHI 2005, p. 136.

177 BAIRD 1950.

roneamente agli anni 1603-1607, evidentemente in linea con Bellori che lo riteneva ultima prova dell'artista¹⁷⁸.

Sta per aprirsi nella bibliografia su Barocci la partita tra la giovane studiosa americana e il pressoché coetaneo danese Harald Olsen (1921-2003) che, tornato a Copenhagen dopo essersi formato alla Scuola Normale di Pisa (1945-1948) negli anni della direzione dello storico e critico letterario Luigi Russo, dedicò a Barocci la propria tesi di dottorato, edita in prima battuta nel 1955¹⁷⁹.

Nel 1956 Aronberg Lavin pubblica altri quattro disegni, già rubricati da Olsen l'anno prima, indagandoli soprattutto dal punto di vista della funzione del colore e tratteggiando una periodizzazione dell'attività di Barocci che prevede un «early style» protrattosi fino ai primi anni Ottanta e caratterizzato da un affilato linearismo, e una fase matura connotata da «fuller harmonies»¹⁸⁰. Seguono, 1957, una sua recensione della prima versione del libro di Olsen, che pur a denti stretti riconosce la serietà e l'accuratezza con cui era stato impalcato il catalogo pittorico e grafico dell'artista, attraverso una disamina scrupolosa delle fonti; e, 1960, la voce sul *Dizionario Biografico degli Italiani* a firma sua (e di Alfredo Petrucci per la sezione su Barocci acquafortista), costellata da errori francamente non comprensibili alla luce dello stato degli studi del tempo (per esempio, il *Riposo* della Pinacoteca Vaticana sarebbe il dipinto stesso eseguito per Guidubaldo; sul *Trasporto* di Senigallia si leggerebbe la data 1582), e dove domina l'istanza di categorizzare Barocci – un artista della Maniera che ispirandosi all'Alto Rinascimento apre la strada al Barocco.

La biografia di Bellori è consultata nell'edizione anastatica delle *Vite* del 1931, ma latita in generale un confronto adeguato con le fonti, tanto da ambientare l'incontro tra Federico e Francesco Maria ai primi anni Settanta, in concomitanza con l'esecuzione del ritratto del duca in armatura.

Complessivamente ridimensionato il peso di Correggio, taciuto ogni riferimento a Raffaello e ai veneti, si affaccia qui la convinzione, non suffragata da evidenze e non altrimenti argomentata, di una particolare ispirazione di Barocci alle teorie sul colore di Leonardo.

La studiosa rilevava inoltre come significativamente mai fosse stata allestita una mostra sulla pittura di Barocci, e negli stessi anni l'esigenza di una risistemazione del suo ruolo storico era manifestata, in modi diversi, anche da Federico Zeri (1921-1998) e da Giuliano Briganti (1918-1992). Zeri (1957), tutto dalla specola delle pale romane, coglieva la sfasatura temporale con cui il suo «accordo rinnovatore fra Roma, Parma, Firenze e Venezia» era stato introdotto nell'Urbe, per un verso «troppo presto» (la *Visitazione*) e per un altro troppo tardi (la *Presentazione di Maria al Tempio* e l'*Istituzione dell'Eucarestia*): «Quando poi i tempi furono quelli che avrebbero dovuto

178 ARONBERG LAVIN 1955; vedi qui pp. 115-116, nota 76.

179 Harding, Zibrandtsen in *Dansk Biografisk Leksikon* (16 gennaio 2025), *ad vocem*: edizione on line (https://biografiskleksikon.lex.dk/Harald_Olsen).

180 ARONBERG LAVIN 1956, p. 436.

consentire alla pittura del Barocchi di esser compresa nella sua attualità, il suo sapore sentiva oramai di vecchio, per le derivazioni che, in un senso o nell'altro, se ne erano già viste»¹⁸¹. E, come in Bellori, si torna all'attesa dell'epifania di Annibale.

Briganti (1961) rendeva esplicita la necessità di «una chiarificazione» dell'artista, responsabile della «estrema fiammata» del manierismo a Roma scaturita dal suo nuovo accordo tra modi neocorreggeschi e motivi neoraffaelleschi articolato su «una propensione culturale di natura eclettica», «esente da ogni sospetto d'accademia». Ma qui è un eclettismo che rimanda non alla scuola bolognese del primo Seicento, bensì ai casi cronologicamente meglio comparabili di Marco Pino (1521-1583), Taddeo Zuccaro (1529-1566) e Raffaellino da Reggio (1550-1578) e alle loro rielaborazioni dei testi figurativi fondanti della Maniera¹⁸².

La veste meno spartana in cui uscì nel 1962 la seconda edizione, riveduta e ampliata, della monografia di Olsen, strumento ancora oggi insostituibile, garanti al libro una più ampia ricezione, ma anche ridiede fiato alle polemiche con la studiosa statunitense.

Jacques Thuillier saluta il volume come uno dei più importanti contributi recenti sul manierismo italiano, Germain Bazin gli dà il merito di avere restituito il posto dovuto a un artista che, parallelamente ai Carracci, fu pioniere della pittura moderna, mentre Aronberg Lavin reagisce con una recensione molto diminutiva, nella quale l'acribia diventa un difetto, e si rilancia l'idea che la pittura di Barocchi sia imperniata su «theoretical considerations» relative al colore e alla luce riflessa elaborate basandosi sulla conoscenza del trattato della pittura di Leonardo – e in generale le obiezioni, variamente non condivisibili, mosse qui allo studioso danese hanno di fatto una radice comune nell'estraneità a un serio rapporto con la tradizione delle fonti¹⁸³. A sua volta Olsen risponde ribattendo in concreto punto per punto alle osservazioni ricevute, schierando date e dati¹⁸⁴, ma invano perché la successiva controrisposta di Aronberg Lavin torna inesorabilmente sul motivo di una presunta progressione nell'uso della luce da parte del pittore, passando da un simbolismo formalistico nella sua prima produzione a un naturalismo misticizzato che segnerebbe la sua ultima fase, culminante nella *Beata Michelina*, creduta opera estrema¹⁸⁵.

La grande fatica portata a termine dal giovane Olsen disturbò anche un altro antico specialista del pittore, Walter Friedländer, responsabile di una recensione dal tono infatti molto autobiografico, interessante per più aspetti: lo studioso tedesco, a quel punto ultraottantenne, racconta di essersi disamorato di Barocchi dopo gli studi svolti in giovinezza a causa della «almost feminine attraction» della sua pittura, che solo nella fase tarda grazie al chiaroscuro raggiunge «a more virile character», e perché

181 ZERI 1957, p. 99.

182 BRIGANTI 1961, p. 58.

183 THUILLIER 1963; BAZIN 1963; ARONBERG LAVIN 1964.

184 OLSEN 1965a.

185 ARONBERG LAVIN 1965; e vedi qui p. 108, nota 49.

anche i suoi disegni sono privi di «grandeur» e «too mild», un rigurgito di preconcetti romantici che spinge a riproporre l'idea di Barocci come un Boucher dedito però alla mitologia cristiana¹⁸⁶. Il principale rimprovero alla monografia di Olsen questa volta è non avere indagato in modo sufficientemente approfondito il contesto di cultura religiosa e il suo ruolo nella diffusione dell'iconografia francescana. Ma Friedländer nel discorso coglie molto bene un punto essenziale della Vita di Bellori, la centralità della conoscenza dei disegni di Barocci per la stesura della biografia¹⁸⁷.

È indiscutibile che l'uscita del libro di Olsen abbia stimolato efficacemente gli sforzi per ricostruire il corpus grafico di Barocci, con ulteriori apporti dello stesso Olsen (1965, 1966, 1969), di Arthur Popham (1966), di James Byam Shaw (1969), di Ronald Malmstrom (1969), di Hubertus Günther (1969), di Graham Smith (1973) e di tanti altri. In questa situazione, che appare ben avviata, a spiccare è soprattutto il laconico articolo in cui Popham (1889-1970) riferisce alla mano di Barocci un disegno inedito del Philadelphia Museum of Art per la pala di Fossombrone: una pagina asciutta quanto cruciale perché sottintende la nuova ben più perspicua comprensione della cultura figurativa e disegnativa della Maniera scaturita dalle esperienze di ricerca dello studioso, impressionanti per vastità, precocità e quantità di risultati, una lezione centrale nella storiografia artistica anglosassone del secondo Novecento, assai più lentamente recepita nella tradizione italiana. In ragione di questo retroterra, dai precocissimi articoli su Perino del Vaga (1945) all'esemplare catalogo delle collezioni di disegni italiani di Windsor compiuto con il supporto di Johannes Wilde (1949) ai volumi sui disegni di Parmigianino (1953) e di Correggio (1957), lo studioso può pianamente inquadrare e affrontare i disegni di Barocci, ponderando la notizia trasmessa da Bellori sull'impatto correggesco ma presupponendo, come per i coetanei di Federico, una incessante dinamica di aggiornamento del proprio linguaggio sui modelli intercettati, nel caso affrontato nel 1966 la *Visione di san Girolamo* di Parmigianino (fig. 45), vista da Barocci probabilmente quando già era stata trasferita a Città di Castello.

Gli studi su Barocci sembravano allora conoscere un cambio di passo, le indicazioni biografiche trasmesse da Bellori iniziavano a essere contestualizzate e verificate alla luce dei materiali grafici e documentari progressivamente emersi, individuando in modo più solido e coerente gli sviluppi dell'attività del pittore e il suo confronto con i maestri del passato e dei suoi giorni – uno dei punti di confluenza più significativi e importanti di questa congiuntura della ricerca sarebbe stata l'esposizione americana di disegni e stampe curata nel 1978 da Edmund Pillsbury e Suzanne Louise Richards, che nel catalogo include una traduzione inglese, con commento, della Vita belloriana.

Il progetto della prima mostra di dipinti e disegni di Barocci, ricchissima e di grande risonanza, apertasi a Bologna nel 1975, nasceva agganciato alla carovana felsinea delle Biennali d'arte antica che lungo il ventennio precedente avevano celebrato Gui-

186 FRIEDLÄNDER 1964; cfr. FRIEDLÄNDER 1912.

187 FRIEDLÄNDER 1964.

do Reni, i Carracci, la pittura del Seicento emiliano, l'Ideale classico e la pittura di paesaggio seicentesca¹⁸⁸, e di per sé comportava pertanto una totale adesione alla prospettiva storiografica e critica di Bellori, teleologicamente orientata sulla riforma dei Carracci e la loro scuola.

Dentro una ricostruzione del corpus pittorico e grafico del pittore che deve al riordino compiuto da Olsen ben più di quanto non si ammetta nel catalogo¹⁸⁹, e assecondando una visione cristallizzata di Bellori che poco dopo (1976) sarebbe stata mandata in crisi dall'edizione delle *Vite* curata da Evelina Borea e Giovanni Previtali, si riconfermano vecchi filtri interpretativi e se ne instaurano di nuovi: torna la diffidenza romantica e idealistica per il «lezio» del pittore che non riesce a raggiungere «la spirale di una liberazione poetica», si tornisce la fisionomia di un artista dominato dal «sentimento del luogo», ritirato in una «clausura domestica» a lavorare sulla miscela «di realtà e di finzione, di modello e di idea» e che appunto come aveva scritto Bellori «languiva in Urbino», privo di contatti con il mondo e precocemente uscito di scena¹⁹⁰. Un Barocchi che operava in nevrotica solitudine, evitando «ogni collaborazione diretta di bottega»¹⁹¹, protagonista della riforma cattolica, equivalente in pittura della poetica del verosimile di Tasso, «monocorde» durante tutta la sua attività e impermeabile a ogni influenza e suggestione che potesse incidere sul suo linguaggio, l'unico sviluppo dandosi lungo la linea che vedrebbe il suo atteggiamento devozionale puntare sempre più decisamente «alla visionarietà e all'estasi», con una climax culminante, come già per Aronberg Lavin, nella *Beata Michelina*¹⁹² (fig. 115).

La lente attraverso cui il pittore è guardato è preminentemente quella adottata da Francesco Arcangeli nel ben noto articolo del 1956 sugli inizi dei Carracci, dove la pittura di Barocchi incarnava «l'incontro fra cultura e umanità, fra tradizione illustre e nuovi sensi, floridi o malinconici o sottili», una prefigurazione di Annibale ma intaccata da eccessi di stilizzazione e di «lezio»¹⁹³. Nel catalogo della mostra bolognese torna anche fuori il ventaglio lessicale di Longhi, «schiumosità di superficie», «iridescenze madreperlacee» eccetera¹⁹⁴, ma di fatto si ripropone, in parole che tengono conto delle ricerche di Paolo Prodi sulla 'riforma cattolica', la posizione di Bellori: un pittore cui la poetica degli affetti e l'intensità spirituale in sintonia con la religiosità accostante di Filippo Neri consentirono di superare le secche cerebrali del manierismo in direzione di «indubbie tentazioni della morfologia barocca»¹⁹⁵. Alcune recensioni, non troppo ascoltate, evidenziarono oltre ai pregi anche i limiti della mostra¹⁹⁶.

188 Su cui vedi ora i saggi raccolti in *La tradizione dell' "Ideale classico"* 2021.

189 *Mostra* 1975.

190 Emiliani in *Mostra* 1975, pp. XXIV, XXVI, XXXIX-XXX; per la citazione da Bellori vedi sopra p. 12, nota 31.

191 Emiliani in *Mostra* 1975, p. XXIV.

192 Emiliani in *Mostra* 1975, p. LXV. Vedi qui sopra, p. 38.

193 ARCANGELI 1956, pp. 27, 28, 39. Su questo saggio e il suo contesto si veda MARI 2021.

194 Emiliani in *Mostra* 1975, p. LXVII.

195 Emiliani in *Mostra* 1975, p. LXXII.

196 BOREA 1976; PILLSBURY 1976; SHEARMAN 1976.

Saggio introduttivo e schede del catalogo del 1975 sono le fondamenta su cui è costruita la monografia di dieci anni dopo¹⁹⁷, ed è allora che i nodi vengono al pettine.

Nel ricordo ancora entusiastico della grande profusione di opere ammirate alla mostra bolognese, gli specialisti internazionali non potevano esimersi dal rilevare la pressoché totale sovrapponibilità dei testi con quelli del catalogo stesso, senza rilevanti aggiornamenti dello stato della ricerca, continuando per esempio ad accreditare la testimonianza di Bellori come schema del procedimento grafico preparatorio utilizzato da Barocci, con conseguenze anche sulla comprensione delle opere incompiute e sulla presenza, personalità e funzione dei collaboratori¹⁹⁸.

Oggi è forse difficile renderne conto, ma quarant'anni fa la monografia di Emiliani fu dirimente soprattutto per la quantità imponentissima di materiale fotografico in bianco e nero (centinaia di immagini) e soprattutto a colori (quasi una quarantina di tavole) che per la prima volta veniva presentato e che consentiva tutt'altro impatto con la pittura di Barocci. La qualità del repertorio illustrativo è infatti esaltata senza riserve anche dai recensori più lucidi nel cogliere i limiti dell'opera¹⁹⁹.

È innegabile del resto che a partire da questo ampio repertorio visivo sia fiorita una nuova stagione di studi sull'artista, sorretta implacabilmente dalla fortuna della Vita di Bellori, che per esempio compare (in francese) nella monografia di Nicholas Turner del 2000, e (in inglese) nel catalogo della mostra del Fitzwilliam Museum a Cambridge del 2006, ed è ancora la principale trama interpretativa che informa il catalogo della mostra di Saint Louis del 2012²⁰⁰.

Questa nuova edizione della biografia di Bellori nasce per un verso dalla possibilità di rileggerne il testo alla luce della mole di informazioni disponibili oggi sull'artista, parecchio accresciute rispetto a quanto era confluito nel commento che accompagna le precedenti edizioni, e per un altro dalla ben diversa fisionomia di Bellori stesso che gli studi recenti hanno rimesso a fuoco rispetto all'immagine accademica e idealistica di lui lungamente invalsa²⁰¹. Per provare a guardare la pittura di Barocci con occhi diversi e per liberarlo dalla magnifica gabbia critica costruita dal suo maggiore biografo e perpetuata attraverso la plurisecolare ricezione del suo libro, era infatti indispensabile prima tornare a guardare e a capire diversamente innanzitutto Bellori stesso.

197 EMILIANI 1985.

198 PILLSBURY 1987; EKSERDJIAN 1987.

199 Vedi nota precedente.

200 PILLSBURY, RICHARDS 1978, pp. 11-24; TURNER 2000, pp. 175-191; *A Touch of the Divine* 2006, pp. 17-49; *Federico Barocci* 2012.

201 Si veda il bilancio di MONTANARI 2009b.



Barocci fuori Bellori: per una biografia stilistica

Anna Maria Ambrosini Massari

Another story: un nuovo Federico Barocci

La poetica di Barocci si configura come un *unicum* nel panorama artistico italiano e forse il solo termine storiografico e critico che può inquadrarla è ‘anticlassico’, perché la sua quota emozionale e intimista va proprio in direzione opposta a ogni classicismo, e rompe le gerarchie dei generi: vero e proprio canone inverso¹.

Questo occhio interiore giustifica il suo profilo trasversale: manierista, per certi versi, per un metodo che trova nel mestiere ogni risposta, ma infine naturalista per l’obiettivo del suo lavoro, che vuole esprimere un cantico delle creature tradotto in pittura, nella ritrovata grazia dell’armonia del cosmo che trascorre nelle presenze vivide degli animali, nella poesia dei gesti, nella sensitività del paesaggio, nell’umore acqueo e cristallino degli occhi², ottenuto con l’uso sapiente delle velature, così da rendere la pittura sempre più mobile ed evocativa e aprire al progressivo sfaldamento della materia.

Una poetica dunque che non può essere compressa e depressa entro categorie storiografiche e critiche univoche, e meno che mai a partire dall’assunto classicista proprio della principale fonte di riferimento per l’artista, la sua Vita scritta da Giovan Pietro Bellori, che ha potentemente condizionato la comprensione moderna di Barocci.

Bellori gli riconosce una posizione storica importante ma non determinante nella svolta fra i due secoli³: oltre l’artificio manierista ma non abbastanza per far parte del nuovo che avanzava, con Annibale Carracci soprattutto, e con la sua rinnovata sintesi tra natura e antico. Ma è proprio qui, paradossalmente, il nodo di una lettura parziale dell’opera barocca, che non può essere compresa solo come un ponte tra due epoche e non deve necessariamente corrispondere a uno o all’altro dei due contesti di

1 AMBROSINI MASSARI 2024a.

2 MALVASIA [1678] 1841, II, p. 382. Sul tema: AMBROSINI MASSARI 2020. E vedi qui più avanti p. 78.

3 La Vita belloriana è infatti alla radice di quella suggestiva interpretazione di Barocci quale artista *in limine*, come più volte sottolineato in particolare da Andrea Emiliani e per cui «oscilla fra la condizione di prima stella vespertina e quella di lucente messaggero dell’alba» (in *Mostra* 1975 p. XXI, e EMILIANI 2008, I, p. 22). Vedi qui il saggio precedente.

cultura figurativa che proprio Bellori ha tanto contribuito a codificare come opposti: la stagione della tarda Maniera e quella del naturalismo e classicismo seicentesco.

Credo che per provare a leggere in maniera autonoma l'arte di Barocci, fuori da Bellori e dai conseguenti condizionamenti della storiografia, si debba tentare una lettura filologica del suo catalogo, mettendo a fuoco, sulla base dello stato attuale degli studi, una seriazione cronologica quanto più possibile chiara e plausibile, che indichi tappe, modelli, confronti e sviluppi linguistici, dagli esordi agli anni estremi.

Bisogna dipanare i momenti di snodo, gli scarti e le svolte più e meno decisive nella carriera dell'artista, a partire dall'educazione nell'ambiente roveresco, seguendo le prime esperienze e poi l'attività a Roma, l'accensione correggesca dal tempo della *Madonna di San Simone* (fig. 50), il suo comporsi con la cultura della Maniera romana nella *Deposizione* (fig. 52), il peso relevantissimo del rapporto con Venezia, le sollecitazioni provenienti dal circuito delle stampe, fino al manifesto del suo stile «delicato e divoto»⁴ che conquisterà Roma con la *Visitazione* (fig. 101), prima pala inviata alla Vallicella di Filippo Neri, per arrivare alla *Comunione degli apostoli* (da Bellori in poi intitolata *Istituzione dell'Eucarestia*, fig. 141), dove è portata agli estremi risultati la sua maniera «sì bella sfumata, dolce, e vaga»⁵ che, nel soffuso e potente registro del lume di notte, indicava la strada di un naturalismo altro: alternativo a quello caravaggesco, e al tempo stesso antitetico al classicismo carraccesco, tanto era nutrito di linfe differenti, sperimentale a suo modo sul piano iconografico, intriso di intima spiritualità, protesa su quella che chiamiamo l'emozione barocca. E dunque verso la modernità, senza filtri.

L'attimo fuggente di Federico

Il tratto della prima giovinezza di Federico Barocci, a differenza degli anni della maturità, non può contare su molti documenti e altrettanto lacunosa è la presenza di opere, unica vera garanzia per potersi fare un'idea concreta della sua educazione. Eppure, fin da subito è possibile, analizzando l'esistente con occhi liberi dai condizionamenti storiografici, definire un profilo piuttosto nitido dei suoi esordi.

Le prime prove pittoriche che ci sono giunte palesano i riferimenti della sua cultura di formazione, nonché la rapidità di cambiamento dei suoi orizzonti figurativi e della sua pittura nei momenti in cui egli iniziava a emergere. Al contempo, fin dal principio il pittore appare impegnato in quei generi che resteranno costitutivi della sua produzione per il resto della vita: dipinti di soggetto sacro e ritratti⁶.

Se tutte le fonti descrivono come prime opere la perduta *Santa Margherita di Antiochia in carcere*, destinata alla chiesa del Corpus Domini e le due pale tuttora esistenti nel duomo di Urbino, l'*Estasi di santa Cecilia con i santi Maddalena, Giovanni Evangelista,*

4 Vedi qui p. 124.

5 BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 391.

6 AMBROSINI MASSARI 2016; AMBROSINI MASSARI 2024d, pp. 126-128.

Paolo e Caterina d'Alessandria e il *Martirio di san Sebastiano* (figg. 1, 17), lo stile enuncia alcune differenze sostanziali, evidenti alla lettura formale⁷.

La documentazione disponibile sulla *Santa Margherita* e sul *Martirio di san Sebastiano*, e i caratteri stilistici di quest'ultimo, impongono di ritenere le due opere successive all'*Estasi di santa Cecilia*, per la quale non disponiamo invece di referti archivistici. La pala per la confraternita del Corpus Domini è collocata dai documenti tra 1555 e 1556, dunque essa è successiva al primo soggiorno romano di Barocci⁸. Il *Martirio di san Sebastiano*, che il contratto aggancia al 1557-1558, mostra un ulteriore avanzamento nella rielaborazione dei modelli romani, come si preciserà più avanti, contaminando memorie di Michelangelo e suggestioni prese da Taddeo Zuccaro con un colorito asprigno improntato al primo maestro, Battista Franco.

Viceversa, la *Santa Cecilia* è ancora molto acerba: proviamo a visualizzarne le caratteristiche stilistiche per agevolare confronti positivi con le altre due opere.

Il soggetto esplicita l'esercizio di Federico sulle invenzioni di Raffaello, in questo caso la stampa di Marcantonio, che traduce non l'opera finita ma un primo pensiero per la pala bolognese, dandoci certezza di come fin dal principio fosse importante per lui lo studio delle stampe.

L'opera infatti è un testo fondamentale per approfondire l'ambiente della formazione dell'artista tra Urbino e Pesaro negli anni della giovinezza.

In questa fase è senza dubbio di centrale importanza il naturale supporto ricevuto dai Genga, suoi parenti: non solo Bartolomeo, ma anche il padre Girolamo. Se Bartolomeo fu poi determinante per avviare il legame con Battista Franco e per introdurre a Pesaro il giovinetto alla conoscenza delle raccolte ducali⁹, non si può trascurare l'impatto che dovette provenire dal pur anziano ma autorevolissimo Girolamo, vero erede e nume tutelare del verbo raffaellesco e a quel tempo ancora attivo¹⁰.

L'autorità di Girolamo Genga continuerà anche in futuro a riaffiorare nelle invenzioni barocchesche. Si pensi all'*Immacolata Concezione* (fig. 10), già in San Francesco e oggi alla Galleria Nazionale delle Marche, realizzata sulla metà degli anni Settanta ma che deve la prima idea per il soggetto, come mostra il disegno degli Uffizi inv. 11446 *F recto* (fig. 8), alla *Madonna della Misericordia* di Girolamo Genga (fig. 7), oggi a Peterborough, The Elton Hall Collection, ma destinata in origine a una chiesa di Urbino: lo provano almeno due derivazioni sul territorio (delle quali una in particolare molto interessante, in quanto tipico prodotto di scuola barocca, dove gli inserti derivanti dai modelli del maestro, come i due santi in primo piano, si mescolano alla parte centrale con la Vergine e i santi, direttamente ripresa da quella di Genga¹¹). Una memoria

7 Vedi qui p. 99.

8 Vedi p. 99, nota 16.

9 Vedi qui p. 97.

10 AMBROSINI MASSARI 2018, p. 34.

11 Si tratta della copia presso la Pieve di Santa Maria delle Selve a Urbino. L'altra tela, presso la Vicaria di Isola del Piano, in provincia di Pesaro-Urbino, è un prodotto tipico di scuola barocca e dimostra come il prototipo di Genga sia ormai acquisito attraverso l'attualizzazione di Barocci.

e un motivo persistente, che raggiungono anche la raggelata immagine che nel 1592 realizzerà Federico Zuccaro per la Concezione a Pesaro, su cui tornerò. Un caso di intreccio con i grandi modelli della storia figurativa del ducato, come quello della *Comunione degli apostoli* di Giusto di Gand, che affiora nell'invenzione della mamma col bambino sullo sfondo¹² e in alcuni accenti dell'invenzione generale nell'*Ultima cena* (fig. 125) della cappella del Sacramento nel duomo di Urbino, o nella movenza del Redentore nel *Congedo di Cristo dalla madre*, oggi al Musée Condé di Chantilly (fig. 142), discusse più avanti.

Fu probabilmente Girolamo a mettere Federico fanciullo in contatto con Francesco Menzocchi, il pittore di Forlì suo seguace e collaboratore, presente a Urbino tra 1543 e 1544 per realizzare il trittico con la *Deposizione* per la confraternita di Santa Croce, oggi alla Pinacoteca di Brera¹³. E infatti nella *Santa Cecilia* è proprio l'affinità alla pittura di Menzocchi a risultare predominante.

Dopo questa esperienza, e dopo un vero e proprio alunnato, tra 1544 e 1546 circa, accanto a Battista Franco, Federico fu condotto a Pesaro da Bartolomeo Genga per perfezionare la sua educazione sui capolavori delle raccolte roveresche¹⁴, dato trasmesso dalle fonti e verificabile sul vivo della pittura, ma che va considerato in un contesto concreto, ovvero alla luce di quello straordinario episodio di diffusione del raffaellismo, vero epicentro della più moderna Maniera romana sul territorio del ducato e crocevia di linguaggi di diversa estrazione, che fu la Villa Imperiale, residenza suburbana degli stessi duchi e che proprio Girolamo aveva ideato. Accanto a lui, Francesco Menzocchi era stato uno dei protagonisti della campagna decorativa della villa. Tra gli ultimi anni Venti e il decennio seguente avevano partecipato al cantiere, sotto la regia genghiana, da Raffaellino del Colle, ex allievo di Giulio Romano, ai fratelli Dossi, Dosso e Battista, da Camillo Mantovano a Bronzino, e la presenza di Menzocchi in quei lavori era stata saliente soprattutto nelle ultime battute. È in particolare con i modi di Menzocchi all'Imperiale che ben si confrontano infatti le forme slungate ma un po' imbambolate della *Santa Cecilia*, eseguita evidentemente in anni che comunque precedono il primo viaggio romano e quindi non oltre il 1553, anche se i numerosi accenti legati alla prima educazione di cui si è detto, consigliano di arretrare ancora di qualche tempo l'opera¹⁵.

Basti osservare, in particolare, il confronto puntuale dei volti femminili con quelli delle due figure allegoriche nella Sala della Calunnia di Villa Imperiale, nella parete con l'*Apoteosi di Francesco Maria I della Rovere* (figg. 5-6), incontestabilmente legati alla mano di Menzocchi¹⁶, mentre l'angelo al centro della gloria nel registro superiore

12 SCHMARSOW 1909, pp. 113-114.

13 Vedi qui pp. 96-97.

14 Vedi qui p. 97.

15 AMBROSINI MASSARI 2024a, p. 39. Per uno zio di Federico, Antonino, che fu organista dal 1553 nel duomo e per possibili connessioni con questa commissione vedi: LIGI 1925.

16 AMBROSINI MASSARI 2024a, p. 39. Cfr. DROGHINI 2014, pp. 109-110. Per l'indiscutibile attribuzione a Menzocchi, BENATI 2018, pp. 250-252.

cita espressamente la *Vittoria* affrescata da Raffaellino del Colle nella Sala dei Mezzi Busti (figg. 2-3). E d'altra parte fu per primo il pittore forlivese, attivo a Urbino al principio degli anni Quaranta, a percepire tempestivamente le potenzialità di Federico, incentivandone il tirocinio presso Battista Franco, importante soprattutto per la maturazione nel campo del disegno, già percepibile nel foglio di Stoccarda preparatorio per la *Santa Cecilia*¹⁷.

Come e più di Raffaello, Tiziano si rivela da subito stella polare per tutta la carriera di Barocci; fin da quando, tra 1542 e 1544, giunse a Urbino, in quel tempio ispirazionale che era il Corpus Domini, lo stendardo con l'*Ultima cena* (fig. 4) e la *Resurrezione* oggi alla Galleria Nazionale delle Marche, le cui facce furono separate già nel 1545. Lo dichiara nella *Santa Cecilia* (figg. 4-6), attraverso il ricavo da uno degli apostoli dell'*Ultima cena*, che diventa qui il san Paolo, ma il ricordo di queste due tele resterà permanente e ricorrente in Barocci. La frequentazione dei capolavori di Tiziano conservati nelle collezioni roveresche, e di quelli visibili in Ancona, la *Pala Gozzi* (fig. 16) del 1520, già in San Francesco ad Alto, oggi presso la locale Pinacoteca Civica, e la *Crocifissione con i dolenti* (1556, fig. 37), tuttora in San Domenico, rappresenta la componente culturale che caratterizza più profondamente il pittore rispetto a tanti altri artisti centroitaliani della sua generazione. Non a caso, nella percezione dei contemporanei, le prime grandi opere di Barocci come la *Deposizione* di Perugia (fig. 52), si associavano per la spettacolarità e la sontuosità del colore al nome di Tiziano, mentre solo in un secondo momento la sua maniera verrà letta tutta in chiave correggesca¹⁸.

La fascinazione per Tiziano, *in primis* quello dello stendardo, aiutava il giovanissimo Barocci a misurarsi con l'avanzare di quella cultura centro-italiana che contribuiva a far riconoscere nel veneziano Battista Franco una guida perfetta per sostenere la primissima crescita dell'artista, in profondità e in più direzioni. Battista era arrivato a Urbino da Roma con un bagaglio non indifferente di stimoli e memorie grafiche, determinanti per la maturazione di Federico. Ed è in questo contesto formativo e accanto a Franco, che ritengo si possa adombrare, tra l'altro, un primo indiretto sentore di Correggio, grazie alla visione di studi tratti dalle cupole parmensi. Sappiamo oggi, infatti, che Battista aveva utilizzato come modelli per i suoi sfortunati affreschi nel duomo urbinato anche disegni tratti proprio da quelle rivoluzionarie cupole¹⁹. Un confronto fra uno di questi esercizi realizzati da Battista (figg. 11-12) e le poche porzioni superstiti (fig. 13) delle sue decorazioni mariane fa comprendere molto bene come il michelangiolo si incontrasse, in una modalità che non poteva non intrigare Barocci, con la vorticosa suggestione correggesca.

Il rapporto tra Battista e Federico dovette continuare oltre i termini della stabile presenza dell'artista veneziano a Urbino, tra 1544 e 1546, in occasione dell'impegno per la decorazione in duomo, proseguendo anche grazie alla stretta amicizia di

17 Stoccarda, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, inv. 1338.

18 Vedi qui il saggio di Barbara Agosti, p. 7.

19 GROSSO 2016, in particolare pp. 37-38.

quest'ultimo con Bartolomeo Genga, che li vede attivi nel 1548 negli apparati per le nozze di Guidubaldo II e Vittoria Farnese a Pesaro, uno sfondo plausibile per ambientare il soggiorno di formazione del giovane artista nella città roveresca sull'Adriatico. Un riscontro di questa esperienza viene oggi dallo studio sull'antico da parte di Barocci, del resto tra i lasciti di Franco alla sua formazione riconosciuti anche da Bellori²⁰. Attirò certamente l'attenzione di Federico il celebre bronzo di epoca romana noto come *Idolino*, un efebo lampadaforo, scoperto a Pesaro nel 1530, restaurato da Bartolomeo Genga, trasferito all'Imperiale e posto, nel piazzale antistante, sull'elegante basamento realizzato dai fratelli Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi sul quale figura un esametro di Pietro Bembo²¹; l'opera dovette rappresentare un vero e proprio punto di riferimento per attingere alle fondamenta di quel linguaggio dell'antico che, per gli artisti moderni, era linfa vivificante.

Ispirata all'*Idolino* è senza dubbio almeno una prova grafica di altissima qualità di Barocci, uno *Studio di busto virile*, conservato agli Uffizi²². Il modello vi appare studiato e successivamente rielaborato in controparte, con morbidezze chiaroscurali e un sottile ingentilimento delle forme e della posa sbilanciata del giovinetto. Stilisticamente e tecnicamente l'esercizio grafico non è distante da un gruppo di tre disegni, anch'essi conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze, che ho restituito a Barocci, e che riflettono molto bene questa fase della sua educazione²³. In particolare, il notevole *Studio di testa femminile*, inv. 11876 F, evidente esercizio dall'antico, molto probabilmente da una statua di Venere, che recava, significativamente, come gli altri due, un riferimento a Girolamo Genga negli antichi inventari e come tale riproposto quale esemplare delle disparate attribuzioni di disegni alla mano dell'artista²⁴. Procedendo ad acclarare lo sviluppo dello stile di Barocci, tali disegni diventano emblematici di quel sottile crinale di passaggio attraverso il mondo genghiano e la connessa educazione su Raffaello, proprio di questa peculiare fase formativa tra Urbino e Pesaro, dove l'antico ha già un suo ruolo ben più significativo di quello assolutamente marginale trasmesso da Bellori, il quale doveva anche su questo piano accentuare la distanza tra la posizione di Barocci e quella di Annibale Carracci. Tale libero utilizzo dell'antico diventa un elemento fra gli altri della grammatica inventiva di Federico, come dimostra un confronto fra lo spunto della testa femminile e l'approdo in quelle delle sante nella *Santa Cecilia* (fig. 1): riconferma della sua libertà fuori dagli schemi.

Pesaro fu per il giovane pittore un crogiuolo fertile, e all'Imperiale dovette restare fortemente colpito anche dal cromatismo morbido e libero dei paesaggi dei Dossi, da cui svilupperà quel singolare, nuovo senso del paesaggio, ravvisabile ne *La verga*

20 Vedi qui p. 97.

21 Matteo Ceriana in *Pietro Bembo* 2013, pp. 377-378, n. 6.12; ANNIBALI 2024, pp. 105-136.

22 Inv. 11570 F recto. Sul verso, *Studio con un busto virile visto di fianco*, si veda AMBROSINI MASSARI 2024a, p. 38, e AMBROSINI MASSARI 2025b, pp. 210-212.

23 Si veda nota precedente. Sono gli invv. 11876 F, 11878 F e 11877 F.

24 Classificati da Pelli Bencivenni come di Girolamo Genga, e discussi da PETRIOLI TOFANI 2018, pp. 62-63. Attribuiti a Barocci con altri confronti e discussione sul tema dell'antico, in AMBROSINI MASSARI 2025b, pp. 210-212.

di Mosè si trasforma in serpente (fig. 27), appartenente alla decorazione della sala del Belvedere compiuta entro la prima metà del 1563²⁵, quando egli era ormai attivo nella cerchia di Taddeo Zuccaro²⁶.

Affonda le sue radici nell'altissima tradizione urbinata e durantina, animata dalla diffusione dei modelli di Raffaello e vivificata dalla produzione zuccaresca anche la pratica di Federico nel settore della produzione delle maioliche, ambito in cui aveva lavorato lo stesso Battista Franco²⁷. Se è indubitabile l'influenza stilistica di Taddeo in opere quali il bellissimo *Studio per un piatto con san Crescentino* (fig. 15), inv. 11313 F degli Uffizi, di una fase leggermente più avanzata nella carriera di Barocci, che ha saputo elaborare l'eleganza spumosa del tratto del grande maestro marchigiano, non si devono trascurare disegni per la ceramica di Battista Franco, come lo *Studio per un piatto con Enea che difende il corpo di Pandaro da Diomede* (fig. 14), inv. 6942 recto del Louvre, dove si vede molto chiaramente che il suo magistero deve aver lasciato una notevole impronta per l'ispirazione del giovane Barocci anche in questo campo che sappiamo esperito almeno in un caso, documentato da prove grafiche, e almeno da un piatto conservato a Venezia, al Museo Correr²⁸.

Solo qualche anno dopo però, si legge nello stile dell'artista una profonda cesura, dovuta agli esiti del primo viaggio romano, che affiorano con forza nella seconda pala eseguita per il duomo, il *Martirio di san Sebastiano* (fig. 17), dove tinte crude come quelle di Battista Franco coesistono con una nuova ricerca di complessità spaziale della composizione e con le conseguenze dell'impatto diretto con le potenti invenzioni michelangiolesche²⁹. Fino a questo momento la sua conoscenza della maniera di Michelangelo era stata soltanto mediata, affidata alla *Sant'Agata martirizzata* di Sebastiano del Piombo, oggi agli Uffizi, al tempo nelle collezioni ducali del Palazzo di Pesaro, dove la vide Vasari, un quadro ultimato entro il 1519 e scaturito dal dialogo tra il maestro veneziano e il Buonarroti³⁰. In particolare, si manifesta nel santo martire un ricavo dalla visione della volta sistina, nello scorcio audace della figura del protagonista, derivata dall'*Aman* crocifisso³¹, che dimostra anche lo speciale filtro baroccesco, con cui il vigore michelangiolesco è trasformato in grazia quasi danzante.

Anche il segno di Tiziano è pregnante in questa tela, si posa nello sfondo ribassato e albeggiante in lontananza, con la foglia del fico che si staglia contro il cielo, ripresa dalla *Pala Gozzi* (fig. 16), da cui deriva pure il gruppo celeste della Madonna col Bambino, in un moto a scatto tutto emozionale, ben diverso da quello nella *Madonna di Foligno* di Raf-

25 Vedi qui p. 100, nota 22.

26 Sul tema del paesaggio in Barocci e un possibile ruolo di Gherardo Cybo, si veda in particolare GIANNOTTI 2018 ed ora BARONI 2024.

27 Su Franco e la maiolica: CLIFFORD, MALLET 1976; SACCOMANI 2000; VARICK LAUDER 2009, pp. 29-30; AMBROSINI MASSARI 2024a, p. 42, per la ricchezza degli avanzamenti di Barocci accanto al Franco. Per l'apporto di Taddeo in questo ambito resta capitale GERE 1963.

28 Attribuito a Barocci da KATALAN 1997; AMBROSINI MASSARI 2024a, p. 37; sul tema si veda ora BARONI 2024.

29 Vedi qui p. 97, nota 11.

30 HIRST 1981, pp. 76-78.

31 Vedi qui p. 97, nota 11.

faello, spesso richiamato a confronto³². Il ricordo di Tiziano lo vediamo vibrare anche nel ritratto del giovinetto in basso a sinistra (fig. 19), un tassello che era stato reseca-to e rubato, recentemente recuperato, restaurato e reintegrato nella tela³³. Il «ritratto empatico»³⁴ di Barocci ha il suo avvio negli esemplari del cadorino ammirati nelle raccolte roveresche. E qui non tanto il modello più ufficiale, lo 'State portrait' con cui l'artista saprà confrontarsi brillantemente nel celebre *Ritratto di Francesco Maria II in armatura* (fig. 70), quanto piuttosto quel cromatismo libero che indaga l'interiorità del personaggio con dolcezza appena venata di malinconia, come nel volto della cosiddetta *Bella* della Galleria Palatina (fig. 18), che l'artista poteva ammirare tra i capolavori di Tiziano nelle collezioni roveresche a Pesaro. Un inserto solo apparentemente secondario, il ritratto del donatore, e in realtà da considerare primo segnale della cifra stilistica di Barocci, quella indagine espressiva che si deposita nei ritratti e che in alcuni casi diventa elemento fondante della strategia comunicativa anche delle pale d'altare.

Si scala a quest'altezza una delle prime prove note nel campo vero e proprio del ritratto, quello del segretario ducale *Antonio Galli*, Copenhagen, Statens Museum³⁵ (fig. 21), dove predomina il modello tizianesco nella naturalezza della posa e dei gesti e nella costruzione della figura attraverso un'orchestrazione dei neri della veste contro il fondo scuro, su cui risaltano le poche pennellate bianche del colletto e il volto colpito dalla luce. Una tale affinità da aver fatto anche più di recente dubitare³⁶, del tutto infondatamente, dell'autografia del dipinto, che presenta una mobilità di segno e di quota emotiva solo baroccesche. Lo si può verificare ponendolo a fianco del noto *Ritratto di Giulio Romano* di Tiziano (1536-1538, Mantova, Palazzo Te, fig. 20): un confronto efficace per scelte cromatiche, di posa e attitudine, per suggestione di somiglianza dei soggetti, naturale conseguenza della loro autorevolezza, attivi in due corti in stretto contatto familiare e culturale, quali furono quella dei Gonzaga a Mantova e quella dei Montefeltro-Della Rovere a Urbino e Pesaro. Giulio Romano, che non a caso è raffigurato nella veste 'intellettuale' di architetto, aveva infatti rappresentato a Mantova l'omologo referente di corte di Girolamo Genga a Urbino, entrambi accomunati dalla provenienza raffaellesca. Il ritratto del colto segretario ducale Antonio Galli, nato nel 1510 e scomparso nel 1561, ci dà un'idea dello stile dell'artista intorno alla metà circa degli anni Cinquanta, in parallelo alla pala con il *Martirio di san Sebastiano*.

Al principio del sesto decennio risaliva l'incontro a Urbino con Taddeo Zuccaro (1551-1552), convocato dal duca Guidubaldo II per dare compimento al ciclo di affreschi del duomo avviato ma non compiuto da Battista Franco. Federico e Taddeo

32 Sullo specifico interesse di Barocci per questo dipinto di Raffaello e la sua incidenza, attestata dalle fonti, si veda ora BARONI 2025.

33 Barocci ritrovato 2020.

34 ARCANGELI 2018.

35 L'effigie del Galli, su cui si veda qui pp. 119-120, nota 93, è anche nell'olio su carta della Galleria Palatina a Firenze, già ritenuto *Ritratto del duca Francesco Maria II* e di scuola.

36 Ricondotto a Barocci da Olsen già nella monografia del 1955, pp. 111-112, è ancora «attribuito a Tiziano» in EMILIANI 2008, I, p. 119, n. 10.

poterono rincontrarsi a Roma in occasione del primo soggiorno di Barocci, dato che nel 1553 anche Taddeo fece ritorno nell'Urbe, e la critica più avvertita ha da sempre sottolineato l'importanza delle opere e dei modelli grafici dello Zuccaro di questo momento per la crescita di Barocci disegnatore³⁷. In questi fatti, anzi, stanno a mio parere le premesse del coinvolgimento dell'artista urbinato, già con un ruolo autonomo e di spicco, come attestano i disegni progettuali, nella campagna decorativa del Casino di Pio IV nei primi anni Sessanta, coordinata dal maggiore dei fratelli Zuccaro, con il supporto del minore. Un dato questo, unito alla nota e assai precoce menzione di apprezzamento di Vasari³⁸, che dà indicazioni positive sulla considerazione di cui Barocci doveva godere. Il fatto che si conoscano suoi disegni progettuali e non ne siano a oggi emersi di Taddeo, primo regista e motore del programma decorativo, conferma questa posizione di assoluto rilievo, che non contraddice l'eventualità, non così peregrina per quei tempi e quegli ambienti, dell'invidia dei colleghi nei suoi confronti che ingenerò l'episodio di un avvelenamento e della malattia per cui Barocci decise di abbandonare Roma³⁹.

Ricadute della prossimità a Taddeo, anche precedenti al trasferimento nell'Urbe per l'impegno degli anni 1560-1563, si avvertono in disegni connotati da quell'ammorbidimento di tratto, quella velocità della penna, quella ricchezza del lavoro grafico anche con artifici luministici nell'uso della biacca, propri dello Zuccaro. Il dialogo è con prove smaglianti di Taddeo riconducibili agli anni urbinati come, per esempio, gli studi legati al progetto, non portato avanti, di completamento degli affreschi avviati da Franco in duomo e che dovevano avere per soggetto, episodi della vita della Vergine⁴⁰: come nel caso dello *Studio per una Natività della Vergine*, inv. 588 E recto degli Uffizi (fig. 22) o di un altro studio affine conservato all'Albertina di Vienna, inv. 1623.

Progetti di Barocci, come in particolare lo *Studio per una Adorazione dei pastori* del Louvre inv. 2845 e quello ben più elaborato, della stessa istituzione francese, inv. 2844, annuncio della speciale sensibilità luministica che ne caratterizzerà le ricerche, si pongono in un confronto serrato con Taddeo, che si allarga alla vibrante *Adorazione dei Magi* di Amsterdam, Rijksmuseum inv. RP-T-1981-28 (fig. 23), dove il tratto di penna è in piena sintonia anche con uno studio come quello in relazione con il perduto *Martirio di santa Margherita* del Victoria and Albert (fig. 25), con una notevole assimilazione tra la figura di un pastore a destra e quella dell'aguzzino della santa in primo piano. Il foglio di Londra⁴¹ racconta progressi di stile e di sguardo possibili solo dopo

37 GERE 1969, pp. 66-67.

38 Si veda qui al saggio di Barbara Agosti, p. 7, nota 1.

39 In particolare WITTKOWER, WITTKOWER [1963] 1968, pp. 94-95, in merito al caso Barocci, anche per la discussione di una notevole frequenza di episodi di avvelenamento, accompagnati ovviamente da superstizioni e talora pretesti letterari. Rimando qui a p. 100, note 22-23.

40 Si ricordi anche lo *Studio di una donna in corsa*, inv. 1146 S degli Uffizi, preso in esame nella prospettiva del periodo trascorso a Urbino da Taddeo e dei suoi contatti con il Veneto, AGOSTI 2017, a fianco della *Conversione di san Paolo* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, in deposito presso Museo Civico di Sant'Angelo in Vado) eseguita nella stessa occasione da Taddeo per il duca Guidubaldo II.

41 Inv. D.1084-1900. MANN 2012, p. 29 nota 14, lo ritiene tuttavia incompatibile con questa fase precoce della produzione grafica di Barocci.

un viaggio a Roma, catalizzato dal magistero di Taddeo Zuccaro⁴², mentre si aggirava alla ricerca dei segni lasciati dal suo primo maestro Battista Franco, del cui *Arresto di san Giovanni Battista* (fig. 24) nell'oratorio di San Giovanni Decollato qui affiora il ricordo. In particolare, è nella figura della santa che vibra l'impressione di quel ciclo così importante per il giovanissimo Barocci, che saprà trovare nuova, più libera intensità espressiva dopo la scoperta di Correggio. Una luce, quella di Taddeo, che dai primi anni Cinquanta, si spande su Barocci e si fa intensa col primo soggiorno romano ma continua a svilupparsi anche dopo, aprendo a nuove sperimentazioni e progressi tecnici. Con questo percorso consolidato alle spalle arriverà a Roma nel 1560, non certo per caso, forte evidentemente non solo di appoggi nella cerchia roveresca e papale ma anche di buona accoglienza e favore da parte dei fratelli Zuccaro⁴³.

Quando Federico viene impegnato sotto la regia di Taddeo negli importanti lavori vaticani lo ritroviamo infatti già abile nella capacità di progettare complessi apparati decorativi e nel padroneggiare l'organizzazione e le dinamiche dei cantieri romani di pieno Cinquecento, delegando parzialmente a un gruppo di collaboratori la messa in opera dei modelli predisposti di persona sulla carta⁴⁴. Non è escluso quindi che prima di questa circostanza il giovane artista avesse già dato saggio del suo talento nel campo della decorazione in qualche precedente esperienza, forse per il cardinale Giulio Feltrio della Rovere, come suggerisce il disegno degli Uffizi, inv. 507 F *recto e verso*, con il progetto per una volta, in cui ne è stato individuato lo stemma⁴⁵.

Il partito ideato da Barocci per le due sale del Casino a lui affidate si inserisce coerentemente nella tradizione delle volte a pittura e stucco dall'età farnesiana in avanti, e il soffitto della sala grande ripropone infatti agli angoli soluzioni sperimentate da Daniele da Volterra e dalla sua équipe nella sala della Cleopatra allestita per Giulio III nel Palazzo Apostolico.

La contiguità con Taddeo è essenziale anche per spiegare la nuova accentuata componente di michelangiolismo⁴⁶, quella del *Giudizio* e degli affreschi della Cappella Paolina, che si registra nella *Sacra famiglia* della stessa sala grande, dove le figure hanno assunto una dilatazione volumetrica, un'enfasi e un'imponenza sconosciute fino a quel momento⁴⁷. Un confronto utile può essere quello tra lo *Studio di Sibilla* di Taddeo (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 11199 F, fig. 28) e la poderosa figura nello *Studio per la Felicitas* di Federico (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. DIS 48, fig. 29). La *Sibilla*, probabilmente risalente ai primi

42 PILLSBURY, RICHARD 1978; *A Touch of the Divine* 2006.

43 COLZANI 2025.

44 Vedi qui pp. 99-100.

45 SMITH 1977, pp. 68-69; COLZANI 2025.

46 Barocci poteva conoscere l'invenzione di Michelangelo per l'*Annunciazione*, cui è stata accostata quella affrescata sulla volta della prima sala del Casino, dalle copie di Marcello Venusti (AMBROSINI MASSARI 2024a, p. 43 e nota 46), piuttosto che dagli studi originali del maestro (LINGO 2008, p. 26-27).

47 Senza dimenticare memorie raffaellesche, BARONI 2025 e importanti ricavi da Tiziano, ancora dallo stendardo di Urbino, riferimento forte e continuativo.

anni Cinquanta⁴⁸, si dimostra modello dirimente per il giovane artista, soprattutto per valutare la quota di filtro zuccaresco nell'acquisizione del michelangiolismo, con una raffinatissima sperimentazione di tecniche e colore attraverso l'impiego di pietra rossa ripassata a penna, ben inserita nella fase di maturazione dei lavori vaticani.

Sono caratteri analoghi a quelli che si riscontrano ne *La verga di Mosè si trasforma in serpente* (fig. 27) eseguita in una delle sale del Belvedere entro un ciclo gestito da Federico Zuccaro, ultimo impegno di Barocci nel Palazzo Apostolico e testo straordinariamente riassuntivo dei caratteri mescolati della sua educazione come delineati fin qui⁴⁹.

‘Ritorno a Cold Mountain’

Dopo il precipitoso ritorno a Urbino, causato dall'avvento della malattia contratta a Roma⁵⁰, si colloca l'esecuzione della *Madonna di san Giovanni* (fig. 33), nata come ex voto del pittore per la chiesa cappuccina di Crocicchia, primo segnale della sua profonda consentaneità alla spiritualità francescana. Il gruppo della Madonna con il Bambino disposto in diagonale è uno sviluppo coerente, ma di più insistito raffaellismo, del suo omologo nella *Sacra famiglia* del Casino papale. La principale innovazione che emerge in concomitanza con la preparazione della *Madonna di san Giovanni* è l'uso dei pastelli colorati, testimoniato dal foglio dell'Art Institute di Chicago, inv. 1990. 512.1, con una veloce prova per il bambino Gesù, dove è sperimentata questa tecnica grafica destinata a diventare strutturale nella pratica di Barocci proprio per il suo intenso e vibrante valore pittorico. Dal momento che la tradizione dell'uso dei pastelli colorati, di ascendenza leonardesca, è attestata sia in ambito veneto, sia in ambito emiliano, sia nel corpus grafico di Raffaello, è difficile stabilire quale fu il canale attraverso il quale Barocci dovette assimilarlo⁵¹.

Una accentuazione di intenti naturalistici si riflette anche nel disordinato e vitale paesaggio, che pare un avanzamento a partire da quello che si ammira nel *Mosè* del Palazzo Apostolico, che a sua volta risente stilisticamente della vicinanza con Taddeo Zuccaro nell'intricata vegetazione, fusa in delicate pennellate. Basti il confronto tra lo *Studio per l'Orazione nell'orto* di Zurigo (inv. Z.1943/0024; fig. 30) e il paesaggio della *Madonna di san Simone*, in particolare quello che si intravede dall'apertura alle spalle della Vergine (fig. 31).

Contrariamente a quanto riferito da Bellori, Barocci aveva ripreso a lavorare non molto tempo dopo il suo rientro a Urbino, che dovette avvenire nell'estate del 1563⁵²,

48 GERE 1969, p. 151, n. 69.

49 Vedi qui p. 100. L'unico dipinto mobile che si può agganciare a questa fase di attività di Barocci nella Roma di Pio IV è la *Maddalena penitente* segnalata da Voss ([1920] 2007, pp. 310-311) e dopo varie traversie solo recentemente recuperata (vedi qui p. 100, nota 21), eseguita per il cardinale Giulio Feltrio, vicinissima anche negli occhi bistrati alla *Madonna annunciata* sulla volta della prima sala del Casino.

50 Vedi qui pp. 100-101.

51 BALLARIN 2010.

52 L'ultimo pagamento nei cantieri romani risale al 7 luglio 1563, BERTOLOTTI 1881, p. 22.

e comunque non certo dopo quei quattro anni menzionati dalle fonti⁵³, che si potrebbero eventualmente spiegare in riferimento a commissioni pubbliche, come in effetti fu la grande impresa della *Deposizione* per il duomo di Perugia (fig. 52), avviata nel 1567⁵⁴. Ben prima però, l'artista dovette riprendere a lavorare con grande lena e impegno, probabilmente avviando più progetti insieme. Lo dimostrano alcuni fogli sui quali si sovrappongono pensieri per la pala di Crocicchia e per altre esecuzioni, note e non, che si scalano lungo il settimo decennio, ma concepite all'unisono, immediatamente dopo il rientro in patria.

Esemplare, a questo proposito, è il disegno per una pala con la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Rocco e Sebastiano*, noto dallo studio di Chatsworth inv. 358 (fig. 39), ancora radicato in memorie romane, in *primis* la *Pala Fugger* di Giulio Romano, nella chiesa di Santa Maria dell'Anima. Sebbene non risulti essere stata messa in opera, la sua invenzione è nota tramite la stampa eseguita da Cornelius Bloemaert (fig. 40). Come notato per primo da Olsen⁵⁵, sotto la prova più compiuta realizzata a penna e inchiostro bruno diluito e rialzato da lumeggiature, già quadrettata, il progetto presenta un rapidissimo appunto a pietra nera di cui è leggibile soprattutto il calice di san Giovanni, disposto in corrispondenza del suppedaneo del trono su cui siede la Madonna con il Bambino. La complessa stratificazione dei due disegni informa della precedenza dello schizzo per la pala di Crocicchia rispetto all'esercizio chiaroscurato per la composizione con i santi Rocco e Sebastiano, che tuttavia si colloca a ridosso della prima alla luce della stringente prossimità stilistica alla fase romana, unitamente ai documenti che confermano Barocci al lavoro per la elaborazione grafica della *Madonna di san Simone* almeno da fine giugno del 1565⁵⁶ (fig. 50).

Pressoché contemporaneo alla prova di Chatsworth è anche un secondo disegno ugualmente in relazione con la *Madonna di san Giovanni*, in cui Federico realizza a pietra rossa un primo pensiero per il volto di Maria, riutilizzando nuovamente poi il foglio per sovrascrivere a questa esecuzione grafica uno schizzo a penna e biacca preparatorio per la *Crocifissione con i due dolenti*⁵⁷ (fig. 32), destinata alla cappella del conte Pietro Bonarelli per la chiesa urbinata del Crocifisso Miracoloso, oggi presso la Galleria Nazionale delle Marche (fig. 36). L'opera scaturisce da un corpo a corpo con la pala di analogo soggetto lasciata da Tiziano in San Domenico ad Ancona (fig. 37), ripensata attraverso un estenuante lavoro disegnativo e anche per questo rappresenta un po' un'opera che 'balla da sola' nel catalogo dell'artista, in relazione documentabile, come si dirà, con progetti di quei momenti, sia precedenti, come la *Madonna di san Giovanni*, che seguenti, come la *Deposizione*, ma racchiusa in una cifra stilistica che distilla da Tiziano e smuove col colore le corde dell'emozione, in una dimensione cromatica di grande mobilità e speciale densità.

53 Vedi qui p. 101, nota 25.

54 Si veda più avanti nel testo e a p. 101, nota 27.

55 OLSEN 1962, p. 151, n. 18.

56 Per una sintesi sul tema e i documenti, *La Madonna di san Simone* 2024.

57 Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 11416 F.

Si impostano da qui, però, almeno due invenzioni che saranno caratterizzanti e ricorrenti nel corso della carriera di Barocci, che saprà riprenderle con sempre nuove e potenti soluzioni. Va infatti rimarcato lo spunto prettamente michelangelesco per la figura del Cristo crocifisso che Barocci, gran frequentatore delle stampe, potrebbe avere attinto da quella di Giulio Bonasone tratta dall'invenzione di Michelangelo per Vittoria Colonna fissata nel celebre foglio del British Museum (figg. 34-36).

Un altro possibile canale di studio di quel sovrano prototipo poteva venire, in parallelo, dai bronzetti di Giambologna che avevano adottato quella soluzione, e che non erano ignoti al collezionismo roveresco⁵⁸.

Ma indubbiamente ancor più convincente e intrigante, a tale proposito, diventa il documento di una precoce conoscenza a Urbino e proprio negli ambienti artistici e ducali, di copie di Marcello Venusti che erano state donate da Michelangelo in persona a Cornelia, moglie di Francesco Amadori detto l'Urbino, dalla quale erano poi giunte al duca Guidubaldo II della Rovere nel 1557⁵⁹.

Si notino nel disegno del British Museum (fig. 34) in particolare le gambe del Cristo, la loro posizione, la gamba sinistra piegata in avanti, la sovrapposizione dei piedi, che molto bene si confrontano con la soluzione adottata da Barocci e attentamente studiata da quel modello, come dimostra in particolare lo *Studio per le gambe di Cristo* degli Uffizi, inv. 11667 F recto (fig. 35). Una memoria persistente, che resterà ben visibile nelle realizzazioni delle future Crocifissioni (Genova, cattedrale, fig. 121; Urbino, oratorio della Morte, fig. 133; Madrid, Museo del Prado, fig. 134) che si discuteranno a tempo debito. Nella *Crocifissione Bonarelli* (fig. 36), infine, fa la sua prima apparizione, nel san Giovanni evangelista dolente, la figura in rotazione e a braccia spalancate che Barocci svilupperà poi in opere e fasi diverse della carriera, da qui in poi e fino alla fine⁶⁰.

Come si è detto, le opere di cui stiamo trattando sono tutti progetti pressoché contemporanei, non distanti fra loro, che dovrebbero scalarsi fra il 1564 e il 1566 circa, in un serrato intreccio di commissioni che avranno uno spartiacque stilistico, costituito dalla *Madonna di san Simone*.

Anni davvero densissimi e di grande energia, creativa e fattiva, che si specchia nelle sembianze del pittore a quest'altezza, trentenne o poco più, restituite dal suo *Autoritratto da giovane* degli Uffizi (fig. 38), dipinto su carta con pennellate veloci e risolutive.

58 Nel 1583 l'agente urbinato Simone Fortuna raccomandava al duca Francesco Maria l'acquisizione di un esemplare dei Crocifissi di Giambologna (BAROCCHI, GAETA BERTELA 1993 pp. 240-241, n. 265; GASPAROTTO 2005, pp. 39-40, e in particolare sulla diffusione della tipologia con il Cristo spirante vedi LUCIDI 2020, pp. 51-54).

59 LEONARDI 1995; VOWLES 2024, pp. 96-97. Fra cui anche quella relativa all'*Annunciazione* di Michelangelo documentata nel disegno della Pierpont Morgan Library di New York, memoria importante anche per lo stesso soggetto realizzato da Barocci nel Casino di Pio IV: AMBROSINI MASSARI 2024a, p. 43 e nota 46. Ma vedi ora COLZANI 2025.

60 Si veda qui più avanti nel testo, a p. 78.

Correggio crossing

La connessione del progetto testimoniato dal disegno di Chatsworth (fig. 39) con quello della *Madonna di san Giovanni* e la posizione di entrambe le opere a ridosso del ritorno di Barocci a Urbino attirano alla stessa fase inventiva un altro lavoro dell'artista: la pala realizzata per i Cappuccini di Fossombrone, conservata a Brera ma in deposito temporaneo presso la Galleria Nazionale delle Marche. Si tratta di un'opera tanto ricca di rimandi, quanto purtroppo problematica nella conservazione, condizione condivisa, peraltro, con tutti i casi di lavori di Barocci descritti da Bellori, a torto o a ragione, come realizzati «a guazzo», cioè a tempera (non sempre gli esami tecnici hanno confortato le affermazioni del biografo). Sarebbero state eseguite «parte a guazzo» qui, le figure dei due santi⁶¹; tutta realizzata a guazzo sarebbe stata la pala con *Immacolata e devoti* della Galleria Nazionale (fig. 10), che proprio per il cattivo risultato nel tempo di questa tecnica, lo stesso Barocci «ridipinse ad olio ne gli estremi anni di sua vita»⁶²; dipinta «a guazzo [...] al naturale» sarebbe stata la versione del *Riposo nella fuga in Egitto* destinata al conte Antonio Brancaleoni di Piobbico (fig. 66) e tuttora nella parrocchiale di Santo Stefano della cittadina feltresca⁶³. L'artista usava alternativamente tale tecnica anche nel suo iter progettuale, per esempio facendo cartoncini di studio «ad olio, ovvero a guazzo di chiaro scuro»⁶⁴.

Di fatto, almeno nei casi in cui è accertato l'uso della tempera da parte di Barocci, questo si è rivelato una scelta non felice dal punto di vista della conservazione, avendo stimolato nel tempo reiterati restauri, a detrimento della complessiva leggibilità.

Di grande interesse sarebbe approfondire le ragioni per cui Barocci abbia deciso di usare tale tecnica in alcune opere⁶⁵, o addirittura, come per la pala di Fossombrone, in alcune sezioni dell'opera. Ma sarebbe anche da capire il motivo per cui in due tele, e imponenti, come la *Madonna di san Simone* (fig. 50) e il *Perdono di Assisi* (fig. 76) inserisca, come *collages*, la testa della donatrice e quella del san Francesco, a olio su carta applicata sulla tela. Le ragioni sono senza dubbio e in primo luogo registiche e intese a scopi di effetto finale, di risultato che si misurava su molti aspetti, a partire da quelli spirituali per cui il volto era vertice dell'interiorità, rivelazione della scintilla divina, ma anche ragioni ambientali potevano avere il loro peso⁶⁶. In ogni caso, lo studio di teste a olio su carta, per perfezionare la realizzazione finale dei dipinti, così come la

61 Vedi qui p. 109.

62 Vedi qui p. 115.

63 Vedi qui p. 121. David EKSERDJIAN (2021, p. 98) suggerisce di titolare l'opera *Riposo durante il ritorno dalla fuga in Egitto*, osservando che l'età di Gesù, circa tre anni e mezzo, corrisponde. Il titolo tradizionale pare cionon-dimeno più sintetico e comunque indirizza al tema evangelico con le sue sfaccettature, eventualmente precisabili in schede e testi esplicativi.

64 Vedi qui p. 121, nota 102.

65 Si pensi anche al problematico caso delle *Stimate di san Francesco* del Museo Civico di Fossombrone, per cui si veda COLZANI in cds.

66 Sono note le discussioni, per esempio, sul problema dell'illuminazione delle opere, su cui si veda più avanti nel testo.

realizzazione di ritratti⁶⁷ con questa tecnica, basti pensare al citato *Autoritratto da giovane* (fig. 38) o al *Ritratto virile* (fig. 71) della Galleria Nazionale delle Marche, di cui si dirà, furono fin da subito un motivo della fama di Barocci. Tali studi, che saranno un veicolo primario della fortuna barocca soprattutto nel Settecento europeo, erano già molto ricercati dal collezionismo più raffinato del suo tempo⁶⁸, a dimostrazione della percezione di un canale privilegiato di quel rinnovamento in senso naturalista che innervava il Barocci più proteso verso il futuro.

La pala di Fossombrone stimola dunque, anche a partire dalle non ottimali condizioni conservative, una serie di osservazioni utili e importanti che, una volta attenzionate, non devono togliere valore alla serie di stringenti documenti stilistici che la rendono di centrale importanza per lo sviluppo della poetica barocca.

Nella sua composizione, la Madonna con il Bambino recupera la formula della madre che cinge il figlioletto intrecciando le mani sondata per la pala mai eseguita con i santi Rocco e Sebastiano, documentata dal disegno conservato a Chatsworth, ed è questa l'invenzione alla radice anche dell'acquaforte nota come *Madonna con il Bambino sulle nuvole* (fig. 41). L'esatta cronologia di questa acquaforte è discussa, ma certo questa «prova ingenua ancora, di struggente dolcezza, apre una nuova fase nella storia della stampa figurativa italiana, segnando l'inizio di una incalzante riappropriazione della pratica incisoria da parte di pittori di primo piano»⁶⁹. L'impegno personale nella traduzione a stampa di proprie invenzioni, la conoscenza delle incisioni e la frequentazione degli incisori d'oltralpe e italiani, sono ingredienti essenziali della cultura figurativa e della personalità di Federico.

Ma se è vero che tale connessione radica l'invenzione della pala per Fossombrone ai progetti avviati al ritorno da Roma, è anche vero che lo stesso gruppo della Vergine con il Bambino sarebbe impensabile senza una memoria diretta della *Madonna di san Sebastiano* di Correggio (fig. 47) che impone di distendere la realizzazione dell'opera in un arco di tempo che comprenda il viaggio a Parma e Modena di Barocci.

Una cesura capitale è costituita, intorno alla metà degli anni Sessanta, dal viaggio dell'artista in Emilia, a Parma ma con un passaggio anche a Modena, senza escludere che altre trasferte possano essere pensate proprio in questo frangente, di pausa e nuovo inizio.

Nell'orazione funebre del maestro, e dunque entro una cornice celebrativa non sempre attenta alle indicazioni temporali, il letterato urbinato Vittorio Venturelli ricordava come Federico avesse visitato «tutte le più chiare città d'Italia», rievocando

67 AMBROSINI MASSARI 2024d, pp. 126-127; Luca Baroni in *Federico Barocci* 2024, pp. 196-205.

68 Ricordo qui solo il caso documentato di Simonetto Anastagi (per cui si veda p. 103) e quello del fratello del grande storiografo senese Giulio Mancini, che aveva una *Maddalena* (MACCHERINI 2009, p. 94), dubitativamente attribuita a Barocci.

69 BOREA 2009a, I, p. 173. Vedi anche CERBONI BAIARDI 2023, in particolare pp. 107-108.

questi soggiorni in una fase precoce, così da avvalorare l'immagine di un pittore germogliato da se stesso, senza maestri ma ricco di esperienze⁷⁰.

È comunque senz'altro circoscrivibile in questo momento la spedizione emiliana, con la clamorosa scoperta di Correggio, che è alla base del nuovo linguaggio, più fuso, tenero e affabile, più felice nella miscela cromatica, più sofisticato nella contaminazione di punti di vista differenti, dispiegato nella *Madonna di san Simone* (fig. 50) realizzata per l'altare di Simone Bacchio nel duomo urbinato⁷¹ (oggi alla Galleria Nazionale delle Marche), alla quale l'artista aveva cominciato a lavorare, come premesso, almeno da fine giugno del 1565⁷², e che è impensabile senza la visione della *Madonna di san Giorgio* di Correggio (fig. 49).

La relazione diretta con i capolavori di Correggio, supportata dalla testimonianza di Gaspare Celio, determina uno stacco che sembra esplodere per la prima volta in questo dipinto, con una nuova capacità di costruzione dello spazio illusivo della pala attraverso un complesso gioco di scorci che coinvolge la posa e l'orientamento delle figure, una più risolta rappresentazione degli affetti affidata alla gestualità e agli sguardi dei personaggi, e una più raffinata orchestrazione cromatica.

L'impronta del maestro emiliano segnerà molto a fondo l'universo formale di Barocci, diventando un ritmo che si esprime nelle forme e nel colore, con ripercussioni che si avvertiranno ancora in opere tarde come la *Beata Michelina* (fig. 115) per San Francesco a Pesaro, figura priva di consistenza fisica alcuna se non fosse per il vorticoso cartoccio di panni che la avvolge, proprio come la santa martire di Correggio in uno dei laterali della cappella Del Bono in San Giovanni Evangelista. Un punto essenziale da rivendicare per inquadrare la reale portata di Barocci nei fatti storico-artistici del suo tempo e oltre è la precocità di questa svolta correggesca, un fenomeno a cui egli ci mette davanti con un anticipo straordinario rispetto ai grandi maestri bolognesi di fine Cinquecento, benché ovviamente con esiti diversi rispetto ai Carracci, per ragioni generazionali e culturali.

Ma resta innegabile che spetti a Barocci la prima, aurorale comprensione della centralità di Correggio per le strade del naturalismo e della poetica degli affetti, su cui egli mise gli occhi prima degli altri, ibridandone il modello con altre diverse sollecitazioni che poteva intercettare e su cui poteva aggiornare la propria pittura.

Tale nuova impostazione inventiva e compositiva denuncia una sosta anche a Modena, dove poté vedere la *Madonna di san Giorgio* (fig. 49), al tempo sull'altare principale dell'oratorio della confraternita di San Pietro martire, ma anche la *Madonna di san Sebastiano* (fig. 47), allora presso l'omonima confraternita.

70 VENTURELLI 1612 (in BARONI 2015, p. 79). FONTANA 1997 ipotizzava a fine anni Cinquanta un viaggio a Firenze che è possibile oggi invece radicare più avanti, tra primavera ed estate del 1575. Per la serie di spostamenti, non solo di studio, compiuti da Barocci, ben più frequenti di quanto indicato dalle fonti e distesi per larga parte della carriera: AMBROSINI MASSARI 2024a; AMBROSINI MASSARI 2025a. Per il caso del viaggio a Venezia, che SHEARMAN 1976, p. 49, supposeva dubitativamente avvenuto presto, si veda più avanti.

71 DURO 2024 per nuove evidenze sulla committenza dell'opera. E si vedano qui p. 54 e p. 101, nota 26.

72 Si vedano p. 54, nota 56.

Una svolta che anima le realizzazioni già impostate, come la pala di Fossombrone (fig. 42), o a cui lavora in quei momenti, come la *Madonna di san Simone* (fig. 50), per culminare nella grande impresa della pala per il duomo di Perugia⁷³.

Era forse già in embrione, infatti, la commissione per la grande ancona destinata alla cappella di San Bernardino nel duomo di Perugia (fig. 52), formalizzata alla fine del 1567, quando Barocci completa il dipinto per i Cappuccini di Fossombrone, la *Madonna con il Bambino in gloria che appare ai santi Giovanni Battista e Francesco* (fig. 42). Su questa data convergono più di un indizio, non solo la sentita evocazione di Correggio nel gruppo celeste (figg. 47-48) ma anche la citazione raffaellesca, nel san Francesco, dalla *Madonna di Foligno*, che Barocci poteva già aver studiato a Roma, ma che venne trasferita sull'altare principale della chiesa di Sant'Anna a Foligno proprio nel 1565, inducendo a immaginarne una rinnovata visione in uno dei suoi spostamenti umbri in occasione del lavoro per la *Deposizione*. E poi c'è l'evidenza della memoria potente di un altro dipinto visibile su quell'itinerario che prevedeva, sulla rotta Urbino-Perugia, una sosta a Città di Castello, dove poteva ammirare o vedere con i nuovi occhi post-correggeschi, la *Visione di san Girolamo* del Parmigianino (fig. 45), sull'altare della famiglia Bufalini nella chiesa di Sant'Agostino, nella quale era giunta dal convento di Santa Maria della Pace a Roma, sede nella quale era rimasta fino al 1558⁷⁴. La forza del gesto di quel San Giovanni Battista, vibrante e rotante, straordinariamente comunicativo, teso a portare il pubblico nello spazio del dipinto, resta impresso nella memoria di Barocci, che ne profitta, con maggior evidenza nella pala di Fossombrone, per lo stesso santo, ma che egli pare evocare anche nel san Giuda della *Madonna di san Simone*, ultimata anch'essa, molto probabilmente, dentro il 1567.

Alcuni studi per il dipinto di Fossombrone, gli inv. 11286 F *recto* degli Uffizi e inv. 121 *recto* del Philadelphia Museum of Art (fig. 46), che si concentrano sulla figura del san Giovanni Battista, risultano ancora più espliciti nel debito verso il modello parmigianinesco, e il secondo non per niente reca una scritta antica che evoca la paternità di Parmigianino⁷⁵. Un disegno che in effetti rivela un accanito studio di quei modelli, che entrano in profondità nella sua prassi, grafica e pittorica: basti confrontarlo con lo studio compositivo di Chatsworth (fig. 39) sopra discusso, per verificare la forza della svolta correggesca e parmigianinesca. La *Visione di san Girolamo* dovette catturare Barocci con maggior forza dopo il viaggio a Parma, in quanto è un'opera dove egli poteva ritrovare pienamente espressa l'eredità correggesca, la quota emozionale e l'ambientazione naturale e vitalistica che tanto lo avevano colpito di fronte alle opere del maestro emiliano.

Ad ancorare la pala di Fossombrone alla fase della progettazione della pala di Perugia giunge poi un altro documento grafico pregnante. Tra i moltissimi disegni che

73 AMBROSINI MASSARI 2024b, p. 41.

74 Non si può escludere che l'avesse vista a Roma, anche se la forza di questo inserto è tale da avere tutto il sapore di una visione contemporanea.

75 POPHAM 1966. Successivamente, per le memorie da Raffaello e Parmigianino, anche FONTANA 2001.

raccontano l'accanitissima preparazione sulla carta della mirabile *Deposizione*, lo studio degli Uffizi, inv. 11383 F *recto* (fig. 55), elargisce anche un prezioso appiglio per la datazione della pala per Fossombrone: in questo foglio probabilmente ancora precoce nell'iter ideativo della *Deposizione*, Federico indaga infatti la figura del san Bernardino e alcuni suoi particolari, e insieme delinea in basso a sinistra il san Francesco estaticamente inginocchiato della tela di Fossombrone (fig. 56). Ma non si può non ricordare anche un esplicito *Studio per il Cristo crocifisso* (fig. 60) che reca sul *verso* una prova per la *Deposizione* (fig. 61), conservato a Cambridge, inv. PD.117-1961, così come uno *Studio di angioletti*, inv. 2431 *verso* del Louvre (fig. 58), per gli stessi che sono posti ai lati della *Crocifissione Bonarelli* (fig. 59), reca sul *recto* uno *Studio per lo svenimento della Vergine* (fig. 57), entrambi ulteriori e chiari sintomi di un ingorgo inventivo che dovette avere, tra 1565 e 1567, una fase esplosiva.

La pala compiuta a Perugia alla fine del 1569 è il primo grandioso debutto autonomo di Federico al di fuori dei confini del ducato, in una città rilevante nei domini dello Stato della Chiesa⁷⁶. Il suo nome era subentrato in gioco nei piani dei responsabili della fabbrica perugina dopo il diniego di Giorgio Vasari, cui si era pensato in prima battuta, ma che era allora troppo pressato dall'incalzare dei nuovi incarichi affidatigli da papa Pio V⁷⁷.

In questo travolgente dipinto, Barocci mette a frutto il bagaglio di conoscenze acquisite a Roma, dalla *Deposizione* di Daniele da Volterra nella cappella Orsini in Trinità dei Monti, alla pala di medesimo soggetto di Iacopino del Conte nell'oratorio di San Giovanni Decollato (fig. 53) che va a mio parere aggiunta in una posizione cruciale fra le fonti di Barocci per questo capolavoro, senza dimenticare la *Crocifissione* di Taddeo Zuccaro nella cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione, ravvivandolo con le nuove sensuosità ed eleganze parmensi.

Il successo fu immediato, e l'architetto e matematico perugino Raffaello Sozi, che assisté alla sua presentazione, racconta l'impressione provata di fronte a quella «vera maniera nuova, artificiosa, et piena di gratia, et di bontà in tutte sue parti» dispiegata da Federico⁷⁸. Un ricordo puntuale dalla *Madonna di san Girolamo* di Correggio (fig. 51) è nella Maddalena di Perugia⁷⁹ (fig. 52), quasi sovrapponibile alla stessa figura nel dipinto oggi a Parma, impressionante citazione di fortissimo valore ritmico ed emozionale nella costruzione della monumentale opera.

Correggio è dunque motore della poetica barocca in questa stupefacente, innovativa e originalissima fase della sua carriera.

Il maestro emiliano si conferma il principale incentivo creativo e stilistico nel *Riposo nella fuga in Egitto*, di cui la prima versione per i duchi, perduta ma testimoniata da una incisione⁸⁰ (fig. 64) fu realizzata subito dopo il rientro dalla città umbra a Urbino,

76 Vedi qui pp. 102-103.

77 TEZA 2009-2010, pp. 251-255.

78 BOMBE 1909, p. 5. Vedi qui il saggio di Barbara Agosti, p. 7.

79 Agosti in AGOSTI, COLZANI 2024, p. 56.

80 Vedi qui, p. 121, nota 101.

seguita a stretto giro da altre due versioni, quella per Simonetto Anastagi della Pinacoteca Vaticana (fig. 65) e quella per Antonio Brancaleoni, conte di Piobbico, dove l'opera è ancora conservata nella parrocchiale di Santo Stefano (fig. 66)⁸¹. L'emozione dolce e vitale di Correggio guarda qui in particolare al grande modello della *Madonna della scodella* già in San Sepolcro a Parma, oggi alla Pinacoteca Nazionale, ma andrà sottolineato anche l'apporto proveniente dall'intimità più raccolta e dalla disposizione a zig zag della Vergine accosciata a terra in una mirabile primizia di Correggio quale è la piccola *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, oggi al Museo del Prado (fig. 62), una personalissima meditazione su Leonardo che si trasferisce alla nuova sensibilità, di affetti e paesaggio, nel maestro urbinato. Lo connota con la massima precisione ed aderenza il bel disegno con *Studi per la Vergine*, inv. D 821, conservato alla National Gallery di Edimburgo (fig. 63). Nel *Riposo*, inoltre, iniziano a essere adoperati dal pittore 'attrezzi di scena' poi ricorrenti nella sua produzione, probabilmente oggetti presenti nel suo *atelier*, inseriti come evocazioni di naturalezza e quotidianità, quali l'asinello con il basto o il cappello di paglia, che ritroveremo nella *Visitazione* (fig. 101) e nella *Presentazione di Maria al Tempio* (fig. 127) della Chiesa Nuova a Roma, nonché nella *Beata Michelina* (fig. 115).

Nel suo commento elogiativo della pala del duomo di Perugia, è ancora Raffaello Sozi a celebrare Barocci «come grandissimo imitatore di Titiano Vecello»⁸², artista che continua infatti a nutrire lo stile di Barocci, e con forza speciale ed esibita autorevolezza, nei ritratti.

Alla produzione ritrattistica di questa stagione fanno capo il *Ritratto virile* della Galleria Nazionale delle Marche (fig. 71), che ci cattura per la sua potenza espressiva, rivelando, rispetto all'*Autoritratto* giovanile (fig. 38), l'avvenuta conoscenza diretta di Correggio, e posizionandosi non molto oltre la metà degli anni Sessanta⁸³.

E soprattutto, poco dopo, il sublime *Francesco Maria della Rovere in armatura*, 1572 circa (fig. 70), effigiato dopo la vittoria di Lepanto, che trova nel *Francesco Maria I* (fig. 68) un prototipo esemplare per congiungere magniloquenza e restituzione del temperamento più intimo⁸⁴, avvalendosi dell'elaborazione dei modelli, tanto amati dal duca, della ritrattistica anche successiva del cadorino. Per esempio il *Ritratto di Filippo II* (Madrid, Prado) del 1551 (fig. 69)⁸⁵ rivela un aggancio preciso nel quanto metallico abbandonato lì accanto e in quel gesto quasi carezzante l'elmo, più distaccato in Tiziano, più sensibile in Barocci, che riflette tutta la trepida passione e inquietudine del giovane vincitore a Lepanto. Ma anche qui, senza il vento correggesco, questa immagine dove tutto sembra volatile, dalle piume al metallo, non sarebbe possibile. Sempre più raffinati i risultati della padronanza nell'uso evocativo delle velature, che raggiungono

81 Su tutte le tre versioni vedi qui p. 121, note 101-102.

82 Vedi qui nota 78.

83 Si veda AMBROSINI MASSARI 2024d; Maria Maddalena Paolini in *Federico Barocci* 2024, pp. 134-135, n. I.4; Luca Baroni in *Federico Barocci* 2024, pp. 136-137, n. I.5.

84 Vedi qui p. 119, nota 87.

85 SEMENZA 2005, pp. 43-45.

un vero e proprio culmine, in parallelo al piccolo ma prezioso *Ritratto di fanciulla* degli Uffizi (fig. 72), che potrebbe essere il famoso ritratto di Lavinia Feltria della Rovere, sorella minore del duca, ricordato da Bernardino Baldi⁸⁶, data anche la concreta, impressionante somiglianza con il fratello, che l'amava teneramente.

Dopo incarichi minori che Guidubaldo II aveva affidato a Barocci, tra cui anche l'esecuzione di copie da opere di Tiziano⁸⁷, il suo ritratto è la prima commissione che egli riceve da Francesco Maria; con il principe, il pittore instaurerà una relazione unica nel suo genere e che sarà sempre più forte e salda nel tempo.

Si mette in moto, intanto, l'allogagione della pala per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco, finanziata da Nicola Ventura, il *Perdono di Assisi* (fig. 76).

Per la crescente lentezza dei ritmi di lavoro del pittore, per l'affollarsi degli impegni, e anche per l'assenza di una tradizione iconografica consolidata di questo raro soggetto francescano, la lunga gestazione del *Perdono*, avviata nel 1571, si conclude solo nel 1576⁸⁸. Pertanto, essa andò a sovrapporsi alle prime tappe della progettazione della grande tavola destinata ad Arezzo, come risulta chiaramente dal disegno conservato a Budapest, inv. 2015 (fig. 77), dove uno studio per il Cristo e l'angelo di sinistra nel *Perdono* convive con uno schizzo per il gruppo in basso a sinistra nella pala aretina.

Sulla scena artistica romana e centroitaliana della prima metà degli anni Settanta, la pala di San Francesco è il dipinto forse più straordinariamente libero e innovativo nella reinterpretazione di schemi compositivi tradizionali della pittura cinquecentesca, nella moltiplicazione dei piani spaziali, e nella regia unificante della luce e dei dialoghi muti tra i protagonisti della visione. I colori rutilanti, il gusto delle screziature e dei cangianti sono ancora quelli della *Deposizione* di Perugia, qui con un effetto più abbagliato.

Per quanto si richiamino come spunti ideativi il Cristo della *Trasfigurazione* di Raffaello o quello risorto dello stendardo urbinato di Tiziano o ancora il Mercurio della Loggia di Psiche⁸⁹, il Cristo che incede maestosamente ma senza peso nel registro superiore, nel turbinare del gran manto rosso, è un'invenzione senza confronti nella pittura del suo tempo. Nel registro inferiore l'occhio procede dal fondo verso il primo piano, dall'altare della Porziuncola su cui si intravede una Crocifissione che vuole evocare la pala Bonarelli, avanzando oltre la parete con la grata nell'andito buio e poi ancora al di qua della balausta e dei gradini, fino al San Francesco adorante in tralice, rischiarato non dal bagliore celeste ma dal lume naturale dell'abside della chiesa.

Una inedita, innovativa, coinvolgente soluzione iconografica, che supera ogni costrizione tematica, annunciando quel sentito e approfondito lavoro di ricerca e rinnovamento iconografico che diventa un tratto caratteristico per Barocci, un impegno

86 Maria Maddalena Paolini in *Federico Barocci* 2024, pp. 134-135, n. I.4 e pp. 138-139, n. I.6.

87 GRONAU [1936] 2011, p. 110, n. XCIX.

88 Vedi qui pp. 103-105.

89 BARONI 2025.

spirituale e artistico. Ed è ancor più impressionante immaginare la visione del *Perdono* come doveva presentarsi ai contemporanei, a una altezza ben più ribassata di quanto sia oggi, e dunque capace di creare una relazione col riguardante molto più diretta e d'effetto, che avrebbe reso meglio comprensibile anche il singolare sforzo dell'artista per la miglior resa possibile della testa del santo, a questo scopo dipinta su carta e infine incollata sulla tela.

Alla lavorazione del *Perdono* sono correlate due delle quattro stampe realizzate da Barocchi: quella con le *Stimate di san Francesco* (fig. 75), dove il santo è in controparte lo stesso della pala urbinata, qui immerso in un paesaggio boschivo con veduta di paese, e quella che divulga l'invenzione del *Perdono* (fig. 73), al contempo garantendola con un privilegio papale che ne vietava la riproduzione da parte di altri incisori⁹⁰.

La spedizione ad Arezzo nel 1575 per sottoscrivere, il 18 giugno, il contratto con la Fraternita dei Laici e per prendere visione dell'altare all'interno della Pieve a cui il dipinto, unico di Barocchi su tavola e non su tela, era destinato, è uno spostamento importante dell'artista, ben prima della puntata ad Arezzo per la consegna dell'opera, nel 1579, e al quale non si è mai prestata la dovuta attenzione⁹¹. Si tratta infatti di uno spostamento certo che, unito a un importante documento grafico, compatibile con quella cronologia, a metà degli anni Settanta, rende plausibile una incursione di Barocchi a Firenze a questa altezza, mettendo in crisi l'informazione belloriana che la colloca più avanti⁹². Il documento grafico, introdotto da Jeffrey Fontana nel 1997, è stato di recente ampiamente discusso, venendo persino ritenuto non di mano di Barocchi⁹³. In realtà, il foglio (figg. 79a-79c), diviso in tre parti, mostra da un lato una veduta di Santa Maria del Fiore, che non c'è fondata ragione di non ritenere autografa, e dall'altro inequivocabili studi (fig. 80) per la *Madonna del gatto* (Londra, National Gallery, fig. 82), opera per la devozione privata eseguita per il conte Antonio Brancaloni a ridosso del 1575, di cui Cort incise la composizione nel 1577 (fig. 81)⁹⁴. Il dato è infine straordinariamente eloquente sul tema in quanto si tratta di un dipinto che opera uno scarto linguistico notevole rispetto al di poco precedente *Riposo*, per come è valutabile nella versione Anastagi e in quella Brancaloni, mostrando traccia di un assaggio di pittura fiorentina nell'equilibrio neorinascimentale della composizione, nella posa della Madonna con le gambe prospetticamente protese in avanti come nella *Sant'Anna* di Leonardo, nella tavolozza soffusa e nel san Giovanni ricciuto e dal sorriso indecifrabile che evocano Andrea del Sarto e la sua scuola⁹⁵. Il tutto rielaborato da Barocchi nella sua speciale cifra di grazia e dolcezza, di verità accostante, che si riverbera nel ricavo esplicito che dal dipinto trasse lo spagnolo Esteban Murillo nella sua *Sacra famiglia col cagnolino e l'uccellino* (1650 circa, Ma-

90 Vedi qui p. 105, nota 34 e p. 124, nota 119.

91 Vedi qui p. 105, nota 36 e AMBROSINI MASSARI 2025a.

92 Si veda qui p. 105, nota 37.

93 Vedi nota precedente; cfr. BARONI 2024, p. 156, nota 104.

94 Vedi qui p. 121, nota 103.

95 ALIVENTI 2022, pp. 105-106.

drid, Prado, figg. 83-84). Un artista il cui interesse per Barocci è stato giustamente ravvisato nella 'accessibile e colloquiale' *Immacolata*⁹⁶ oggi al Louvre e che nel caso qui proposto aggiunge una citazione barocca quasi palmare, una dichiarazione vera e propria di filiazione stilistica.

A poca distanza dalla *Madonna del gatto* deve collocarsi l'*Immacolata Concezione* (fig. 10), ancora una volta per la chiesa di San Francesco, dove la figura a fiamma della Vergine sulla mezzaluna appare ai devoti e alle devote calando dal cielo alla loro altezza. Un altro caso di innovazione iconografica che si dispiega in parallelo a quello affine della tavola per Arezzo, per la quale sono noti i calibrati suggerimenti di Barocci in merito al soggetto da rappresentare, espressi ai committenti e subito recepiti⁹⁷. Doveva essere argomento a lui molto caro, in un momento di particolare impegno sui temi francescani e mariani, considerando che le pale del *Perdono di Assisi* (fig. 76), della *Madonna del Popolo* (fig. 78) ed anche dell'*Immacolata*, si distendono nello stesso arco di anni, in buona parte sovrapponendosi e originando una fase di intensa concentrazione inventiva con precisi intenti di mutamenti sostanziali⁹⁸.

A saldare la vicinanza tra la *Madonna del gatto* e l'*Immacolata* è il disegno degli Uffizi, inv. n. 11446 F recto, dove sono indagati il volto del Bambino per il quadro Brancaloni e le mani giunte della bambina nell'*Immacolata*, un brano che a sua volta conduce verso i gruppi di confratelli e consorelle che abitano il registro inferiore della *Madonna del Popolo* di Arezzo. Come nel *Perdono*, corre nella pala aretina una netta scansione tra la visione celeste e lo spazio terreno, qui gremito dalle figure di benefattori, benefattrici, beneficiati e beneficate.

Nell'*Immacolata*, il grado di innovazione⁹⁹ che ancora una volta Barocci imprime a un soggetto non pienamente stabilizzato nella tradizione iconografica come era questo culto mariano, innalzato a dogma solo nel XIX secolo, si capisce osservando i riferimenti del passato e del presente a sua disposizione: se, seguendo sui disegni il processo ideativo, il punto di partenza può essere individuato in modelli come quello sopracitato della *Madonna della Misericordia* di Girolamo Genga (fig. 7), fortissimo è lo scarto anche rispetto alla fissità iconica con cui Federico Zuccaro aveva interpretato il tema dell'*Immacolata* nella composizione tradotta a stampa da Cort nel 1574 (fig. 9). Nella commissione aretina sappiamo oggi che la scelta di Vasari come autore del dipinto, vanificata per la sua morte, rappresentava una vera e propria garanzia autoriale che aveva spinto i committenti a tentare di proseguire quel progetto con l'allievo più vicino

96 MONTANARI 2009a, p. 222.

97 EMILIANI 2008, I, pp. 298-299, n. 37; GIANNOTTI 1999.

98 EKSERDIAN 2021, pp. 102-104, ritiene il disegno degli Uffizi, inv. 11446 F recto (fig. 8) sopra citato pertinente non all'*Immacolata Concezione* ma alla *Madonna del Popolo*. Credo però, a parte la singolare derivazione dal modello di Genga e la vicinanza della transizione di quel modello in quello dell'*Immacolata Concezione*, che si tratti di una fase in cui Barocci lavora sul profondo rinnovamento di queste iconografie mariane, in stretto parallelismo. Vero che infine la *Madonna del Popolo* è una nuova *Madonna della Misericordia*.

99 Si veda Rudolph in RUDOLPH, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2024, I, p. 23 per l'importanza del modello per Maratti nella sua pala della chiesa di Sant'Eulalia a Palma di Maiorca, dove deriva il soggetto proprio dalla commistione barocca tra le tipologie della *Madonna della Misericordia* e dell'*Immacolata Concezione*.

all'artista aretino in quel momento, il bolognese Lorenzo Sabatini¹⁰⁰. La circostanza del suo rifiuto aveva infine introdotto Barocci, la cui fama, dopo la *Deposizione* di Perugia, aveva cominciato a espandersi¹⁰¹. Eppure, nulla poteva essere più diverso delle lungaggini di Federico dalla prestezza del pittore aretino: tanto Vasari aveva semplificato e accelerato il processo di preparazione grafica ricorrendo a una pratica per l'appunto tutta di maniera, quanto Barocci la complica, la rallenta, la arricchisce di stadi e passaggi, con campagne disegnative dal naturale che nessuno dei suoi contemporanei, e ancor più nel suo contesto di attività, faceva più. Si tratta di un aspetto essenziale per la comprensione del profondo cambiamento che Barocci annuncia già dal cuore degli anni Sessanta, rinnovando un sistema di studio che mette il naturale al centro del lavoro dell'artista, per poi essere distillato ed emendato e artificiato nel passaggio alla pittura. Dal sovrapporsi delle scadenze, ma anche da questo metodo di lavoro, dipende il protrarsi della lavorazione della pala per la Fraternita dei Laici fino al 1579. La posizione di tutto rispetto che il maestro urbinato occupava agli occhi dei confratelli e dei loro rettori è attestata sia dai margini di grande autonomia che gli furono lasciati nella selezione ed elaborazione del soggetto sia dalla pazienza con cui tollerarono le sue infinite dilazioni: troppe, infine, per non ingenerare una aspra polemica. Ultimo complemento a questa impresa fu il dipinto di formato circolare raffigurante *Dio Padre* destinato a essere collocato al di sopra della pala, entro il tabernacolo appositamente costruito per ospitarla e ancora ad Arezzo, nel Museo della Fraternita dei Laici.

È possibile che tra i tanti fattori che dilazionarono la consegna della pala per San Francesco ci sia stato anche un terzo soggiorno romano di Federico compiuto al principio del 1574, al tempo di Gregorio XIII, circostanza plausibile per ambientare l'avvio della sua relazione con Cornelis Cort, al quale, dopo la composizione del *Riposo*, affidò quella della *Madonna del gatto* (fig. 81). Non si può escludere che tra le ragioni di quel nuovo viaggio a Roma ci fosse la volontà di aggiornarsi, soprattutto dopo aver ricevuto la commissione aretina, che Barocci dovette sentire molto impegnativa, anche per dover sostituire un maestro tanto autorevole come Giorgio Vasari, del quale infatti studia con attenzione gli affreschi della Sala Regia, da poco conclusi¹⁰².

Ogni contenzioso, ogni discussione si sciolse all'arrivo ad Arezzo della mirabile tavola, stupefacente macchina emozionale, di grande impatto e grandissimo successo, segno tangibile del nuovo corso della pittura.

Se esiste un'opera che può trasmettere con la massima efficacia la novità, ma anche l'unicità del linguaggio barocco, questa è proprio la *Madonna del Popolo* (fig. 78).

La rappresentazione supera l'iconografia, e quando il soggetto esce dallo schema iconografico si apre lo spazio umano, indirizzato alla modernità.

Qui il soggetto è solo un motivo unificante sullo sfondo, che si rinnova ma in realtà si confonde e sgretola nella libera mescolanza di spunti diversi legati alla misericordia,

100 BISCEGLIA 2024; BALZAROTTI 2025.

101 BISCEGLIA 2025.

102 AGOSTI 2021.

tema ispiratore della congregazione committente ma fuori dalla tradizione visiva consolidata: non è la Madonna della misericordia, non sono le sette opere di misericordia, ma è solo l'amore della carità cristiana che unisce, libera, anima l'esistenza, specialmente della gente semplice e devota. Una rumorosa e vorticoso umanità, abitata da un popolo variegato, una sorta di *Libertà che guida il Popolo* 'ante litteram', dove alla guida sta la Misericordia cristiana.

La stagione della pienezza

A ridosso della consegna della *Madonna del Popolo* (fig. 78), fu avviata l'esecuzione del *Trasporto di Cristo al sepolcro* (figg. 85-86), richiesto dalla Confraternita della Santissima Croce di Senigallia e tuttora sull'altare maggiore del prezioso tempio, dove il pittore riesce a dare una nuova interpretazione della sua vibrante poesia di affetti e dove la capacità di manipolare lo spazio in funzione della narrazione e della risonanza emotiva conosce un ulteriore, spettacolare avanzamento¹⁰³.

Dopo una defatigante campagna progettuale sulla carta, e dopo una incalzante riflessione sul dinamismo della scena con lo stesso soggetto trattata da Raffaello nella *Pala Baglioni* allora a Perugia in San Francesco al Prato, sulla quale evidentemente Barocci aveva avuto più di un'occasione per riflettere durante gli anni trascorsi nella città umbra, mise a punto una composizione tutta impostata sulle diagonali e sugli scorci, guidando lo sguardo fino al prospetto del Palazzo Ducale sul fondo. E la *climax* della scena non è nella animata, soffusa narrazione centrale, ma proprio nell'evocazione simbolica della sagoma di Palazzo Ducale, coi torricini che sveltano in un'invenzione da estetica del Sublime preromantico, con quel fronteggiarsi ardito al Golgota ormai abitato dalle croci vuote, mentre uno svaporante pulviscolo che anticipa Turner si fa luce zenitale di un tramonto allegorico senza tempo.

Tratti di artificiosità come la figura di san Giovanni sinuosamente avvitata all'indietro o gli splendori serici delle vesti di Maddalena convivono con brani di più accostante inclinazione naturalistica, come il giovane chinato in maniche di camicia che con una mano si appoggia alla pietra del sepolcro e con l'altra impugna un panno per darle una pulita, o come la drammatica natura morta in primissimo piano composta dagli strumenti della Passione, che diventa monito casalingo, *Memento mori* che fa parlare gli oggetti, come sullo sfondo parla il paesaggio, in una rappresentazione che anche qui supera l'iconografia nel suo valore schematico, per aprirsi a una suggestione tutta interiore e intimista ma al tempo stesso di inaudita potenza realistica.

Barocci fu incaricato anche di progettare l'imponente incorniciatura in legno dorato (fig. 85), che accoglie la tela e ne enfatizza la spazialità movimentata¹⁰⁴. Lo stato del dipinto, immediatamente famoso e copiatissimo, si era già compromesso ai tempi

103 Vedi qui p. 106, nota 38.

104 VECCHIONI 1926-1927. Per nuove osservazioni in merito AMBROSINI MASSARI 2025a.

di Federico, che dovette personalmente restaurarlo¹⁰⁵. L'artista stesso aveva del resto l'intenzione di affidarne la traduzione a stampa a Giovanni Stradano¹⁰⁶.

Mentre il *Trasporto*, compiuto nel 1582, era ancora in lavorazione, nel 1580 il pittore si spostava da Urbino per accettare la commissione del *Martirio di san Vitale* (figg. 87-88) per la basilica di San Vitale a Ravenna, città di cui era stato a lungo vescovo il cardinale Giulio Feltrio della Rovere¹⁰⁷.

Dopo il restauro di fine Ottocento, che ha cancellato la *facies* post paleocristiana della basilica, è difficile immaginare l'effetto del *Martirio* collocato sull'altar maggiore. Occorre ricordare che alle sue spalle si trovavano allora, nella tribuna, affreschi di Iacopone da Faenza¹⁰⁸; non sappiamo quale aspetto avesse questo ciclo, ma Iacopone era un artista maturato nella Roma farnesiana sulla scia di Vasari, e questi affreschi formavano una quinta decorativa ritenuta evidentemente adeguata alla nuova pala¹⁰⁹.

La potente folata di novità introdotta dal dipinto di Barocci si misura anche rispetto ad altri recenti arredi pittorici della basilica, come l'inerte *Martirio di Sant'Ursicino* (fig. 89) saldato nel 1559 a Luca Longhi (ora nella Pinacoteca Nazionale), mentre proprio il *Martirio di san Vitale* sarà preso a pietra di paragone da Camillo Procaccini nel *Martirio dei santi Giacomo Minore e Filippo* (fig. 90), eseguito nei primi anni del Seicento (oggi anch'esso nella Pinacoteca ravennate)¹¹⁰.

Federico aveva allora già sottoposto ai padri benedettini un disegno per la pala, che i committenti vollero però arricchito da un maggior numero di figure, e la redazione finale, che si può confrontare almeno a una prova, evidentemente precedente, dimostra quanto sia impensabile che possa essere stato portato a termine senza una tappa a Venezia¹¹¹. Ad attestare il rapporto intrecciato in questa fase con il contesto veneziano depone anche nel 1583, lo stesso anno in cui era ultimato il *Martirio di san Vitale*, la volontà manifestata dei padri cassinesi di San Giorgio Maggiore di chiamare Barocci a lavorare in laguna¹¹². Un'occasione propizia anche per un incontro con Agostino Carracci, che non per niente inciderà la *Madonna sulle nuvole* di Barocci nel 1582 (fig. 43), quando era stabile a Venezia e il suo interesse per l'artista urbinato, così come quello di altri importanti bolognesi¹¹³, come Ludovico, diventa più concreto e documentabile da questi momenti in poi.

La trasferta a Ravenna per sottoscrivere il contratto fu effettivamente l'occasione di un primo viaggio a Venezia, del resto tappa di aggiornamento essenziale per un artista

105 Vedi qui p. 106, nota 39.

106 CLERI 1993-2000, pp. 174-175.

107 Vedi qui pp. 106-107.

108 VASARI [1550, 1568] 1966-1987, VI, p. 150.

109 AGOSTI 2022.

110 Giordano Viroli in *Pinacoteca Comunale* 2001, pp. 91-92, n. 116; Angelo Mazza in *Pinacoteca Comunale* 2001, pp. 108-109, n. 147.

111 FRIEDLÄNDER 1923, p. 262. Il riferimento è al disegno del Louvre inv. 2858, di non indiscutibile autografia ma che certamente riflette un primo grado progettuale.

112 EICHE 1982, pp. 399-400.

113 AMBROSINI MASSARI 2009.

cresciuto studiando Tiziano. Il colpo di frusta del contatto con la pittura di Tintoretto e probabilmente la ‘scoperta’ del giovanile *Miracolo dello schiavo* nella Scuola Grande di San Marco si risentono sull’impianto della pala ravennate, dove Barocci risponde alle richieste della committenza di aumentare il numero dei personaggi e squaderna una spazialità turbinosa, forme avventanti e un’energia del colore e della luce che sin qui gli erano incognite¹¹⁴. L’interesse di Barocci per Tintoretto non si sarebbe esaurito in questo episodio ed è a lui che attingerà, anche più avanti, con un debito aggiornamento, specialmente per quanto attiene il sistema luministico, la forza dei contrasti e la loro suggestione.

È impressionante pensare che nella sua produzione di questi primi anni Ottanta il compimento di composizioni iperaffollate come il *Trasporto* di Senigallia e ancor più il *Martirio* ravennate coesista con la sperimentazione di composizioni ridotte viceversa al colloquio silente tra due figure. È infatti la medesima fase in cui si susseguono la *Vocazione di sant’Andrea* (fig. 93) per l’oratorio pesarese intitolato al santo, commissionata nel 1580 e datata 1583, e la celeberrima *Annunciazione* (fig. 96) per la cappella ducale nella basilica di Loreto, oggi alla Pinacoteca Vaticana, realizzata tra 1582 e 1584¹¹⁵, e poco più tardi seguirà la prima versione di un altro stupendo dialogo, quello del *Noli me tangere* su cui tornerò più avanti.

Dopo il caso delle tre versioni di un’opera per la committenza privata come il *Riposo*, anche della *Vocazione* e dell’*Annunciazione* Barocci eseguì seconde redazioni¹¹⁶ destinate a fungere da dono diplomatico nei rapporti tra il duca di Urbino e la corona spagnola, cui era profondamente legato e che considerava un modello sotto ogni aspetto, politico, culturale, religioso. I due dipinti, la *Vocazione di sant’Andrea*, oggi presso il Museo dell’Escorial a Madrid (fig. 94) e l’*Annunciazione*, purtroppo perduta, testimoniano molto bene il decisivo ruolo di Barocci nella politica culturale del ducato che, ancora a queste date e almeno fino alla fine del secolo, avrà un ruolo e un peso notevoli nel contesto italiano ed europeo.

Non per niente è proprio nel corso del nono decennio che le richieste di opere di Barocci da parte dei più importanti principi e porporati si intensificano, per raggiungere livelli di guardia nella fase a seguire, quando avanzavano però, purtroppo, anche la vecchiaia, la stanchezza, e i consueti disturbi fisici dell’artista.

Al 1583, indubbiamente sull’onda del successo per l’arrivo della *Madonna del Popolo* ad Arezzo, è documentata la commissione che il granduca di Toscana Francesco I de’ Medici avanzò, sempre attraverso il duca di Urbino, di un ritratto di quest’ultimo di mano di Barocci: «più naturale che sia possibile»¹¹⁷. L’espressa richiesta di un’opera dove risaltassero la presa diretta e la naturalezza del soggetto mi pare sia un chiaro segnale di quanto fosse ben recepita la novità della pittura di Barocci anche in tal senso.

114 Agosti in AGOSTI, COLZANI 2024, pp. 53-54.

115 Vedi qui pp. 108-109.

116 E anche il *Noli me tangere* sarà eseguito in altre versioni, come preciserò.

117 GRONAU [1936] 2011, p. 153.

Questa raffigurazione di Francesco Maria¹¹⁸, secondo le indicazioni della corte fiorentina e a un'altezza cronologica compatibile, è a mio parere identificabile, in mancanza di altri documenti figurativi, con il dipinto a tre quarti di figura del Goethe National Museum di Weimar (fig. 91), che lo mostra senza il Toson d'oro, ricevuto nel 1585 e poi sempre orgogliosamente indossato dal duca nei ritratti, a oggi documentabili da disegni e copie¹¹⁹. Lo vediamo abbigliato secondo la moda spagnola¹²⁰, con la mano poggiata sull'elsa della spada, e una vibratile malinconia che smorza il rigore da etichetta della ritrattistica internazionale. Un ritratto che offre un saggio unico nel suo genere di quei valori di naturalezza che erano espressamente richiesti dal granduca. Mentre la sua natura di ritratto ducale, di prototipo ufficiale e importante, si conferma con l'esistenza di una bella replica in collezione privata (fig. 92).

In quegli stessi momenti, e già dal 1582, Barocci lavorava alla delicatissima e dolcissima invenzione della pala lauretana, che giungeva a concludere un allestimento decorativo avviato già da Guidubaldo II con un apparato di stucchi di Federico Brandani e proseguito sotto Francesco Maria con il ciclo di affreschi mariani sulla volta, per mano di Federico Zuccaro, che aveva contribuito in parte anche al corredo plastico¹²¹.

Qui il solco tra i due pittori marchigiani si approfondisce inesorabilmente: se Federico Zuccaro reimpiega idee di Taddeo formulate per la cappella Pucci Cauco in Trinità dei Monti e che rimontavano a quasi una ventina d'anni prima, Federico Barocci inscena l'*Annunciazione* con un linguaggio insieme di sofisticata astrazione, di Maniera come «stylish style»¹²², e di efficacissima suggestione devozionale.

Per chiarire, con le parole stesse dei due artisti, questo nodo rivelatore dei rispettivi e opposti indirizzi di poetica, vale la pena rileggere, messe in un inedito dialogo tra loro e a confronto, due lettere, l'una di Barocci e l'altra di Zuccaro, scritte a un solo giorno di distanza, la prima il 7 e la seconda l'8 ottobre 1583, al conte Giovanni de' Tomasi di Montebello, che sovrintendeva, su incarico del duca, i lavori per la cappella roveresca di Loreto.

Il contenuto delle missive, incentrato sul tema dell'illuminazione della cappella, disvela la distanza culturale tra i due artisti, mettendo l'accento su una divaricazione profonda che in fondo segna il limite tra l'artificio manierista e il rinnovamento naturalista.

Il 7 ottobre 1583 Federico Barocci scrive, da Urbino, al conte di Montebello:

118 Il ritratto di Francesco Maria II «quando era duca» era menzionato dall'anonimo biografo del pittore del 1590-1591, in ZEZZA 2009, p. 364.

119 Per la complessa questione AMBROSINI MASSARI 2016; PAOLINI 2024, pp. 139-141. Una bella replica è in collezione privata (AMBROSINI MASSARI 2017, p. 99), prova definitiva, accanto agli altri positivi documenti, stilistici e iconografici, del fatto che il ritrattato sia il duca.

120 SEMENZA 2005, pp. 38-49; SEMENZA 2010 prova che Francesco Maria II utilizzava copie dei ritratti di corte spagnoli per quelli ducali.

121 DELPRIORI 2017, pp. 112-118, con ampia bibliografia.

122 SHEARMAN 1976 p. 54.

«Molto illustre signore et mio padrone colendissimo, ho inteso dal Parino quanto Vostra Signoria illustre ha detto per parte di Sua Altezza Serenissima, et gli dico che circa il crescere il lume alla cappella, se bene è cosa che malamente si può giudicare senza vederne l'esperienza con esser presente, con tutto ciò penserò che non potrà se non giovare et far buono effetto, se bene in quanto alla tavola del altare il lume non è al suo luogo, circa puoi di fare l'invetriata depinta, puoi che Sua Altezza vuol il parer mio, non voglio mancare di dirlo liberamente, quale è che in muodo alcuno mi piace, et è cosa che oscura et fa anco cativissimo effetto, che percotendo il sole in quelli co[lo]ri del invetriata gli raporta nelle figure, et fa cattivo effetto, et questo li dico perché lo sono per averne visto l'esperienza in più luoghi, et questo è quanto gli posso dire sopra questo, con che fine umilmente gli bascio le mani, che il Signore la conservi, di Urbino il dì 7 ottobre 1583. Di Vostra Signoria molto illustre servitore hobbilgatissimo Federico Barocci»¹²³.

Il giorno seguente, 8 ottobre 1583, Federico Zuccaro scrive, da Loreto, al conte di Montebello:

«[...] V. Sig. Ill.re. sera contenta farmi sapere la mente di Sua Altezza circa al quanto gli piacerà che si faccia in quei vani che restano dalle bande al ornamento del altare, sì come per una mia V.S. Ill.re. ara inteso, aciò che per mia parte hasi finito quale per me si posa. Circha la invetriata mando a V. Sig. Ill.re. la misura qui inclusa: potrà ordinarla a Venezia o in Ancona ove più gli piacerà; io sarei daviso farvi nel mezo un'arme di S.A. con recingerli attorno un festone colorito di vari fruti o vero tuto verde, quello che più sera piacere di S.A., il resto di vetri bianchi, che larme el festone coloriti ofuscharà asai abastanza quel tropo lume, et ciò sera al mio giuditio vago e luminoso assai [...]»¹²⁴.

Non ci potrebbe essere una spiegazione più eloquente, oltretutto proveniente dalla viva voce degli artisti stessi, per comprendere le divergenti direzioni dei due omonimi. Dove Barocci, deplorando le cattive condizioni di luce della cappella, sconsiglia l'uso di vetrate colorate per la finestra, Zuccaro invece le raccomanda caldamente, ritenendo che abbiano un effetto positivo, in quanto schermano «il tropo lume». Barocci dice molto chiaramente di non gradire affatto «l'invetriata depinta», poiché «è cosa che oscura et fa anco cativissimo effetto», in quanto inevitabilmente il sole riflette quei colori sulle figure dipinte, ovviamente alterando la gamma cromatica e la messa a fuoco dalla luce naturale. Per le stesse, ma opposte ragioni, Zuccaro ritiene che il miglior effetto «vago e luminoso» si ottenga proprio coprendo, filtrando la luce diretta del sole, puntando dunque a un effetto artificioso, e addirittura propone di lavorare i vetri colorati con decorazioni, le armi del duca e «un festone colorito di vari fruti» oppure tutto verde ma comunque in modo tale da interrompere e offuscare la luce solare. Credo che una definizione più chiara e semplice di cosa siano i fondamenti del manierismo, che si esprimono nell'artificio di Federico Zuccaro, e cosa invece siano le

123 GAYE 1839-1840, III, p. 461, n. CCCXCI.

124 GAYE 1839-1840, III, pp. 462-463, n. CCCXCII.

nuove correnti naturaliste, espresse dalla ricerca di eliminazione di filtri e sovrastrutture di Federico Barocci, non si potrebbe dare, davvero da manuale.

L'attenta verifica sull'incidenza della luce è un argomento intrinseco agli studi grafici di Barocci, ne costituisce una parte essenziale e sostanziale, che prevedeva numerose prove, in un percorso creativo ben più libero di quello che Bellori rende normativo e dunque ripetitivo e schematico, come hanno evidenziato gli studi dell'ultimo quarto del Novecento.

Shearman sottolineava l'importanza di uno studio della progettazione grafica barocca in una «anti-Bellorian sequence»¹²⁵, perché è una forzatura (di matrice accademica) immaginare che un grande artista proceda sempre allo stesso modo, costringendo i disegni superstiti a rientrare in rigide classificazioni tipologiche. Nel concreto si potranno cogliere alcune ricorrenze, per esempio per le figure nude più volte indagate da punti di vista diversi prima di giungere alla soluzione definitiva, poiché non necessariamente il naturale è punto di partenza per Barocci, ma senz'altro è attraverso il naturale che passa la sua ricerca formale, come dimostra anche l'uso di modelletti in creta¹²⁶. La sequenza descritta da Bellori, lungamente assurta a schema di lettura dell'opera grafica di Barocci, è contraddetta *in primis* dalle pratiche disegnative degli artisti del Cinquecento, da Raffaello in avanti, nonché da molti casi di studio relativi a Federico¹²⁷.

Diversamente dalla sequenza indicata da Bellori, alla fissazione dello schema compositivo seguivano gli studi di figura e di dettaglio, questi sì condotti partendo dal naturale. Il foglio degli Uffizi inv. 11293 F verso è esemplare per lo studio dal vero su un modello maschile, con una progressiva definizione della Vergine, e così per la sua testa nel meraviglioso foglio delle collezioni reali inglesi (Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 905231), dove la sinfonia tecnica si compone tenendo conto dell'illuminazione prevista per la pala d'altare.

La serie dei disegni di Barocci per l'*Annunciazione*¹²⁸ mostra il processo di distillazione che le forme studiate sul naturale subiscono nell'iter creativo dell'artista, che le decanta progressivamente da ogni accidente e fenomeno del mondo sublunare. Una volta determinato l'assetto della scena d'interno, con la finestra solcata dalla tenda da cui si intravede di nuovo il Palazzo Ducale, un incessante lavoro sulla carta progressivamente trasforma il garzone messo in posa nella figura stilizzatissima della Madonna, e i panni indagati dapprima nelle loro reali acciaccature evolvono in studiatissime superfici cartacee.

Alla immediata fama dell'opera, insieme alla collocazione in uno dei più frequentati santuari europei, contribuì anche l'acquaforte di eccezionale qualità tecnica (fig.

125 SHEARMAN 1976, p. 54. Sul tema, AMBROSINI MASSARI 2024a, pp. 228-229.

126 PIZZORUSSO 2009, p. 61; FAIETTI 2015, p. 125.

127 ALIVENTI 2022, pp. 101-110, con densa bibliografia sul tema.

128 EMILIANI 2008, II, pp. 22-29, nn. 42.1-42.28.

95) che Barocci stesso trasse dalla propria composizione¹²⁹. Oltre alle innumerevoli copie che ne faranno allievi e seguaci¹³⁰, fu più avanti, entro il 1596, prodotta dal pittore, sostenuto da aiuti, la replica con varianti richiesta da Laura Pontani Coli per la cappella di famiglia in Santa Maria degli Angeli ad Assisi¹³¹. Tra il moltiplicarsi delle nuove commissioni, i ritardi cronici sulle scadenze pregresse, e la richiesta di repliche, è ben comprensibile che l'artista a questo punto potesse contare sull'aiuto di assistenti, quantomeno per incombenze di secondo piano e che cominciasse ad attivare un vero e proprio sistema per fare fronte alle tante richieste, avendo predisposto una mole di studi grafici che, uniti ai cartoni, consentivano la produzione di opere largamente sovrintese dal maestro ma realizzate dagli allievi¹³².

Sulle premesse di una fama sempre più diffusa e conclamata si inquadra, negli stessi momenti in cui sta completando il *Martirio di san Vitale* per Ravenna e l'*Annunciazione*, la commissione all'artista di una delle prime pale destinate a decorare gli altari della Chiesa Nuova fondata da Filippo Neri, secondo il programma iconografico basato sulle storie mariane che era stato stabilito dai padri Oratoriani, un dipinto che fu avviato nel 1583 e concluso nel 1586¹³³.

L'episodio della *Visitazione* (fig. 101) fu affidato a Barocci al suo rientro dalla messa in opera del *Martirio di san Vitale*, ed è probabile che dietro la scelta di coinvolgere il maestro urbinato nella incipiente campagna decorativa di Santa Maria in Vallicella ci sia il lungimirante cardinale Alessandro Farnese, suo precoce ammiratore sulla scena romana. Per lui stava infatti lavorando allora Antonio Gentili, il grande orefice che i padri della Vallicella incaricarono di contattare Barocci¹³⁴. Rispetto alle primissime, più accademiche pale consegnate da Girolamo Muziano, Cesare Nebbia, Scipione Pulzone, quella di Barocci scarta nettamente per naturalezza di ambientazione e di affetti, per fragranza della materia pittorica e luministica, e per capacità di coinvolgere lo spettatore nei fatti insieme quotidiani e solenni della storia evangelica. Una sinfonia di colori che rimanda subito, anch'essa, a un imprescindibile viaggio a Venezia, dove solo poteva aver acquisito quella rinnovata misura empatica del colore e delle sue variazioni in relazione espressiva tra loro. È proprio questa distanza che separa la *Visitazione* rispetto a qualsiasi altro dipinto romano all'avvio del pontificato di Sisto V, a spiegare l'enorme successo riscosso dall'opera al momento della sua presentazione nel 1586.

La religiosità di Filippo Neri, il volto mite e affabile della Chiesa della Controriforma, è in sintonia con la spiritualità di Barocci, al quale infatti i padri Oratoriani continueranno a rivolgersi in più occasioni, riuscendo tuttavia a ottenere dall'artista solo un unico altro quadro. Anche la narrazione di un effetto tale da mandare in estasi Filippo

129 Vedi qui pp. 109, 124. Sull'acquaforte, BARONI, TOCCACIELI 2020.

130 AMBROSINI MASSARI 2005, pp. 33-34.

131 MANCINI 1983, pp. 41-42, nota 5.

132 AMBROSINI MASSARI 2005; GIANCARLI 2024.

133 Vedi qui p. 107, nota 42.

134 GRIGIONI 1988; BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995, p. 126.

Neri¹³⁵ la dice lunga su quanto l'opera fosse in grado di toccare le corde più intime dello spirito, smuovendo emozioni e sentimenti: qualcosa di assolutamente nuovo nel contesto della cultura artistica in quegli anni e specialmente a Roma. Il restauro compiuto per la mostra di Urbino del 2024¹³⁶ permette di apprezzare le finzze di colore e di lume, i sofisticati accostamenti tra tinte fredde e calde, la costruzione dell'impasto cromatico per sottili velature che connotano la pala, dove l'incontro tra la Madonna ed Elisabetta è intonato a un clima di domestica e insieme nobile naturalezza: un effetto frutto tuttavia di un sofferto processo creativo, che annovera alcuni tra i disegni più belli e innovativi di Barocchi, si vedano qui, tra gli altri, gli studi su *recto* e *verso* del foglio inv. NMH 413/1863 del Nationalmuseum di Stoccolma (figg. 99-100) dove sonda diverse possibilità per l'impostazione della scena, con aperture stupende di visioni sulla città di Urbino, scorci di scalinate e meditazioni successive che conducono alla redazione finale che raggiunge la massima potenza intima, sentimentale e quotidiana.

Di centrale importanza per l'esito insieme ricercato e di impatto emozionale, la presenza di umili dettagli di realtà: la brocca ammaccata di san Giuseppe, la contadina con le gallinelle e il cappello di paglia, il gradino leggermente rovinato, il muso dell'asino che, unico nel dipinto, guarda con suo occhio languido e malinconico verso lo spettatore. Straordinariamente sinfonica, la morbidezza della condotta pittorica si accende nell'affettuosa colloquialità dei gesti dei personaggi, disposti entro uno spazio porticato che articola illusivamente in profondità lo spazio della cappella, fino all'apertura di paesaggio urbinato in penombra sul fondo, dove si scorge un'inquadratura laterale del palazzo Ducale, con la ripida scala che immette sulla piazza antistante l'ingresso principale.

Una forte impressione il dipinto la lascerà in uno dei protagonisti della pittura a Roma nel Seicento, Carlo Maratti: «fino al plagio»¹³⁷ l'artista approfitterà dell'ispirazione barocca nella pala dello stesso soggetto dipinta tra 1663 e 1664 per la cappella del Voto nel duomo di Siena e poi ancora due anni dopo nella grande tela per Santa Maria della Pace (fig. 103).

Ma il dipinto lascia un segno profondo fin da subito, che si può sintetizzare con due esempi particolarmente eloquenti, quello che riguarda due pittori della generazione successiva, il toscano Cristoforo Roncalli che vi attinge per la pala con lo stesso soggetto per la cappella Rucellai nella chiesa di San Giovanni Decollato (fig. 102), e il lombardo Morazzone, per l'affresco con lo stesso soggetto in San Silvestro in Capite.

135 Vedi nota 133. Per la singolare qualità della pittura di Barocchi che sa vivificare in modo inedito e inatteso l'immagine sacra: LINGO 2008.

136 Restauro a cura di Laura Cibrario e Fabiola Jatta, Roma.

137 Prosperi Valenti Rodinò in RUDOLPH, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2024, I, pp. 59-60, pp. 503-505, n. 69. Per l'importanza di Barocchi anche disegnatore per Maratti (Prosperi Valenti Rodinò in RUDOLPH, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2024, I, pp. 204-206) e fin dalla sua prima educazione nelle Marche, Rudolph in RUDOLPH, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2024, I, p. 3. Per altri echi di Barocchi in Maratti, MONTANARI 2009a, pp. 216-218; Prosperi Valenti Rodinò in RUDOLPH, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2024, I, p. 23; e si veda più avanti nel testo.

Verso gli anni Novanta

L'*Annunciazione* lauretana (fig. 96) e la *Visitazione* (fig. 101) consegnata alla Chiesa Nuova a Roma impressero un cruciale colpo d'ala alla rinomanza di Barocci.

A stretto giro, Federico è nuovamente implicato nella rete di rapporti diplomatici intrattenuti dal duca di Urbino con le corti asburgiche, dove la reputazione del pittore ha iniziato a dilagare, tanto che un'opera di sua mano è ambita in quello stesso 1586 da Rodolfo II, collezionista sofisticato e aggiornatissimo, nonché personalità cruciale nelle strategie diplomatiche e politiche del ducato. La richiesta imperiale specificava che a corte si volevano non «opere di devotione ma di altro gusto», da accordare ai seducenti capolavori mitologici di Bartholomaeus Spranger (fig. 104) o alle bizzarrie di Arcimboldo o alle profanità delle più virtuosistiche arti decorative. L'imperatore esigeva dunque un dipinto di argomento profano, obbligando l'artista a strapparsi dalle proprie propensioni e consuetudini. Ma fino a un certo punto, dato che il pittore declina persino il soggetto virgiliano prescelto su valori di *pietas* che preludono a quelli del cristianesimo. La *Fuga di Enea da Troia*, giunta a Praga nel 1589 e andata perduta tra Sette e Ottocento, è documentata dalla stampa che ne ricavò Agostino Carracci nel 1595 (fig. 105), sulla base di un disegno trasmessogli da Barocci stesso, e dalla seconda versione dell'opera realizzata nel 1598 per monsignor Giuliano della Rovere, figlio del cardinale Giulio Feltrio, e passata poi in collezione Borghese¹³⁸ (fig. 107). Il soggetto, celebrativo dell'istituto imperiale, forza Barocci a una ricerca di enfasi oratoria a lui poco congeniale, che si traduce nella elaborazione di un imponente partito architettonico in cui si assemblano memorie della Roma antica, rinascimentale e contemporanea, con funzione di scenografica quinta per il gruppo in fuga della famiglia dell'eroe in primo piano, nella luce corrusca delle fiamme che divorano Troia.

È significativo che questo esito così fortemente teatrale di Federico coincida con il suo unico impegno noto nel campo della scenografia, che riguardò l'allestimento della «favola di Prometheo» composta dall'umanista Lodovico Odasio (1455-1509), precettore di Guidubaldo I, e messa in scena per il carnevale del 1588, come ricorda il diario del duca Francesco Maria¹³⁹.

Anche grazie all'incisione di Agostino, l'invenzione di Federico ebbe grande fortuna, innovando anche qui la formulazione iconografica divenuta canonica con l'*Incendio di Borgo* di Raffaello, e dando una versione originale, in particolare del gruppo di Enea e Anchise, diverso da tutti gli esempi noti¹⁴⁰ e probabilmente ispirato a un Ercole e Anteo, e nella scelta finale di un'ambientazione molto strutturata dal punto di vista architettonico e dove la scena si svolge quasi in un interno. La figura dell'eroe che trasporta il padre serrandolo tra le proprie braccia sarà rimeditata dal giovane Bernini nel

138 Vedi qui p. 120, note 95-96.

139 GRONAU [1936] 2011, p. 210, n. CCCV; *Diario* 1989, p. 25.

140 Ispirati a questa soluzione barocca saranno dipinti francesi di Antoine Coypel (Montpellier, Musée Fabre) e Carl van Loo (Parigi, Louvre). A questo proposito si veda ROSENBERG 2009, pp. 232-233.

gruppo conservato alla Galleria Borghese, 1619, dove si trovava già allora la seconda versione del dipinto di Barocci, che ci lascia immaginare quel dialogo stimolante tra le opere e tra pittura e scultura, tanto amato da Scipione Borghese¹⁴¹. Più tardi, non immemore del dipinto, pur attraverso il gruppo berniniano, è Pietro da Cortona nel *Ratto delle Sabine* della Pinacoteca Capitolina, e la Creusa di Barocci tornerà *sub specie* di sant'Anna nella *Natività della Vergine* di Simon Vouet (fig. 106) in San Francesco a Ripa.

I meticolosi studi grafici predisposti per la testa del vecchio Anchise verranno reimpiegati da Federico per il *San Girolamo penitente* (Galleria Borghese, fig. 113)¹⁴², un quadro per la devozione privata di cui si ignora la destinazione originaria ma realizzato a ridosso della *Fuga di Enea*, prima di quel 1600 che figura nell'incisione ricavata da Francesco Villamena. Lo stesso modello di volto di vecchio, così assorto e autorevole, si ritroverà poi anche nel *Compianto su Cristo morto* (fig. 147) conservato oggi ai Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, sul quale tornerò più avanti.

L'aprirsi del decennio conclusivo del Cinquecento segna una nuova svolta nella produzione di Barocci. Si assiste al compimento di due opere entrambe firmate e datate 1590, ma in cantiere da anni e ancora rappresentative della concentrazione in parallelo su composizioni asciutte e imperniate sulla tacita relazione tra due protagonisti, come il già ricordato *Noli me tangere* di Monaco (fig. 109) eseguito anch'esso per Giuliano della Rovere (fig. 108), e su composizioni popolate da coreografie di tante figure, come la *Circoncisione* (fig. 111) dipinta per l'oratorio del Nome di Dio a Pesaro¹⁴³. Qui, se Federico per un verso non manca di rimettere a frutto precedenti fatiche, come accade per la figura della Madonna inginocchiata che è sviluppata dagli studi compiuti per l'Annunciata di Loreto, per un altro mette in campo nuove idee, invenzioni e soluzioni che pure appartengono all'attrezzatura della naturalezza e che ricorreranno in sue successive prove, dal giovane pastore di sbieco ammantato di rosso, riproposto nella *Presentazione di Maria al Tempio* (fig. 127) della Chiesa Nuova, alla batteria di bacili, brocche e piatti lustranti, che il pittore apparecchierà di nuovo nell'*Ultima cena* per la cappella del Sacramento nel duomo urbinato (fig. 125) e nella pala Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva (fig. 141).

Nei primi anni Novanta vedono la luce altri due dipinti, mentre altri ordinati in questa congiuntura furono solo avviati e sarebbero rimasti incompiuti alla morte del pittore. La commovente *Madonna della gatta* (fig. 110), eseguita per il duca tra 1588 e 1592, purtroppo devastata da un incendio, è tornata leggibile grazie a un miracoloso restauro¹⁴⁴. Si tratta di un'altra scena di visitazione, dove questa volta sono Elisabetta, Zaccaria e il piccolo Giovannino a recarsi nella dimora di Maria e Giuseppe, con il Gesù bambino nella culla. In quest'opera sono come riassunte e portate al loro mas-

141 Marina Minozzi in *Bernini* 2017, pp. 154-161, n. V.1.

142 SCHMARSOW 1909, p. 19; DI PIETRO 1913, p. 78.

143 Vedi qui pp. 109-110, in particolare nota 55. Importanti novità documentarie in DURO 2024.

144 Vedi qui pp. 121-122.

simo effetto sentimentale alcune delle caratteristiche fondative dello stile di Barocci, come l'ambientazione domestica, quotidiana e affettuosa della scena sacra, colta con la massima immediatezza, nel suo farsi. Giuseppe alza la tenda come per introdurre la visita e Maria che sta dolcemente dondolando la culla, alza gli occhi da un libro di preghiere mentre il bimbo, svegliato dal vociare, si sfrega l'occhietto, e intanto a terra, proprio al centro lì accanto, un particolare stupefacente innalza il cantico delle creature che anima l'operato di Barocci. Così il dolce tema della maternità tutta umana di Maria col suo bambino si specchia nella gatta che allatta i suoi piccoli. Stupenda e verissima la natura morta con gli attrezzi da falegname di Giuseppe, trucioli ancora a terra, perché la visita è giunta inattesa e la giornata scorreva tranquilla, nel lavoro e nella preghiera. In primissimo piano, infine, un tombino entra nel quadro da una via cittadina, con la sua grata ben visibile, perché la vita è fatta di aspetti multiformi, dai più dimessi ai più nobili, che conosce e comprende anche l'imperfezione: non la crepa caravaggesca, come per esempio nella *Madonna col Bambino che appare a santa Francesca Romana* di Orazio Gentileschi (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche)¹⁴⁵, ma una lieve imperfezione, nella natura delle cose, come la spaccatura, qui al centro del gradino o come l'evidente rottura della pietra su quello della *Visitazione* della Vallicella (fig. 101). Una grazia francescana¹⁴⁶, umanizzante, che trascorre nelle presenze vivide degli animali, nella poesia dei gesti, nella sensitività dei paesaggi. E anche qui, sullo sfondo una finestra si apre sulla sentimentale veduta di Urbino, con Palazzo Ducale da quel particolare scorcio che rimanda alla visione dalla finestra di casa Barocci¹⁴⁷, che ancora oggi si può inquadrare esattamente come faceva il pittore: la luce del sole illumina il paesaggio, mentre in cielo si muovono nuvole non minacciose. Questo è l'unico caso di un'opera con questo sfondo poetico e vero insieme, bruciante avvio di moderno sentimento del luogo e anche consapevole *testimonial* della grandezza della Urbino ducale¹⁴⁸.

La *Madonna della gatta* è dunque un'opera che rappresenta una sintesi emblematica della poetica di Barocci e molto innervata nelle esperienze del precedente decennio, e che infatti presenta altri punti di affinità con la pala della Chiesa Nuova, per esempio la figura dell'anziana Elisabetta che si inarca leggermente in scorcio verso la profondità è una parente stretta della fanciulla con cappello di paglia e canestrino che si affaccia da destra nella *Visitazione* romana.

145 AMBROSINI MASSARI 2024b, p. 35.

146 LINGO 2008; SANGALLI 2009.

147 Sul tema EMILIANI 2016.

148 Per una sintesi recentissima, Maddalena Paolini in *Federico Barocci* 2024, pp. 158-159, n. II.4.

Lo stupore della notte

La pala licenziata per la Confraternita dell'Assunta e del Rosario di Senigallia (fig. 114) dischiude orizzonti sinora inesplorati nella parabola del pittore¹⁴⁹.

Federico si trova dinnanzi al problema di dare forma a un soggetto anche in questo caso allora non pienamente definito nella tradizione iconografica: coerentemente con la doppia intitolazione della Confraternita, a una prima campagna di studi sul tema della Madonna che mentre è assunta al cielo lascia cadere la cintola nelle mani dell'apostolo Filippo, fa seguito una virata sul tema della Vergine che appare a san Domenico e gli consegna il rosario, formula che conobbe una fiammata di fortuna dopo la battaglia di Lepanto e l'istituzionalizzazione di questo culto mariano da parte di Gregorio XIII nel 1573.

Qui la spazialità e la concezione della forma evolvono in una direzione che è stata *ex post* giustamente intesa come prebarocca: il vorticoso dinamismo che l'orchestrazione del lume conferisce all'apparizione, l'interpretazione fortemente drammatica del notturno, l'intensità degli affetti e degli sguardi che legano i protagonisti, il contrasto potente tra il registro inferiore ridotto a rapporti di luce e ombra, e quello della gloria soprannaturale, dove le vesti degli angeli in volo e l'immenso strascico della Madonna si accendono di tinte calde eppure abbassate e schiarite, gamme di rosa, gialli pallidi, rossi temperati di bianco. È lo stesso momento in cui il pittore avvia la *Beata Michelina* (fig. 115), del tutto prossima infatti per questi caratteri al san Domenico della pala di Senigallia, benché il dipinto raffigurante l'estasi della terziaria francescana in Terrasanta sia stato definitivamente concluso solo sedici anni dopo, quando nel 1606 fu collocato in San Francesco a Pesaro. La religiosa francescana perduta nella contemplazione divina è un'invenzione gemella del santo in estasi di Senigallia, diversamente orientata e forse studiata persino su un medesimo modelletto plastico¹⁵⁰. Torna in basso a destra il brano di natura morta composta da oggetti evocativi di una domestica ferialità – come il cappello di paglia più volte ripreso dall'autore – ma qui la composizione è prosciugata isolando l'umile e al contempo monumentale figura della beata, tutta giocata su toni di bruno e di grigio come il cielo nubiloso che la sovrasta, mentre è rapita in un'estasi che anticipa il Seicento barocco, da Rubens a Bernini a Lanfranco¹⁵¹. E ben si comprende perché la pala pesarese potesse essere straordinariamente significativa ancora per un pittore come Simone Cantarini, nato giusto nell'anno in cui Barocci era scomparso, il quale la riteneva paragonabile soltanto all'*Annunciazione* di Fano del

149 Vedi qui p. 106, nota 40.

150 L'invenzione della *Beata Michelina* è alla base di un nucleo di dipinti usciti dalla bottega di Barocci, quali la *Santa Caterina d'Alessandria in estasi* nel Santuario di Santa Margherita a Cortona (fig. 116; vedi qui p. 115, nota 71) o la *Sant'Agata in carcere* di Alessandro Vitali oggi nella Galleria Nazionale delle Marche (fig. 117; Valentina Catalucci in *Federico Barocci* 2024, pp. 298-299, n. VIII.5).

151 Per la fortuna di Barocci, nelle sue più diverse sfaccettature, di direzioni culturali ed epoche a venire, rimane imprescindibile il catalogo della mostra tenutasi a Siena nel 2009, a cura di Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso (*Federico Barocci* 2009).

proprio maestro Guido Reni, «la più bella tavola del mondo»¹⁵², e lodava in particolare l'«umore acqueo e cristallino degli occhi» della tremolante figura in estasi.

LANZI nel 1783 riferiva che la pala di Senigallia era accompagnata tutt'intorno dalla rappresentazione dei Misteri del Rosario, oggi perduti, che la storiografia novecentesca assegna alla mano di Antonio Viviani¹⁵³. La contiguità creativa tra le due invenzioni si evince guardando lo studio compositivo dell'Ashmolean Museum di Oxford (inv. WA1944.100) nel quale è assestata la riformulazione dell'episodio, che comportò, come tipico di Barocci, l'avvio di un'ulteriore campagna disegnativa: prevedendo inizialmente una scena più affollata e nella quale la Madonna con il Bambino appariva in trono, collocata nella stessa dimensione terrena degli astanti e di san Domenico, per poi scarnificare la composizione, ridotta al vortice della gloria angelica da cui la Vergine con il Bambino plana dal cielo verso il santo in estasi. La contaminazione degli schemi iconografici confondeva il pubblico seicentesco: Bellori (o la sua fonte) menziona la pala di Senigallia come una *Apparizione della Madonna a san Giacinto*¹⁵⁴, pure domenicano, sovrapponendone quindi l'argomento a quello affrontato da Lavinia Fontana nella pala della cappella Bernieri (circa 1599-1600) in Santa Sabina a Roma. Con quanta forza d'urto l'interpretazione del tema della Madonna del Rosario fornita da Barocci si distaccasse dalla tradizione coinvolgendo lo spettatore nella spazialità turbinosa e prebarocca della pala, lo fa capire chiaramente il confronto da un lato con la statica tavola installata nel 1570 da Vasari (e aiuti) in Santa Maria Novella, e dall'altro con il più recente dipinto di medesimo soggetto, pur frammentario, di Ludovico Carracci (Bologna, Pinacoteca Nazionale, circa 1586-1587), intonato a una diversissima, tangibile tenerezza. Le potenzialità espressive della figura di san Domenico presa in ripido scorcio dal basso a braccia spalancate erano state sondate da Federico a partire dalla sua prima produzione: dalla *Crocifissione Bonarelli* (fig. 36), alla pala di *Fossombrone* (fig. 42), alla *Deposizione* (fig. 52), al *Perdono di Assisi* (fig. 76), con tutte le invenzioni da lì derivanti, come il dipinto del Metropolitan Museum di New York¹⁵⁵ fino alla *Madonna del Rosario* (fig. 114), alla *Beata Michelina* (fig. 115), alle *Stimate di san Francesco*¹⁵⁶ (fig. 119), per raggiungere, nell'ultimo decennio del secolo, un massimo grado di disincarnazione delle forme, dissolte nella stessa lieve consistenza dei panni che le avvolgono.

Ho accennato alla puntuale ripresa della nota più affettiva e dinamica della *Visitazione* nelle redazioni dello stesso soggetto da parte del principe dei classicisti, Carlo Maratti. L'attenzione per la potente e al tempo stesso intima poesia barocca era stata ravvisata in lui, come una cifra espressiva nell'elaborazione del modello mariano; e in particolare, pur nella sua contenuta eleganza, nella struttura compositiva della pala

152 MALVASIA [1678] 1841, II, p. 382. Sul tema: AMBROSINI MASSARI 2020.

153 LANZI [1783] 2003, p. 244.

154 Vedi qui p. 106.

155 Su cui, anche per nuove versioni e un'incisione connessa, rimando a GIANCARLI in cds.

156 Vedi qui p. 59.

con l'*Apparizione della Vergine a san Filippo Neri*, databile entro il 1674, oggi alla Galleria Palatina di Firenze, si coglieva il debito con la *Madonna del Rosario* di Barocci, «attraverso l'aggiornamento di Lanfranco e Cortona»¹⁵⁷.

Questa linea di sviluppo del linguaggio vorticoso e notturno di Barocci condurrà a un altro esito capitale sulla lunga durata come la *Crocifissione* di Genova (fig. 121), ultimata nel 1596 sulla base di una commissione di molto precedente¹⁵⁸.

Viceversa, non verranno mai ultimate due opere pur sollecitate da committenze di spicco. Per Isabella della Rovere, consorte di uno tra i più potenti feudatari del Viceregno spagnolo, Niccolò Berardino Sanseverino principe di Bisignano, e generosa promotrice della fondazione della chiesa del Gesù Nuovo a Napoli, Federico avviò lo straziante *Congedo di Cristo dalla madre alla presenza di san Francesco* (fig. 142), rimasto incompiuto nello studio dell'artista alla sua scomparsa, transitato in collezione Albani e oggi a Chantilly, Musée Condé¹⁵⁹. Pur privo di tutto il determinante lavoro sulle velature, il dipinto esercita una straordinaria forza ipnotica, e permette di cogliere le tangenze stilistiche e compositive con altre prove dell'artista in questo arco di tempo: gli strabordanti panneggi cartacei che avevano caratterizzato l'iter progettuale e l'esecuzione della *Madonna del Rosario* (fig. 114) e la posa adorante del san Francesco prossima a quella della Vergine nella *Natività* ultimata nel 1597, e oggi al Prado (fig. 123). Varie invenzioni concepite per quest'opera migrano in altri dipinti dell'artista, a cominciare dalla figura del Cristo che sarà riutilizzata per la esasperante progettazione della pala Aldobrandini (fig. 143). La Maddalena carponi con le mani poggiate al suolo ricompare nei primi stadi ideativi del grande *Compianto su Cristo morto* (fig. 147), commissionato a Barocci dalla Fabbrica del duomo di Milano nel 1600, anch'esso rimasto solo abbozzato alla dipartita del pittore¹⁶⁰. Così infatti la figura appare nel cartonetto di Amsterdam, ancora non del tutto coincidente con la redazione finale¹⁶¹, dove la santa assumerà una postura più aggraziata e ingentilita. Ma è dalla figura ginocchioni disposta in obliquo, concepita in prima battuta, che si sviluppano quelle dell'apostolo in analoga posizione ma con il braccio sinistro proteso all'indietro presente sia nell'incompiuta *Assunzione* (Galleria Nazionale delle Marche; fig. 146), sia nel quadro di Santa Maria sopra Minerva (fig. 141). A inquadrare coerentemente la genesi del *Compianto* all'uscita degli anni Novanta è anche il risalto della quinta architettonica, qui molto spoglia, ma non meno essenziale nell'economia della composizione di quelle

157 MONTANARI 2009a, pp. 216-218, per la lettura di dense memorie barocchesche nella pittura e nella scultura del Seicento.

158 Vedi qui p. 110, nota 56.

159 OLSEN 2002, p. 200.

160 Vedi qui p. 120, nota 98.

161 Ritenuto una copia da BOHN, MANN 2018, p. 45, il cartonetto si presta a una riflessione analoga a quella possibile grazie all'altro esemplare dello stesso museo per il *Trasporto di Cristo al sepolcro* (fig. 86), per cui rimando in particolare a AMBROSINI MASSARI 2024c, pp. 228-229; Eliana Monaca in *Federico Barocci* 2024, pp. 220-225, V.1-3. Questi materiali erano parte di un procedimento creativo e poi didattico che ne giustifica certe caratteristiche talora meno sostenute. Le differenze rispetto alla redazione finale ne danno conferma, sia nell'uno che nell'altro caso.

tanto più ornate che connotano opere concepite a quel tempo come l'*Ultima cena* per il duomo di Urbino (fig. 125) e la *Presentazione di Maria al Tempio* per la Chiesa Nuova (fig. 127). Qui inoltre per il volto dell'antico vescovo milanese san Giovanni Buono in primo piano a sinistra, titolare dell'altare cui il *Compianto* (fig. 147) era destinato, Barocci reimpiega gli studi di teste elaborati per l'Anchise nella *Fuga di Enea* (fig. 107) e già rimessi a frutto nel *San Girolamo penitente* (figg. 112-113).

Il modo di costruire i panneggi con modulazioni di ampie falde depurate di ogni accidente che vanno a concludersi con effetti da drago di carta cinese accomuna la *Madonna del Rosario* (fig. 114) e la *Beata Michelina* (fig. 115) alle *Stimmate di san Francesco* (fig. 119), opera nata su commissione del duca per il convento dei Cappuccini di Urbino¹⁶². Qui il pittore torna quindi sul soggetto affrontato nell'acquaforte realizzata una quindicina d'anni prima (fig. 75), mettendo in campo un'opera radicalmente innovata per composizione e stile. Il santo a braccia spalancate in adorazione è ora in secondo piano, entro un paesaggio protagonista come mai prima, mentre il proscenio è riservato alla figura di Fra Leone che si attorce schermendosi gli occhi dal bagliore soprannaturale che squarcia le tenebre. Per il rilievo accordato a questo personaggio e per la sua collocazione è stato suggerito che Federico abbia tratto spunto dall'opera di analogo soggetto lasciata da Vasari in San Francesco a Rimini¹⁶³. Concessioni a un gusto naturalistico molto spinto come il falchetto che sbuca tra le frasche o la descrizione vividissima della vegetazione accompagnano la propensione del pittore a quella distillazione formale che dall'*Annunciazione* di Loreto (fig. 96) in avanti è divenuta sempre più percepibile.

Per molti aspetti il dipinto per i Cappuccini prelude alla *Natività* elaborata con strenua dedizione per il duca di Urbino e da lui poi inviata in omaggio alla corte spagnola (fig. 123); è questo un altro dipinto di cui a strettissimo giro uscì una replica dall'officina di Federico, destinata al cardinale Federico Borromeo e oggi alla Pinacoteca Ambrosiana¹⁶⁴. Pochi confronti fanno capire che cosa sia e che cosa non sia la pittura di Barocci a queste date, come quello tra il saio di Francesco nelle *Stimmate* (fig. 119), con le sue pieghe così cesellate e astratte, e quello del santo consolato dall'angelo nel quadro giovanile di Caravaggio ad Hartford (fig. 118), tangibile nella ruvidezza della stoffa dipinta a pennellate risolte.

È probabile che a questa seconda metà dell'ultimo decennio risalga anche l'avvio della grande *Assunzione* (fig. 146) rimasta incompiuta alla morte del pittore, della quale si ignorano committenza e destinazione¹⁶⁵; ma il dipinto presuppone senza dubbio l'esperienza della *Beata Michelina* (fig. 115) e della *Madonna del Rosario* (fig. 114) nonché delle *Stimmate* (fig. 119), dal momento che il san Giovanni sul fondo condivide il gesto di Leone.

162 Vedi p. 115, nota 73.

163 Andrea Emiliani in *Mostra* 1975, p. 183, n. 220.

164 COLZANI 2024, pp. 22-33.

165 Vedi Eliana Monaca in *Federico Barocci* 2024, pp. 262-263, n. VI.5.

In questa fase cadeva l'enorme *Crocifissione* (fig. 121) compiuta su richiesta di Matteo Senarega, illustre patrizio genovese poi doge, per il duomo della città: una pala dagli esiti prebarocchi costruita a partire da serrate rimeditazioni sui modelli della scuola di Raffaello e sull'antico, come evidenzia la sperimentazione grafica (fig. 120), uno dei punti salienti del riposizionamento di Barocci anche in relazione a un utilizzo dell'antico, certamente libero e indipendente, ma molto presente, in tutte le fasi della lunga carriera. Oltre a questa cospicua produzione di dipinti sacri di grandi e piccolissime dimensioni, come il perduto *Gesù bambino benedicente* su lamina d'oro ordinato dal duca e donato a Clemente VIII¹⁶⁶, Barocci è molto operoso anche nel campo del ritratto: si scalano infatti in questa fase quelli dei due fratelli, *Giuliano della Rovere* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 108), che intanto aveva chiesto a Barocci la replica della *Fuga di Enea da Troia* (fig. 107), e il marchese *Ippolito della Rovere* oggi a Firenze (fig. 130)¹⁶⁷, e probabilmente anche la magnetica effigie di *Prospero Urbani* (figg. 128-129), teologo francescano, protetto del duca di Urbino e in rapporti di familiarità con il pittore, con cui dovette condividere il suo percorso spirituale¹⁶⁸. L'opera si affianca all'*Autoritratto senile* (fig. 145), per l'estrema semplificazione: pochi colori, scuri e terrosi, in cui spicca il guizzo degli occhi¹⁶⁹. Una modalità che si riconosce nella conduzione dei volti anche nelle opere religiose degli stessi momenti, con speciale contiguità, per esempio, tra il volto dell'apostolo nella pala Aldobrandini e quello dell'anziano pittore (figg. 144-145). Apice della sequenza è il *Ritratto di nobiluomo* (fig. 131) conservato presso l'Ambasciata d'Italia a Londra, firmato e datato 1602, punto fermo per la cronologia dell'artista e suo massimo lascito alla ritrattistica italiana e internazionale¹⁷⁰. L'impatto di questa produzione di Barocci conserva sempre una forza comunicativa, un'empatia e un'immediatezza che affondano le sue ragioni anche nella storia di questo genere pittorico, liberando l'autore dal rovello della costruzione delle pale d'altare, e mettendolo in una posizione di contatto diretto col soggetto¹⁷¹. Barocci ritrova l'eleganza composta di Raffaello senza mai rinunciare al suo affondo intimista.

È inoltre da tempo in corso un altro impegno cui Federico era stato sollecitato dal duca, e che avrebbe solo parzialmente evaso, ovvero i dipinti per il nuovo allestimento della cappella del Sacramento nel duomo urbinato, di cui unico esito fu l'*Ultima cena* terminata nel 1599 (fig. 125)¹⁷².

Verosimilmente intorno alla metà degli anni Novanta Barocci compì un'ulteriore trasferta a Venezia, forse a vedere con i suoi occhi le più recenti prove di Tintoretto,

166 Vedi qui p. 113, nota 64.

167 Vedi qui p. 119, nota 89.

168 Si tratta di un'opera non menzionata da Bellori, e sulla quale vedi il bilancio di Maria Maddalena Paolini in *Federico Barocci* 2024, pp. 146-147, n. I.10.

169 Vedi qui p. 118, nota 83.

170 Anche questo dipinto non risulta segnalato da Bellori. Anna Maria Ambrosini Massari in *Federico Barocci* 2024, pp. 144-145, n. I.9.

171 MANN 2012, p. 303, che spiega così lo scarso numero di studi superstiti per la produzione di ritratti rispetto a quelli per le pale.

172 Vedi qui pp. 115-116.

appena scomparso. Se ne avvertono le ricadute già nella *Natività* del 1597 (fig. 123), dove i filamenti di fieno che ricadono in controluce o il muro di mattoni sbreccati sul fondo e l'accelerazione stessa della luce sembrano pensieri suscitati dal confronto con l'*Adorazione dei pastori* della Scuola Grande di San Rocco (fig. 122), e poi ancora nell'*Ultima cena* (fig. 125), dove sono da tempo stati messi in risalto i debiti con la tela di analogo soggetto in San Giorgio Maggiore (fig. 124), ma altrettanto evidente è quanto Barocci attutisca e ricomponga in un nuovo equilibrio gli aspetti più terribili e visionari della pittura del maestro veneziano, senza trascurare l'apporto dei notturni di Jacopo Bassano, che risalterà anche più tardi nella pala Aldobrandini (figg. 140-141).

L'azione di filtraggio della realtà svolta da Federico attraverso il disegno è molto chiara nella preparazione dei tanti personaggi che animano la scena. Per esempio, la figura dell'apostolo a mani giunte all'estrema destra di Cristo nella tavolata, in un foglio del Metropolitan Museum (inv. 50143), è prima schizzata rapidamente dal naturale, e poi lì accanto ne è precisata la testa in scorcio, affinandola su quella dell'Adamo michelangiolesco della volta sistina, non senza passaggi e studi modulati sull'antico¹⁷³.

Benché compiuta solo allo scadere del secolo, la tela per la cappella del Santissimo Sacramento era in ponte fin dal 1590, e questo aiuta a capirne le tangenze sia con opere di poco precedenti, come la *Fuga di Enea da Troia* (fig. 107) con cui si confronta per la complessa ambientazione architettonica, sia con tappe subito successive del suo percorso.

Un analogo spicco dell'architettura si ritrova infatti nella *Presentazione di Maria al Tempio* (fig. 127), la seconda opera realizzata per la Chiesa Nuova, e anch'essa con infinito ritardo ultimata e consegnata nel 1603, quando fu subito montata sull'altare della cappella Cesi nel transetto sinistro¹⁷⁴. Anche questa pala era stata ordinata fin dal 1591, dopo varie trattative tra il pittore e i padri. Gli Oratoriani, infatti, subito dopo l'exploit della *Visitazione* (fig. 101), si erano rivolti a lui anche per la storia dell'*Incoronazione della Vergine*, destinata alla cappella Glorieri nel transetto destro; incarico che tuttavia Federico declinò e che sarebbe poi stato portato a termine dal Cavalier d'Arpino¹⁷⁵. A sua volta però Barocci, mentre già era inadempiente sui tempi di consegna per la *Presentazione di Maria al Tempio*, cercò invano di persuadere i padri ad accettare per la *Natività della Vergine*, inizialmente prevista sull'altare maggiore, un quadro con questo soggetto che dichiarava di avere cominciato tempo prima per il duca¹⁷⁶. Gli Oratoriani, che non si lasciarono intrappolare in un'ulteriore vicenda di attese infinite, si sarebbero poi rivolti a Rubens, modificando il programma iconografico previsto, in favore di una composizione celebrativa delle reliquie dei santi martiri e dell'antica icona mariana conservate nella chiesa.

173 Edmund Pillsbury in PILLSBURY, RICHARDS 1978, pp. 86-87, n. 64; AMBROSINI MASSARI 2025b, p. 213.

174 Vedi qui pp. 111-112.

175 BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995, p. 86.

176 BONADONNA RUSSO 1968, p. 152, nota 1, sub n. XVI; VON ZUR MÜHLEN 1996, pp. 269-270, n. B 25; BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995, p. 30. Sui rapporti di Barocci con gli Oratoriani: VERSTEGEN 2015.

Ignoriamo quale fosse stata la sorte della *Natività della Vergine* cui alludeva Barocci, ma non è da escludere che proprio le idee del maestro per quella composizione siano alla radice della pala con questo soggetto approdata in San Simeoniano a Milano a seguito delle requisizioni napoleoniche, e certamente prodotto della sua scuola¹⁷⁷.

A giudicare dal fatto che l'arrivo nell'Urbe della *Presentazione* sollecitò un committente del calibro di Clemente VIII a rivolgersi a Barocci per la pala destinata alla propria nuova cappella gentilizia in Santa Maria sopra Minerva, viene da pensare che essa avesse comunque retto bene l'impatto con la scena artistica romana, tanto rapidamente mutata nel frattempo con l'avvento di Annibale e di Caravaggio¹⁷⁸. Il solenne partito architettonico del tempio, con l'infilata di colonne che si scalano in profondità verso l'interno, sembra progettato tenendo conto dell'assetto della cappella, di cui è verosimile che il pittore si fosse fatto mandare uno schizzo, come farà anche nel caso del dipinto Aldobrandini.

Pur entro un esito ancora sostenutissimo, la seconda pala per gli Oratoriani già si nutre di una meccanica di riproposte e assemblaggi di invenzioni precedenti: dalla Madonna in ginocchio recuperata da quella della *Circoncisione* (fig. 111) al pastore chino sulla destra ripreso dal suonatore di ghironda della *Madonna del Popolo* (figg. 126-127), e anche il putto che plana in perpendicolare è riesumato dalla prima, scartata, versione della *Natività* (collezione privata). Ricompaiono anche i dispositivi naturalistici diventati consueti nel repertorio del pittore, il cappello di paglia e il canestro con i volatili della giovane semidistesa a sinistra cui si accosta di sguscio l'anziana, una soluzione simile, ma un po' più stanca, a quelle composte per le pale di Arezzo e Ravenna, o il soffice ovino ricciuto, ancora dalla *Circoncisione*.

Tale procedimento connota l'esecuzione di altre opere di questa fase inoltrata. Così la *Crocifissione* (fig. 133) per l'oratorio della Morte a Urbino, allogata nel 1597 e terminata sette anni dopo, sviluppa quella del grande dipinto genovese (fig. 121), reimpiegandone disinvoltamente in controparte il gruppo della Madonna e di san Giovanni e gli angeli dolenti in volo intorno alla croce, e recuperando la Maddalena inginocchiata di spalle dal *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Senigallia¹⁷⁹ (fig. 86). Eppure Barocci non risparmia le sue energie ai confratelli della Compagnia della Morte, supervisionando anche l'imponente dossale dorato che incornicia la tela, e che nel timpano racchiude, come nell'altare di Arezzo, un bellissimo dipinto circolare raffigurante il simbolo cristologico del *Pellicano che nutre di sé i propri figli*¹⁸⁰ (fig. 132) qui illustrato per la prima volta. È anche questo allestimento a generare il forte impatto che l'opera ha sullo spettatore entrando nel piccolo spazio dell'oratorio urbinato.

177 EMILIANI 2008, II, p. 282, n. 76.

178 Sul tema del posizionamento storico di Barocci sviluppato da Bellori, in sottordine alla ricostruzione storiografica che vede protagonisti e opposti il classicismo dei Carracci e il realismo di Caravaggio, che aveva trovato diversi spunti nel libro di Scannelli del 1657 si vedano MONTANARI 2009b; PIERGUIDI 2015.

179 Sulla pala vedi qui p. 111, nota 58.

180 SCATASSA 1900, pp. 78-80. Cfr. AMBROSINI 2025a.

Il pittore resta sul tema della Crocifissione nella tela di grandi dimensioni che nel 1604 gli era saldata dal duca, oggi al Prado, e che non è noto per quale sede fosse stata concepita¹⁸¹. Il quadro (fig. 134) fu concesso dal duca per la celebrazione dei funerali dell'artista in San Francesco a Urbino il primo di ottobre 1612 e rimase a corte almeno fino al 1628¹⁸². Francesco Maria nel suo testamento del 1628 ne aveva disposto il lascito a Filippo IV. Scomparsi i dolenti, qui unico protagonista della composizione è il *Cristo spirante*, non morto ma ancora vivo sulla croce: una variante iconografica a cui Federico sa dare un'ennesima e ancora innovativa soluzione, debitrice della lunga meditazione su Michelangelo, iniziata dai tempi della pala Bonarelli, come sopra accennato (figg. 34-36).

Secondo lo stile di tante opere della fase tarda, l'ambientazione è notturna, con una veduta che qui, oltre al Palazzo Ducale, include un ampio taglio sulla vallata; mai in precedenza il pittore aveva lasciato tanto spazio al paesaggio, accentuandone la valenza empatica.

Significativamente sono proprio i risultati delle sperimentazioni condotte da Barocci in questa stagione, negli ultimi due decenni di vita, quelli che più stimoleranno gli artisti del pieno Seicento, e non solo barocco.

Credo che vada ribadito il peso e valore del *Cristo spirante* del Prado sul Seicento bolognese, passando dalla pala di Guercino conservata nella cattedrale di Cracovia, intimamente barocca anche nelle due sante ai fianchi della croce, con le loro «sottigliezze cromatiche» e con il «guardaroba scenico di Federico»¹⁸³, per arrivare a Guido Reni. Certamente quest'ultimo, nella fase estrema della carriera, alla fine del quarto decennio, raggiunse il grado ultimo della distillazione formale e interiore nel suo *Cristo Crocifisso* di San Lorenzo in Lucina grazie all'elaborazione della sofferta e senziante invenzione di Federico Barocci, che si trasfonde anche nella versione della Galleria Estense di Modena (fig. 136), realizzata poco dopo dal maestro bolognese. Ispirazione senza dubbio ricavata da opportunità di visioni dirette dell'opera in qualche incursione tra Pesaro e Urbino che verso la metà del decennio precedente aveva portato a riflettere la memoria della *Vocazione di sant'Andrea* nella *Consegna delle chiavi a san Pietro* per la chiesa dei filippini a Fano¹⁸⁴, e oggi al Louvre. Sappiamo infatti che i rapporti di Reni con l'area del declinante ducato erano consolidati dai primi anni Venti e che l'artista restò in contatto con la duchessa Livia della Rovere anche dopo la morte del marito e la devoluzione del ducato nel 1631¹⁸⁵.

Il dipinto di Barocci acquisisce ulteriore notorietà dopo il suo trasferimento in Spagna, tanto da contare per la tela, attribuita a Velázquez o cerchia, datata 1631, conservata al Prado (fig. 135), realizzata sull'onda dell'arrivo del dipinto di Barocci e, ancora alla

181 Vedi p. 117, nota 79.

182 Vedi pp. 116-117.

183 MONTANARI 2009a, p. 220 che fa seguire nella stessa linea di 'fortuna post-carraccesca' di Barocci l'esempio di Reni e anche del *Cristo spirante* di Alessandro Algardi.

184 EMILIANI 2008, II, p. 8, n. 41.1.

185 AMBROSINI MASSARI 1997, pp. 58-60.

metà del secolo, importante per Philippe de Champaigne nel suo *Cristo spirante*, 1645 circa, del Louvre (fig. 137) se pure passando attraverso Reni.

Quando l'artista viene saldato dal duca per questa grande tela, la sua fama romana è appena stata rinfocolata dal buon esito della attesissima *Presentazione di Maria al Tempio* per Santa Maria in Vallicella, opera che, come la *Visitazione*, si apprezza assai meglio dopo il recente restauro¹⁸⁶.

Di qui scaturirono sia la commissione del dipinto Aldobrandini, sia quella per la pala d'altare della cappella allestita da Maffeo Barberini in Sant'Andrea della Valle, proposta declinata dal maestro urbinato e rifluita poi su Passignano. L'allogagione della tela con l'*Istituzione dell'Eucarestia* (fig. 141) per la cappella di famiglia che Giacomo Della Porta e Carlo Maderno stavano edificando per Clemente VIII in Santa Maria sopra Minerva si era messa in moto nel 1603, e la lavorazione dell'opera si sarebbe protratta fino al 1609, per essere poi scoperta e presentata al pubblico nel nuovo sacello gentilizio solo nel 1611¹⁸⁷. Il pittore si fece mandare da Roma piante e schizzi dell'architettura della cappella, per potere prevedere la situazione di lume in cui la tela si sarebbe trovata.

L'assetto del sacello imponeva una pala d'altare di formato verticale, e questa precondizione costrinse l'artista d'intesa con il papa a trasformare il primo soggetto prescelto, l'Ultima cena, vincolato a un'impaginazione orizzontale, in una Comunione degli apostoli. Fino alla morte nel 1605, papa Aldobrandini seguì con cura estrema la commissione affidata a Federico per tramite del duca, intervenendo con indicazioni e volontà personali anche sul piano compositivo: *desiderata* trasmessi a Urbino a più riprese, impegnando il pittore su continue esacerbanti modifiche. Le prescrizioni del papa, a cui furono sottoposti i disegni preliminari, come si può vedere distintamente nel noto ma efficacissimo rapporto tra gli studi conservati a Chatsworth e a Cambridge (figg. 138-139), si appuntarono prima sull'efficacia e chiarezza del gesto compiuto da Cristo nell'atto di impartire l'eucarestia agli apostoli, e poi sulla perspicuità dell'ambientazione notturna della scena. Quest'ultima esigenza obbligò Barocci a grossi ripensamenti, dovendo introdurre nell'opera, secondo i comandi del pontefice, «lumieri», cioè fonti di luce artificiale, che avrebbero immediatamente fatto capire all'osservatore che l'episodio si svolgeva di notte¹⁸⁸.

Nella redazione finale, infatti, la solenne aula coperta da un soffitto a lacunari, molto simile a quella della tela della cappella del Sacramento urbinato, è rischiarata non più dalla luce diurna che filtra dalle finestre, come era nei primi disegni tracciati per questa commissione, ma dal tenue chiarore delle candele dei servetti sul fondo, dalla torcia del giovane che sbuca da sinistra e dal baluginio lustrante delle suppellettili metalliche in primissimo piano. Un virtuosistico gioco di lumi che si affida ancora molto alle risorse della pittura veneziana (figg. 140-141) e che ha natura irrevocabilmente differente dalla luce vera costruita in pittura da Caravaggio.

186 Vedi p. 111, nota 61.

187 Vedi qui p. 113, nota 66. Sulla storia della cappella: SALVAGNI 2017.

188 La citazione è da GRONAU [1936] 2011, p. 183, n. CCLII; vedi DEMPSEY 1987, p. 64; TOMASI VELLI 1997.

Sfidando le infelici condizioni luministiche della cappella e assecondando le minuziose istruzioni iconografiche trasmesse dal papa, Barocci assembla una macchina compositiva un po' forzata, dove la scena è costruita distribuendo gli apostoli intorno alla figura stante, frontale e iconica di Cristo in atto di porgere l'ostia. I tempi molto dilatati con cui l'artista dalla maturità in avanti lavorava alle proprie opere e la consunzione delle energie e delle forze spiegano la riproposta nella pala Aldobrandini di invenzioni approntate per precedenti e mai compiute commissioni: dalla posa del Redentore, sviluppata a partire dall'omologa figura ideata per la pala con il *Congedo di Cristo dalla madre* (figg. 142-143), ordinatagli da Isabella della Rovere fin dal 1590¹⁸⁹, a quella dell'apostolo elegantemente prosternato in ginocchio sulla destra, già concepita per uno degli apostoli dell'*Assunzione di Maria* (fig. 146), un altro quadro incompiuto ma con ogni probabilità già in lavorazione entro il 1600¹⁹⁰.

Proprio perché il suo compimento fu così dilazionato rispetto alla data di commissione, la pala Aldobrandini sembra arrivare a destinazione fuori tempo massimo. È molto eloquente infatti il confronto con tante altre opere che nello stesso momento raggiungevano gli altari delle chiese romane, come la *Sacra famiglia* di Borgianni (circa 1609) già in San Silvestro in Capite o la *Madonna con il Bambino e sant'Anna* di Carlo Saraceni approdata in San Simeone intorno al 1610, entrambe oggi nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, o ancora come il *Cristo deriso* di Gerard van Honthorst (circa 1612-1613) in Santa Maria della Concezione.

D'altra parte, a procrastinare il compimento dell'*Istituzione dell'Eucarestia* per Santa Maria sopra Minerva erano stati anche altri impegni assunti nel frattempo da Barocci, che dipinse una pala per l'altare Ricci, perduta, nella chiesa dei Cappuccini di Macerata¹⁹¹, restaurò il *Trasporto* di Senigallia¹⁹², eseguì un ritratto femminile per il duca, di cui nulla si sa¹⁹³, e che, fin dal 1608, si concentrò su due altre opere, rimettendo le mani su una e concependo *ex novo* l'altra.

In quel tempo, infatti, Federico riprendeva il lavoro a un quadro inizialmente destinato a Innico d'Avalos, terzo marchese di Pescara: un *Noli me tangere* che però ora viene con *nonchalance* rivotato a illustri committenti di Lucca, i Buonvisi, accordandosi tempestivamente con un incisore urbinato suo amico, Luca Ciamberlano, per trarne una stampa¹⁹⁴. Poiché il quadro è andato perduto, è solo da questa incisione che si conosce l'aspetto del dipinto, differente rispetto alla interpretazione del soggetto fornita quasi vent'anni prima dal pittore nella tela per monsignor Giuliano della Rovere. Composizione e ambientazione, apparentemente molto simili, divergono in modo radicale sul piano degli affetti e dell'intonazione conferita all'incontro nell'orto tra Maddalena e Cristo appena risorto. Tanto nel quadro di Monaco (fig. 109) l'enfasi è sul

189 Vedi sopra p. 29.

190 Vedi sopra p. 28.

191 Vedi qui p. 115, nota 72.

192 Vedi qui p. 106, nota 39.

193 KROMMES 1912, p. 84.

194 GRONAU [1936] 2011, p. 190, n. CCLXVIII; e vedi qui p. 111, nota 59.

gesto accogliente e rincuorante di Gesù dinnanzi all'incredulo e insieme speranzoso sconcerto di Maddalena, quanto nella redazione Buonvisi è sulla figura di Cristo che si sottrae scattando all'indietro di fronte alla ricerca di un contatto manifestato dalla discepolo, ed esprimendo con il corpo il messaggio del Noli me tangere¹⁹⁵.

A breve il pittore si dedica poi a un incarico giunto dalla Fraternita dei Bianchi di Gubbio, centro nodale nella geografia del ducato roveresco, avviando una pala d'altare raffigurante l'*Annunciazione*, per la chiesa di Santa Maria dei Laici¹⁹⁶. È questa un'opera che Barocci fece in tempo a concepire e a impostare soltanto sulla carta, forse fin da principio con l'intento di coinvolgere nell'esecuzione l'allievo Ventura Mazza, che darà compimento alla traduzione in pittura, con un risultato non troppo felice, del cartone preparato dal maestro rimasto nello studio alla sua morte.

Eppure ci doveva essere stato un notevole sforzo ideativo da parte del vecchio Barocci nel riformulare il soggetto in modo radicalmente diverso rispetto all'acclamato quadro di Loreto, ripensando per intero la composizione, le figure e il loro rapporto. Si può osservare come il pavimento in cotto della stanza della Vergine a formelle ottagonali e quadrate alternate sia il medesimo della pedana su cui Cristo comunica gli apostoli nella pala Aldobrandini.

Dal prototipo ideato dal maestro discende la versione presumibilmente non autografa che nel Settecento confluì nelle raccolte dell'appassionato collezionista inglese Robert Udny, e dalla quale fu tratta l'incisione di Valentin Green del 1778¹⁹⁷. Dal catalogo della sua collezione, stampato in occasione della vendita a seguito della morte del proprietario nel 1802, si evince che questa *Annunciazione* affiancava un manipolo di opere riferite all'artista urbinato: una «Visione di san Francesco», probabilmente una versione delle *Stimate*¹⁹⁸, una copia del *Riposo nella fuga in Egitto*¹⁹⁹, due ritratti (dei quali uno raffigurante Annibale Carracci!)²⁰⁰, e una *Santa Caterina*, con il volto in adorazione rivolto verso l'alto, proveniente dalla collezione Salviati²⁰¹.

Sul verso del cartone per l'*Annunciazione* di Gubbio era il cartone per un'opera la cui commissione era stata pure raccolta tardi dal pittore: l'*Ecce homo*, richiesto dalla confraternita dei Disciplinati per l'oratorio della Santa Croce a Urbino²⁰² (fig. 148). La tela si sarebbe quindi trovata nella stessa sede in cui era collocato il trittico della *Deposizione* realizzato dal suo antico maestro Francesco Menzocchi, e avrebbe mostrato un episodio antecedente delle storie della Passione.

195 WILSON 2020; DURO in cds.

196 Vedi qui pp. 120-121, nota 99; FILAURO in cds.

197 BOREA 2009b, p. 89.

198 *A catalogue* 1804, p. 12, n. 27. In *Catalogue* 1802, p. 8, n. 25 l'opera, descritta più attentamente, è detta proveniente dalla collezione Pallavicini.

199 *A catalogue* 1804, p. 11, n. 6 e p. 12, n. 23.

200 *A catalogue* 1804, p. 9, n. 96.

201 *A catalogue* 1804, p. 12, n. 26. Ulteriori indicazioni sul dipinto sono in *Catalogue* 1802, p. 19, n. 115.

202 Vedi qui pp. 117-118, nota 81.

Smentita la tardiva tradizione secondo cui l'ultima opera sulla quale Barocci mise le mani fu la assai problematica *Sacra famiglia* per Orazio Albani, fu proprio mentre era intento alla elaborazione del cartone per l'*Ecce homo* che Barocci finì i suoi giorni²⁰³.

È del resto un estremo segno della sua non negoziabile libertà mentale che le poche energie residue venissero riservate a una richiesta giunta non da principi della terra e della Chiesa ma da una confraternita benefica della sua città.

203 Vedi qui p. 117; il quadro Albani non è menzionato da Bellori (si veda sul dipinto: AGOSTI 2025).





Nota al testo

Il testo qui presentato della *Vita di Federico Barocci da Urbino pittore* pubblicata nelle *Vite* di Bellori si propone come trascrizione dall'*editio princeps* pubblicata a Roma per il Successore al Mascardi¹ nel 1672 (pp. 165-196).

LE VITE | DE' | PITTORI, SCULTORI | ET ARCHITETTI | MODERNI, |
SCRITTE | DA GIO: PIETRO BELLORI | PARTE PRIMA. | ALL'ILLUSTRISS.
ET ECCELLENTISS. SIGNORE | GIO: BATTISTA | COLBERT | CAVALIERE
MARCHESE DI SEIGNELAY | Ministro, Segretario di Stato, Commendatore, e
Gran Teso- | riere de gli Ordini di S.M. Christianissima, Direttore Gene- | rale delle
Finanze, Sopraintendente, & Ordinatore Gene- | rale delle Fabbriche, Arti, e Mani-
fattere di Francia. | IN ROMA, Per il Success. al Mascardi, MDCLXXII. | [linea ti-
pografica] | Con licenza de' Superiori.

La presente edizione si basa sul testo trasmesso dall'esemplare conservato nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, con segnatura Art. 737 I.

Si riporta di seguito l'elenco completo dei refusi e degli errori di stampa, molti dei quali imputabili al compositore tipografico, emendati per congettura:

- p. 178: quadro] qnadro
- p. 179: una rupe] uua rupe
- p. 180: il Barocci] di Barocci
- p. 182: Mondavio] Mondavia
- p. 186: gli occhi] gli oochi
- p. 186: tiene aperte] tiene aprte
- p. 188: necessaria la forza] necessario la forza
- p. 189: cagionatigli] cagionatogli
- p. 193: Piobbico] Piobbio
- p. 193: un altro] uo altro

¹ Per la possibile identificazione dell'editore in Giovanni Silvestri, stretto collaboratore di Giacomo Mascardi, rinvio a FRANCHI 2008.

Criteri di trascrizione

Rispetto all'edizione delle *Vite* del 1976², che si è tenuta costantemente presente, si sono seguiti criteri più conservativi per quel che concerne il sistema interpuntivo e il ripristino dei capoversi originali della stampa. Questi, nel dettaglio, i principali interventi:

- scioglimento del segno & in *et* davanti a vocale e in *e* davanti a consonante;
- distinzione *u/v*, salvo che nella trascrizione dell'epigrafe sepolcrale del pittore;
- riduzione all'uso moderno dell'oscillazione maiuscole/minuscole (in particolare i titoli nobiliari ed ecclesiastici sono stati riportati con l'iniziale minuscola);
- resa conforme all'uso moderno degli accenti;
- conservazione della punteggiatura originaria del testo trasmesso dalla *princeps* (con interventi minimi imposti dalla necessità di rendere perspicuo l'andamento sintattico), nel rispetto delle pratiche in uso nella stampa secentesca³ (si è ad es. conservata, ove presente, la virgola prima della congiunzione *e/et*);
- conservazione dei capoversi originali della stampa;
- riduzione di *-j* a *-i*;
- eliminazione di *h* etimologica e paretimologica;
- riduzione dei nessi *-ti-/-tj-/-tti-* e *-nti-* rispettivamente a *-zi-* e *-nzi-*;
- conservazione degli altri gruppi consonantici anche in presenza di oscillazioni;
- conservazione dell'oscillazione consonanti doppie/scempie;
- conservazione della *i* diacritica in casi come *Giesù*;
- conservazione dell'oscillazione tra grafie disgiunte e unite di preposizioni articolate, congiunzioni e avverbi;
- il discorso diretto è introdotto dai due punti seguiti dalle virgolette basse («»).

Pietro Giulio Riga

2 BELLORI [1672; 1976] 2009.

3 MARAZZINI 2008.

**VITA
DI
FEDERICO BAROCCI
DA URBINO**
pittore







[p. 169] Federico Feltrio duca d'Urbino, il quale a' suoi giorni fu lume d'Italia ne gli studi della pace, e dell'armi, fra l'altre sue opere egregie, edificò un magnificentissimo palagio nell'aspro sito d'Urbino riputato il più bello che sino all'ora in tutta Italia si fosse veduto. Né solamente l'arricchì di suppellettili, e d'ornamenti, ma lo rese splendido di statue antiche di marmo, e di bronzo, e di pitture singolari, e con grandissima spesa vi adunò gran numero di eccellentissimi, e rarissimi libri, accioché niuna cosa mancasse all'uso del corpo, e dell'animo. Con l'occasione però di questa grandissima fabbrica dal medesimo duca | [p. 170] furono condotte in Urbino diverse maestranze, e gran numero d'artefici di varie professioni, tra' quali vi trasse Ambrogio Barocci scultore milanese, che per lunga dimora, vi prese moglie una onorevole cittadina¹. Questo Ambrogio fu l'autore della famiglia Baroccia in Urbino, bisavolo di Federico eccellentissimo pittore, di cui ora ci proponiamo scrivere, seguitando le memorie della sua vita raccolte dal signor Pompilio Bruni, che umanissimamente ce ne ha fatto dono, et il quale essendo artefice di strumenti matematici, mantiene ancora la scuola, e 'l nome

Il lavoro al commento è stato condiviso in tutte le sue parti; nella stesura spettano ad Anna Maria Ambrosini Masari le note da 1 a 60, e a Barbara Agosti le note da 61 a 121.

1 Ambrogio Barocci è attestato a Urbino dal 1477 come scultore e architetto, ma è possibile vi fosse giunto alcuni anni prima; risulta ancora attivo nel 1516/1517 a Todi in Santa Maria della Consolazione (CERIANA 2004b, in particolare pp. 270-272, 284; CERIANA 2022; Gianluca Amato in *Federico da Montefeltro* 2022, pp. 20-21, n. I.1). Le due figlie di Ambrogio, Caterina ed Elisabetta Barocci, sposarono rispettivamente Girolamo Genga (padre di Bartolomeo per cui vedi qui p. 97, nota 9) e il fratello Nicolò (PUNGILEONI 1822, p. 86).

de' Barocci in Urbino². Ma essendo Ambrogio vissuto in ottima fortuna, ed estimazione della virtù sua, appresso quel principe, lasciò dopo di sé un figliuolo chiamato Marc'Antonio, che si avanzò nelle dottrine legali, e con molto onore s'impiegò nella patria, e nello stato³. A costui succedettero Ambrogio col nome dell'avo, e Giovanni Alberto, che per buona disposizione del cielo, procrearono una illustre prole di nobilissimi artefici.⁴ Da Giovanni Alberto nacquero Giovan Battista, e Giovan Maria Barocci, li quali diedero opera a gli orologi, et esercitarono nobilmente la loro professione; poichè Giovan Battista ebbe grado di cavaliere, e Giovan Maria riuscì il più celebre che sino a quell'età avesse avuto fama in tale arte; e fra l'altre lodi del suo peregrino ingegno, mostrò egli prima li moti planetarii, e li diversi rivolgimenti, e retrograzioni solari, e lunari sotto la fascia del zodiaco, con la quale invenzione fabbricò un orologio a Pio V sommo pontefice con tanta industria, che parve all'ora cosa maravigliosa per la novità, e si vede ancora nel Palazzo Vaticano⁵. Così da Ambrogio discesero due altri elevatissimi ingegni, l'uno fu Simone Barocci, fra' moderni ancora il più eccellente nel lavorare gli stromenti matematici; perchè studiando sotto la disciplina di Federico Commandino urbinato illustre restauratore delle scienze matematiche, si diede a fabbricar compassi, squadre, astrolabii, et altre macchine, nelle quali acquistossi tanta fama che portò il nome suo, et i suoi lavori in ogni parte, et arricchì la sua patria di sì nobile officina, che ancora dura in Urbino⁶. L'altro figliuolo di Ambro- | [p. 171] gio fu il nostro Federico Barocci nato l'anno 1528 nella medema città d'Urbino⁷; e 'l padre, che lavorava di cavo, e di rilievo modelli, sigilli, et astrolabii, l'indirizzò al disegno, al quale egli si mosse con tanto incitamento, e grazia straordinaria, che essendo capitato quivi Francesco Mensocchi da Forlì, con occasione che portò alla Confraternita di Santa Croce il quadro della Deposizione di Cristo di sua mano, prese ferma speranza del

2 Pompilio Bruni (1605-1668), figlio di Eusebio Bruni e Fausta Vagnarelli, sorella del Lorenzo Vagnarelli (1584-1675) che istruì Pompilio come artefice di strumenti matematici (COLUCCI 1786-1797, XVI, p. 6; GAMBA, MONTEBELLI 1988, pp. 175-177). Le «memorie» della vita di Barocci messe a disposizione di Bellori da Pompilio Bruni dovevano consistere soprattutto in documenti, anche contabili, relativi all'attività professionale del pittore e in parte almeno della sua corrispondenza epistolare, materiali probabilmente raccolti da Simone Barocci, e quindi pervenuti nelle mani di Pompilio.

3 La notizia trova riscontro nelle indagini documentarie di PUNGILEONI 1822, p. 87.

4 PUNGILEONI 1822, p. 87.

5 Le indicazioni genealogiche e la descrizione dell'orologio eseguito da Giovanni Maria Barocci per Pio V (oggi in collezione privata, vedi PANICALI 1988, pp. 74-78) sono derivate dall'orazione funebre di Vittorio Venturcelli 1612 (in BARONI 2015, pp. 71-72), fonte dichiaratamente utilizzata da Bellori, benché non per la data di nascita (vedi qui nota 7).

6 La notizia di un particolare tipo di compasso progettato da Federico Commandino e messo in opera su sue istruzioni da Simone Barocci si poteva leggere nel proemio del trattatello di Muzio Oddi: ODDI 1633, p. 2.

7 Sulla collocazione della data di nascita, Bellori segue CELIO ([circa 1614-1640] 2021, p. 296), che erroneamente lo riteneva nato nel 1528, come pure BAGLIONE ([1642] 2023, I, p. 392); in base a due lettere del giugno 1608 in cui Francesco Maria lo diceva di 75 anni (GRONAU [1936] 2011, p. 206, n. CCXCXVII e pp. 187-188, n. CCLXIII) e all'orazione funebre di Vittorio Venturcelli che nel 1612 (in BARONI 2015, p. 89) lo definiva quasi ottantenne, la nascita può essere fissata al 1533 (Anna Maria Ambrosini Massari in BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 289 nota 2). La retrodatazione della nascita comporta diverse ricadute, in particolare per quanto riguarda la tessitura del primo tratto della biografia di Bellori.

giovinetto, e l'esortò ad applicarsi tutto alla pittura⁸. Fu tale risoluzione di Federico approvata dal zio Bartolomeo Genga architetto del duca Guidobaldo, il quale accomodollo con Battista Veneziano chiamato, col suo mezzo da quel principe a dipingere la volta del Coro dell'Arcivescovato⁹. E perchè Battista era studioso delle statue antiche, faceva del continuo esercitar Federico in disegnare gessi, e rilievi, al quale studio egli si diede con amore, et assiduità; tantoché la notte dimenticandosi il sonno, il più delle volte la madre lo sopraggiungeva in camera e lo trovava ancor desto al lume della lucerna sino al giorno, come suole avvenire a quelli, che sentono grandissimo piacere d'imparare. Partitosi Battista da Urbino, Federico si trasferì a Pesaro in casa del Genga, che gli diede comodità di studiare nella galleria del duca le pitture che vi erano di Tiziano, e di altri primi maestri; e nel tempo stesso gl'insegnava geometria, architettura, prospettiva, nelle quali discipline divenne erudito¹⁰. Ma essendo egli pervenuto all'età di venti anni, stimolato da desiderio di lode, e dal nome di Raffaello suo compatriota, fece risoluzione di andare a Roma, dove ritornando un certo Pierleone pittore d'Acqualagna, il padre raccomandollo a costui, che per qualche tempo lo tenne soggetto in dipingere corami d'oro, et in altri umili lavori¹¹. Ma incontrandosi egli un giorno all'improvviso per Roma in un suo zio maestro di casa del cardinale Giulio della Rovere, da esso fu accolto, et introdotto alla conoscenza del cardinale, con fare il suo ritratto, et altri quadri che a quel signore lo resero gratissimo¹². Disegnava egli l'opere

8 L'informazione sulla professione di Ambrogio, padre di Federico, diverge da quella fornita da BAGLIONE ([1642] 2023, I, p. 389) e da altre fonti, da cui risulta fosse un giureconsulto. L'incontro tra Federico, ancora fanciullo, e Francesco Menzocchi (circa 1508-circa 1580) non è altrimenti attestato. Va ambientato nel 1543-1544, quando è documentata la presenza del pittore forlivese a Urbino per l'esecuzione del trittico con la *Deposizione* per la confraternita di Santa Croce, oggi alla Pinacoteca di Brera (CERIANA 2004a, p. 18).

9 Per la parentela di Bartolomeo Genga (1518-1558) con il padre di Federico, Ambrogio Barocci vedi nota 1. Riguardo al discepolato di Federico con Battista Franco (circa 1510-1561), Bellori combina abilmente un'indicazione già presente in BAGLIONE ([1642] 2023, I, p. 389: Federico «sotto la scuola di Battista Venetiano riuscì valente») con le informazioni che VASARI ([1550, 1568] 1966-1987, V, p. 464) dà sulla commissione della decorazione della volta del coro del duomo urbinato, ottenuta da Battista «per mezzo di Bartolomeo Genga» (gli affreschi sono perduti, tranne i frammenti oggi nel Museo Diocesano Albani; fig. 13). Battista Franco rimase a Urbino dal 1544 alla fine dell'estate 1546 (Varick Lauder 2009, pp. 26-27, 30).

10 Questo passaggio sulla formazione di Federico a Pesaro è puntualmente derivato da VENTURELLI 1612 (in BARONI 2015, p. 78).

11 Bellori collega la notizia di un primo soggiorno romano di Barocci al rapporto tra il padre Ambrogio e un pittore Pierleone d'Acqualagna, identificato tradizionalmente dalla critica nel Pierleone di Giulio Genga che avrebbe poi affiancato Barocci nei lavori del Casino di Pio IV (FRIEDLÄNDER 1912, p. 131; OLSEN 1962, pp. 21-22 nota 7). Tuttavia va segnalato che nel 1634 era attivo come doratore nella chiesa di San Bartolomeo a Cagli un Pierleone Feltrini di Acqualagna (MAZZACCHERA 1997, p. 92), e non si può escludere che l'artefice menzionato da Bellori fosse un suo avo o parente. Poiché il biografo ritiene Federico nato nel 1528, nel racconto il viaggio romano compiuto a vent'anni va a collocarsi nel 1548, sotto Paolo III. Sembra però più verosimile farlo risalire al tempo di Giulio III, dato che Barocci nacque nel 1533 e che subito dopo Bellori fa riferimento alla protezione accordata al pittore a Roma dal cardinale Giulio Feltrino della Rovere (1535-1578), il quale fu sì innalzato alla porpora a tredici anni nel 1548, ma consolidò di fatto la propria posizione agli inizi del successivo decennio. E vedi anche oltre note 12, 16. D'altra parte, un primo contatto con Roma è implicato dallo scarto tra le due opere giovanili del duomo urbinato, la precoce e non documentata *Santa Cecilia* (fig. 1), che non lo presuppone, e il *Martirio di san Sebastiano* (fig. 17), commissionato nel novembre 1557, che lo esige per motivi di stile, come attesta innanzitutto lo studio per la figura del santo esemplata sull'*Aman crocifisso* della volta sistina conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge, inv. PD.1-2006 *recto* (vedi anche OLSEN 1962, p. 40).

12 Vedi nota precedente. Il ritratto del cardinale è perduto (OLSEN 1962, p. 139, n. 3, che tuttavia lo riteneva

di Raffaello con gli altri giovini, che vi sogliono concorrere, ma era così modesto, e ritirato per una | [p. 172] certa naturale vergogna, che si rimaneva da sé solo, senza far motto ad alcuno. Non sarà superfluo il riferire quello che egli stesso raccontava, come disegnando nella loggia de' Chigi, vi capitò Giovanni da Udine all'ora tornato a Roma, il quale amando gli studiosi del suo maestro Raffaello, rivedeva li disegni, et animava li giovini con buoni ammaestramenti. Siché fermatosi a riguardare Federico, e lodando il modo, e la diligenza, l'interrogò della patria, e della sua condizione, ma nell'udir solo che egli era d'Urbino, l'abbracciò, e lo baciò tutto commosso dalla memoria del suo caro maestro, ringraziando Dio di vedere uno in cui risorgesse la gloria d'Urbino: questa azione fu avvertita da ciascuno; e Federico si rese riguardevole appresso gli altri¹³. Frequentavano il medesimo luogo due giovini forastieri, li quali però venendo a disegnare si conducevano il paggio per aguzzare il lapis, portandosi con pompa d'abiti, onde ciascuno li onorava, e cedeva loro il luogo. Per questo Federico ch'era nuovo in Roma credendosi che disegnassero a maraviglia, non ardiva accostarsi a vedere i loro disegni; se non che trasportato dalla voglia, tanto si avanzò a poco a poco, che pose gli occhi su la cartella, e restò deluso dal poco saper loro. Ricordava però a' giovini che le commodità sono d'impedimento a chi desidera venire avanti, e che il piacere d'imparare condiscende ogni disagio e fatica¹⁴. Soleva raccontare ancora che disegnando egli un altro giorno in compagnia di Taddeo Zuccheri una facciata di Polidoro, venne a passare Michel Angelo, che andava a palazzo, cavalcando una muletta, com'era suo costume, e dove gli altri giovini correvano ad incontrarlo, e mostrargli i loro disegni, Federico per timidità, si rimase al suo luogo, senza farsi avanti. Il perché Taddeo toltagli la cartella di mano, la portò al Buonarroti, che guardò bene li disegni, tra' quali vi era il suo Mosè con diligenza imitato. Lodollo Michel Angelo, e volle conoscerlo, inanimandolo a proseguire gli studii incominciati¹⁵. Repatriando dopo Federico in Urbino, vi di-

successivo) e non si sa quali siano gli altri quadri eseguiti per lui, tranne che in un caso. Infatti, l'anonimo biografo del 1590-1591 circa (in ZEZZA 2009, p. 264), menzionava come opere dipinte a Roma nei primi anni Sessanta per Giulio Feltrio della Rovere due Madonne e una «Santa Maria in penitencia» identificabile con il dipinto giovanile individuato da VOSS [1920] 2007, pp. 310-311 alla Certosa del Galluzzo di Firenze, dove si trovava in deposito dagli Uffizi, e di recente recuperato dopo varie traversie grazie all'impegno di Anna Bisceglia: su questo dipinto è in preparazione un contributo di Luca Baroni. Tra i dipinti realizzati per il cardinale vi era anche la *Crocifissione* già a Rocca Contrada (odierna Arcevia), pure perduta, ricordata più avanti, p. 122, nota 109. A questa fase potrebbe risalire il foglio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 907 E che presenta sui due lati studi per la decorazione di una volta, tra i quali compare sul verso lo stemma del cardinale, foglio che era erroneamente creduto pertinente ai lavori nel Casino di Pio IV, mentre va connesso a una commissione di Giulio Feltrio (SMITH 1977, pp. 68-70; COLZANI 2025).

13 L'incontro tra Federico e Giovanni da Udine (1487-1564) è introdotto come memoria personale del pittore, nota verosimilmente a Bellori attraverso informazioni procurate da Pompilio Bruni. Sono documentati viaggi di Giovanni da Udine nell'Urbe nel 1548, 1550, 1552, 1555, 1556, 1560-1561, quando vi morì (*Giovanni da Udine* 1987, pp. 294, 295, 332, 333, 337, 347; BARTOLINI 1987, pp. 161-162; COLZANI 2025).

14 Anche questi aneddoti sembrano attinti dal serbatoio delle «memorie» di Pompilio Bruni.

15 Anche l'episodio dimostrativo della stima nutrita per il giovane Federico da Taddeo Zuccaro (1529-1566) è introdotto come ricordo personale di Barocci. Nel racconto Barocci compare impegnato a esercitarsi a disegnare su una facciata di Polidoro «in compagnia» di Taddeo (vedi SHEARMAN 1976, p. 52 per la segnalazione di un esercizio di Barocci da Polidoro). I due artisti dovevano infatti conoscersi fin dal soggiorno di Taddeo a Urbino nel 1551-1552 (SPAGNOLO 2020), per ritrovarsi evidentemente insieme a Roma quando questi vi ritornò nel 1553 al seguito di Guidubaldo II della Rovere, nominato allora da Giulio III capitano dell'esercito della Chiesa.

morò alcuni anni, e tiensi che la prima opera di sua mano sia la tavola di Santa Margherita nella Confraternita del Corpus Domini | [p. 173] ni della medesima città. Figurò la Santa nella prigione, con la croce in mano, in atto di riguardare il cielo, che s'apre fra due Angeli, calcando il serpente¹⁶; e sono ancora sue prime opere nella cattedrale, il martirio di San Sebastiano, e Santa Cecilia imitata da Raffaello, con tre altri Santi¹⁷. Nel qual tempo capitando in Urbino un pittore, che tornava da Parma con alcuni pezzi di cartoni, e teste divinissime a pastelli di mano del Correggio, Federico restò preso da quella bella maniera, la quale si conformava del tutto al suo genio, e si pose a disegnare ai pastelli dal naturale, li quali disegni del Correggio, et altri di Federico si sono veduti in Roma nello studio del signor Francesco Bene gentiluomo urbinato¹⁸. Si approfittò il Barocchi nella eccellente maniera di quel maestro, e lo rassomigliò nelle dolci arie delle teste, e nella sfumazione, e soavità del colore. Trasferitosi di nuovo a Roma l'anno 1560 andò a visitare Federico Zuccheri, che dipingeva li fregi dell'appartamento ordinato

16 Già il primo gennaio 1556 Federico era pagato per l'esecuzione, ormai avvenuta, della *Santa Margherita* (perduta) per la chiesa del Corpus Domini di Urbino (SCATASSA 1902, p. 444 nota 12), ricordata come opera precoce da BORGHINI (1584, p. 568). Il rientro a Urbino deve quindi essere avvenuto in tempo per portare a compimento questo lavoro, e certamente entro il 1555. Il disegno con il medesimo soggetto del Victoria & Albert Museum (inv. D.1084-1900; fig. 25) non può essere collegato con certezza a tale commissione per ragioni stilistiche (MANN 2012, p. 29 nota 14).

17 I due dipinti erano citati genericamente tra le prime opere di Barocchi anche da BORGHINI 1584, p. 568. La *Santa Cecilia* (fig. 1) è flagrantemente derivata dalla stampa di Marcantonio Raimondi, certo nota a Bellori, che riproduce il primo progetto di Raffaello per la pala di Bologna. La stipula del contratto di commissione del *Martirio di san Sebastiano* (fig. 17) risale al 9 novembre 1557 (LAZZARI 1800, pp. 39-40; *Barocchi ritrovato* 2020, p. 76). E vedi qui anche nota 11.

18 Si tratta di un passo di capitale importanza nella ricostruzione del percorso e dello sviluppo del linguaggio di Barocchi, condizionante per la successiva tradizione critica; ed è del resto l'argomento su cui si conclude l'intera biografia (vedi qui p. 124). L'impatto con la maniera di Correggio viene collocato da Bellori nella seconda metà degli anni Cinquanta, dopo il ritorno dal primo soggiorno romano, e viene spiegato con l'arrivo a Urbino di disegni dell'Allegri portati da un innominato pittore proveniente da Parma, tra i quali alcuni a pastello, che avrebbero stimolato Federico ad adottare questa tecnica. La critica ha da tempo rilevato la più vistosa fragilità di questo snodo narrativo, l'inesistenza cioè di fogli a pastello di Correggio (POPHAM 1957, p. 4; LOISEL 2008), e vari suggerimenti sono stati avanzati per identificare il pittore calato da Parma a Urbino (varie ipotesi in OLSEN 1962, p. 57; MORETTI, ZUCCARI 2009, p. 147: Bertoja? Mascarino?). L'accostamento dello stile di Barocchi a quello di Correggio era già stato genericamente proposto da LOMAZZO [1584] 1973-1974, II, p. 191; da BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 390, secondo cui l'artista urbinato volle imitare la maniera di Correggio, «se bene un poco più tinta» (postillando quest'ultima osservazione, Bellori correggeva in «meno»: BAGLIONE [1642] 1935, p. 133); e da SCANNELLI 1657, p. 196, che aveva qualificato Barocchi tra i pittori seguaci della naturalezza di Correggio. È possibile che il passo di Bellori nasca da queste indicazioni delle fonti innestate sulla conoscenza diretta dei disegni di Barocchi, per sua ammissione visti a Roma nella collezione di Francesco Beni. Su questo personaggio, sin qui noto solo per una menzione nella corrispondenza del 1637 fra Pietro Testa e Cassiano dal Pozzo (per la prima volta in *Raccolta di lettere* 1822-1825, I, p. 359), novità determinanti sono emerse grazie alle ricerche di Filippo Duro (DURO 2024, pp. 46-47): egli è infatti figlio del Raffaele Beni implicato nella commissione a Barocchi di un quadro per il cardinale Federico Borromeo (Colzani in AGOSTI, COLZANI 2024, p. 56), e Raffaele è a sua volta cugino del notaio di fiducia di Barocchi, Gabriele Beni (DURO 2023). Questa cornice di dati configura Francesco Beni come interlocutore di primo piano per Bellori nella raccolta di informazioni sul maestro urbinato e la sua produzione disegnativa. CELIO ([circa 1614-1640] 2021, p. 295), su questo punto non messo a frutto da Bellori, aveva invece puntualizzato che Barocchi «Andò a studiare a Parma dalle opere del Correggio». Tale viaggio è tuttavia da collocare più avanti, dopo il ritorno di Barocchi dal secondo soggiorno romano, intorno alla metà degli anni Sessanta, prima della *Madonna di san Simone* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; fig. 50), già segnata dal confronto con Correggio, e della *Deposizione* di Perugia (fig. 52), formalmente commissionata nel novembre 1567, dove la Maddalena è patente citazione della sua omologa nel *Giorno* (fig. 51), già in Sant'Antonio Abate e oggi nella Pinacoteca Nazionale di Parma (Agosti in AGOSTI, COLZANI 2024, p. 53).

alla venuta del duca Cosimo de' Medici nel Palazzo Vaticano¹⁹. Dopo essersi insieme salutati, il Zuccherò gli presentò i pennelli, perché dipingesse: ricusò da prima il Barocci, modestamente, ma venendo costretto, colorì due putti con tanta unione, che parevano più tosto ad olio, che a fresco. Parve nondimeno al Zuccherò questa maniera sua troppo sfumata, onde preso il pennello, alla sua presenza, andò profilando i dintorni, et accrebbe alquanto più di forza al colore, che solo pareva mancasse alla perfezione dell'opera. Stette a vedere il Barocci, né si alterò punto, anzi ne seppe grado all'amico che senza ambizione, e sinceramente l'aveva in quel modo avvertito²⁰. Dipingendosi dopo l'anno 1561 per ordine di papa Pio IV il palazzetto del Bosco di Belvedere, architettura di Pirro Ligorio, fu eletto il Barocci con Federico Zuccherò, et altri a quel lavoro; dov'egli dipinse ne' quattro angoli d'una camera le Virtù a sedere, e ciascuna tiene uno scudo col nome del pontefice, e con puttini nel fregio. Nel mezzo la volta figurò la Vergine col Bambino Gesù, il quale stende puerilmente la mano verso San Giovanni fanciullo nell'appresentargli la croce fatta di canna; e vi sono San | [p. 174] Giuseppe, e Santa Elisabetta. Nella volta dell'altra camera, che succede, rappresentò l'Angelo, che scende ad annunziare la Vergine, figure più picciole, ma raramente condotte²¹. Avendo dopo in una sala di Belvedere cominciato la storia di Mosè che parla col Padre eterno, lasciò quest'opera imperfetta, per essere incontrata al povero Barocci così infelice sciagura che l'oppresses per sempre, e gli convenne ritirarsi dall'operare²². Il qual male si tiene che gli avvenisse per la perversità di alcuni pittori, che agitati da invidia, l'invitarono ad una merenda, e lo avvelenarono nell'insalata²³. Come si sia il fatto, è certo che da quell'ora cadde egli in una infermità incurabile, e tale che

19 La notizia del coinvolgimento di Taddeo e Federico Zuccaro per la decorazione degli ambienti del Palazzo Apostolico in cui sarebbero stati ospitati Cosimo de' Medici e la duchessa in visita a Roma nel 1560 era in VASARI [1550, 1568] 1966-1987, V, p. 562. Sul punto si veda COLZANI 2025.

20 L'episodio del confronto tra Barocci e Federico Zuccaro ventunenne non è riferito da altre fonti.

21 Nel Casino, come confermano anche i disegni, Barocci fu responsabile della progettazione del partito decorativo ad affreschi e stucchi della volta della prima sala, dove eseguì al centro l'*Annunciazione tra i simboli degli Evangelisti*, e di quello della terza sala, dove sono riconosciute alla sua mano le coppie di Virtù negli angoli e il riquadro centrale con la *Sacra famiglia con i santi Giovannino, Elisabetta e Zaccaria*. I pagamenti si scalano tra il novembre 1561 e il giugno 1563. L'ultimo referto testimonia che Barocci agiva qui in associazione con Pierleone Genga (vedi anche nota 11), e con l'assistenza di aiuti: il pittore Leonardo Cungi, e i maestri stuccatori Dante Parentini, Giovanni da Montepulciano cioè il fiorentino Giovanni Boscoli, e Filippo Gamberasio (FRIEDLÄNDER 1912, p. 131). L'impegno di Barocci nella decorazione delle due sale del Casino era segnalato da BORGHINI 1584, pp. 568-569; CELIO [circa 1614-1640] 2021, pp. 294-295; BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 390.

22 La decorazione a opera di Federico di «un fregio in Belvedere nella sala principale [...] con istorie di Mosè e Faraone», ambiente oggi incluso nel Museo Gregoriano Etrusco, era segnalata da VASARI [1550, 1568] 1966-1987, V, p. 563 (vedi TOSINI 1997); la partecipazione di Barocci a questo cantiere con la responsabilità di una delle storie di Mosè e l'avvento concomitante della malattia destinata a cronicizzarsi erano ricordati da BORGHINI 1584, pp. 568-569; BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 390. La notizia è stata confermata dall'individuazione di disegni di Barocci per la scena con *Mosè trasforma la verga in serpente* (fig. 26; OLSEN 1962, p. 145). L'affresco (fig. 27) è ricordato come opera del maestro urbinato anche in CELIO 1638, p. 124. Si confronti più genericamente anche TOTTI 1638, p. 278.

23 La notizia dell'avvelenamento da parte di pittori invidiosi è derivata da CELIO [circa 1614-1640] 2021, p. 295: «Diedero al Barocci per ammazzarlo, alcuni pittori una composizione nel mangiare in sieme all'osteria, ma agitato non ne morì, ma ne restò di modo che per tutta la vita, nella digestione mandava fuori il cibbo». Segue, nel medaglione di Celio, la notizia sul viaggio di studio a Parma (vedi nota 18).

senza rimedio alcuno, furono vane tutte le cure, che il cardinale della Rovere fece usare per la sua salute da medici li più esperti, li quali dopo molti varii medicamenti impiegati inutilmente, lo consigliarono al fine di ritornare alla patria nella benignità dell'aria nativa²⁴. Riuscì vana, anche questa speranza; poiché avanti si mitigasse l'acerbità del male, passarono quattro anni, ne' quali penò sempre senza poter mai toccar pennello; ond'egli sopra ogn'altra cosa dolente, per non poter dipingere, si raccomandò un giorno con tanta efficacia alla gloriosa Vergine, che fu esaudito. Sentendosi però alquanto meglio, fece un quadretto con la Vergine, e 'l figliuolo Giesù, che benedice San Giovanni fanciullo, e lo diede in voto alli Padri Cappuccini di Crocicchia, due miglia fuori d'Urbino; là dove egli soleva trattenersi in un suo podere; e 'l quadro ora per la partenza de' frati, si conserva nel convento dentro la città²⁵. Era il Barocci continuamente perturbato dal male, che lo lasciava appena due ore del giorno all'applicazione dell'arte. Con questo ristoro dipinse il quadro per la Chiesa di San Francesco, la Vergine col Bambino in braccio coronata dall'Angelo, da un lato San Taddeo, dall'altro San Simone, et a' piedi li padroni della cappella²⁶. Fornito il quadro capitano in Urbino alcuni gentiluomini perugini con un pittore in loro compagnia, il quale se ne compiacque tanto, et accumulò tante lodi, che quei signori fecero risoluzione di condurre il Barocci nella patria loro; né passò molto | [p. 175] tempo che lo chiamarono a Perugia, dove egli stesso volle trasferirsi a dipingere quell'opera, che lo rende glorioso fra li pittori di maggior fama²⁷.

24 Il prodigarsi del cardinale Giulio Feltrio della Rovere per la salute di Barocci non è attestato da altre fonti.

25 La notizia di quattro anni di inattività trascorsi da Federico dopo il ritorno a Urbino e dell'esecuzione della *Madonna di san Giovanni* (fig. 33) come ex voto per il recupero di una almeno parziale guarigione era in BORGHINI 1584, p. 569. Poiché il ritorno di Barocci a Urbino avvenne nel 1563, questa cronologia presa alla lettera fisserebbe al 1567 la *Madonna di san Giovanni*, creando un ingorgo nella produzione successiva dell'artista: il dipinto, ancora molto prossimo alla *Sacra famiglia* del Casino di Pio IV, appartiene a una stagione precedente la *Madonna di san Simone* (fig. 50), e deve distanziarsi adeguatamente dalla più matura *Deposizione* di Perugia (fig. 52). Lanzi nel suo taccuino del 1783 (LANZI [1783] 2003, p. 24) osservava giustamente per primo che Bellori intendeva il santo come Giovanni Battista mentre si tratta di Giovanni Evangelista. La presenza del dipinto nella chiesa del convento di San Giovanni a «Crocicchio» era segnalata nella *Relazione* del 1597 di don Brancalone Fuschino (LIGI 1933, p. 15). Fondata risulta l'informazione sul podere posseduto da Barocci nei pressi della chiesa dei Cappuccini a Crocicchia, non più esistente, in località Villa di Salsola (DURO 2023, pp. 266, 272). All'altezza del 1658, il dipinto era stato trasferito nel convento francescano di Urbino, come riferiva Giovanni Battista Staccoli al segretario di Leopoldo de' Medici (in BALDINUCCI [1845-1847] 1974-1975, VI, p. 78, n. 3).

26 La *Madonna con i santi Simone e Giuda (Madonna di san Simone)*, già in San Francesco a Urbino (oggi Galleria Nazionale delle Marche; fig. 50), era registrata da BORGHINI 1584, p. 568, rispetto al quale Bellori precisa la presenza dei ritratti dei due committenti.

27 Il racconto di Bellori si riferisce agli antefatti della commissione (già proposta a Vasari: TEZA 2009-2010, pp. 251-255) della *Deposizione* per la cappella di San Bernardino nel duomo di Perugia, da ambientare prima che alla fine del 1567 venisse inviato a Urbino Ranieri Consoli, delegato al compito di condurre Barocci nella città umbra (BOMBE 1912, p. 195; ABOZZO 2010, pp. 35-37). La pala (fig. 52), ultimata alla fine del 1569, era ricordata, dopo Sozi (vedi qui p. 7), da BORGHINI 1584, p. 569; CELIO [circa 1614-1640] 2021, p. 295; CRISPOLTI 1648, p. 64; SCANNELLI 1657, p. 197; BARRI 1671, p. 22. Si ignora l'identità del pittore perugino, precoce ammiratore della pittura di Barocci (Orazio Alfani?). È possibile che tra i «gentiluomini» giunti a Urbino da Perugia e colpiti dalla qualità delle opere di Federico ci fosse Simonetto Anastagi, per il quale vedi sotto note 29-30.

Deposizione della croce.

Dipinse per la cattedrale di San Lorenzo la Deposizione del Signore dalla croce, che è un ordinato componimento pieno di figure, le quali tutte insieme stanno in moto all'azione. Pende il sacro corpo distaccato un braccio, e le piante, e l'altro braccio con la mano confitta sopra la croce; l'accoglie da piedi San Giovanni, e dietro su la scala Giuseppe d'Armatia appoggiandosi al legno, abbassa la mano dietro a Cristo e sostiene nel lenzuolo la spalla, che cade. Nel quale atto Giuseppe attende, e riguarda dall'altro lato con molta cura a Nicodeme, che dietro anch'egli sopra una scala s'attiene con un braccio al legno della croce e con l'altra mano impugna sotto il martello, per ischiodare la destra confitta. Avanti sopra un'altra scala al fianco del Signore, lo regge nel lenzuolo un giovine con una mano alla schiena, l'altra sotto la coscia; e questa figura si vede con la testa per di dietro, et esprime la forza di tutte le membra nel ritenere il maggior peso del corpo morto, inarcando il petto, premendo un ginocchio, e le gambe ignude a mezza coscia, commossa in aria la tonaca, e la clamide, li capelli sollevati dal vento. La qual figura oltre l'azione sua molto propria, manda l'ombra sopra il seno di Cristo, che nel curvarsi alquanto dà luogo al resto del corpo di venire avanti al lume. Di rincontro a costui un servo scende dalla scala di Giuseppe, e nello scendere guarda a basso, con parte della spalla, e 'l braccio ignudo; e fermando la mano alla scala, tiene la corona di spine, et incavalca la tanaglia su 'l braccio, quasi abbia schiodata la destra di Cristo. Tutte queste figure sono molto bene attente, ed ispirate alle loro operazioni; ma quella del Signore, che è la principale, collocata nel mezzo dimostra il languore, e la gravezza d'un corpo, che non ha spirito che lo regga, nell'abbandonamento di ciascun mem- | [p. 177] bro. Siché pendendo il destro braccio in alto dalla croce, cade l'altro con la spalla, e su la spalla s'inclina il volto. Piegasi insieme il petto, e nel curvarsi il seno in ombra, si fanno avanti le gambe, e le coscie funeste; dove la carne, le vene, e i nervi, et i dintorni infievoliscono, e muoiono, e tutto è morte il volto, cadendo i capelli oscuri dietro la fronte, chiuse le luci, et aperte alquanto le labbra dall'ultimo respiro. Ne gli affetti dell'altre figure Giovanni esprime il suo dolore, e piangendo solleva il volto in profilo verso il maestro, ritenendo su 'l braccio le piante trafitte. Vi è dietro San Bernardino, il quale nella meditazione tutto commosso scioglie le braccia, e pare che accorra anch'egli a sostenere le membra divine. Ma sotto a' piedi la croce vive la pietà, e 'l dolore delle Marie, figure le più avanti, le quali inclinate soccorrono la Vergine tramortita, e distesa: muovonsi incontro due di loro con le braccia aperte, et un'altra la solleva di dietro, sottoponendo il braccio alla testa cadente; e questa nel reggerla così di dietro, piega le ginocchia in terra, e si fa avanti con gli occhi lagrimosi, mirando la faccia smorta, e fredda della Vergine tramortita. Tali affetti sono accompagnati da esquisite arie di teste; e ciascuna figura è condotta con emendatissimi dintorni nel temperamento di un vigoroso insieme, e soave colorito²⁸; e merita il Barocci ogni

28 L'ecfrasi sembra condotta con l'ausilio della stampa di Francesco Villamena dalla *Deposizione* (fig. 54), datata 1606. Lo suggerisce l'insistenza sui dati luministici, in assenza di osservazioni sulla spettacolare e iper-

commendazione ancora lo buon modo usato ne gli andari de' panni, e nell'ordinare perfettamente le pieghe alli moti delle figure: il che viene riputata una delle parti più difficili della pittura.

Si trattenne egli tre anni in Perugia nella benevolenza, e buon trattamento di quei gentiluomini; lasciando in quella città un'opera compita, che tira i forastieri alla fama²⁹. Dopo tornato in Urbino per l'amistà contratta col signor Simonetto Anastagi, gli mandò in dono una Natività di sua mano alta circa quattro piedi³⁰. Dipinse per la Chiesa di San Francesco nella medesima città il quadro del maggiore altare che è ancora un'opera ridotta in perfetto stile, quando il Signore concesse al Santo il perdono a quelli, che visitano la Chiesa de gli Angeli in Assisi³¹. | [p. 177]

Il perdono di San Francesco d'Assisi.

Finse il dentro della Chiesa, e nel mezzo San Francesco in adorazione: piega il Santo un ginocchio sopra uno scaglione di marmo più avanti, e spira il fuoco interno del suo amore celeste. Apre le braccia, e solleva il volto, e lo spirito, e nel mirare in alto la Vergine, si volge alquanto in profilo con la faccia supina. Risplende sopra il paradiso: nel mezzo Cristo, da i lati la Vergine, e San Nicolò, diffondendosi per tutto il chiarore in giro fra splendide nuvolette di Cherubini. Sta la Vergine ginocchione con le mani

manieristica orchestrazione cromatica del dipinto, sbrigativamente qualificata come «vigoroso insieme e soave colorito». Tuttavia, la descrizione del personaggio con la tenaglia sul braccio che sembra avere schiodato «la destra di Cristo», anziché la sinistra, fa pensare che Bellori ne utilizzasse una versione in controparte, come quella riferita a Domenico Falcini (da Villamena). Bellori poteva inoltre conoscere la copia della pala, di piccole dimensioni, su rame, attestata dall'inventario del 1655 nella collezione romana di Francesco Falconieri (Getty Provenance Index, ad vocem), dove lo storiografo romano stesso ricordava «Pitture di Maestri celebri» (BELLORI [1665] 1976, p. 50).

29 Federico deve essere rimasto a Perugia dalla fine del 1567 non oltre il principio del 1570, dato che fece in tempo a consegnare la prima versione, perduta e nota da una stampa settecentesca (fig. 64), del *Riposo nella fuga in Egitto* realizzata, come raccontava BORGHINI 1584, p. 569 e come racconta Bellori stesso più avanti (p. 121), per Guidubaldo II in occasione delle nozze tra il figlio Francesco Maria e Lucrezia d'Este avvenute il 18 febbraio 1570; inoltre, nel medesimo febbraio 1570 Barocci riceveva a Urbino un acconto per la versione del *Riposo* chiestagli da Simonetto Anastagi, oggi alla Pinacoteca Vaticana (fig. 65; SAPORI 1983, pp. 79-80; ARSI, Collegio Gesuitico, collegia 117, Perugia, 1490, f. 310v; Colzani in AGOSTI, COLZANI 2024, p. 56).

30 È questa la prima volta in cui nella tradizione biografica relativa a Barocci compare il nome dell'amico e committente perugino Simonetto. Fin dal primo Novecento (Giovanni Poggi in *Mostra* 1912-1913, p. 41 nota 20; OLSEN 1962, p. 155; Evelina Borea in BELLORI [1672; 1976] 2009, p. 186 nota 2; PILLSBURY, RICHARDS 1978, p. 16 nota 16; TURNER 2000, p. 179 nota 24; Hellmut Wohl in BELLORI [1672] 2005, pp. 173-174, note 31 e 87), questo passo è stato interpretato come un errore di Bellori, che avrebbe confuso, nell'indicazione del soggetto, una *Natività* con il *Riposo nella fuga in Egitto*, composizione di cui più avanti il biografo ricorda sia la redazione commissionata per Guidubaldo II e oggi perduta (vedi p. 121) sia quella per Antonio Brancaleoni tutt'oggi nella chiesa di Santo Stefano a Piobbico (fig. 66). Tuttavia, poiché è documentata la commissione da parte di Simonetto a Barocci il 10 dicembre 1576 di una *Natività*, che non sarebbe poi stata mai portata a termine (SAPORI 1983, p. 80; ARSI, Collegio Gesuitico, collegia 117, Perugia, 1490, f. 322v e f. 6r; Colzani in AGOSTI, COLZANI 2024, p. 56), è probabile piuttosto che Bellori tragga il nome di Simonetto e la notizia relativa a un quadro per lui con tale soggetto dalla corrispondenza di Barocci consultata grazie a Pompilio Bruni. È significativo in tal senso che il testo di Bellori non ne indichi l'ubicazione.

31 BORGHINI 1584, p. 568 registrava la pala di Barocci sull'altare maggiore della chiesa di San Francesco, ma con un errore nell'indicazione del soggetto, descritto come «un San Francesco, che riceve le stimate». La pala era menzionata con lode nella *Relazione* di don Barocci Brancaleone Fuschinio del 1597 (LIGI 1933, p. 14).

aperte, in atto di porgere al figliuolo la domanda del Santo, la destra sospesa alle preghiere verso il figliuolo, la sinistra inclinata verso il Santo, per denotare l'intercessione. La veduta della Vergine è di profilo, pendendo dal capo il manto di color celeste, e dalle braccia al seno. Sollevasi nel mezzo il Signore in maestà, scintillando raggi dal crine intorno: spicca tutta la figura in faccia in un gran campo, e sfera di luce, e piega il destro braccio avanti in atto di benedire, e concedere il perdono ad intercessione della Madre, e del Santo. Apre l'altra mano dall'altro fianco, avvolto il braccio nel rosso manto, che dalla spalla sinistra si spiega dietro alla destra in uno svolazzo ispirato con la tonaca dal vento. Siché sollevasi tutta la figura sopra tre Cherubini, posando sopra quello di mezzo leggermente un piede, e sospendendo l'altro in aria, con le piante vedute dal sotto in su, onde pare che si regga il Signore nella divinità sua. Dall'altro lato di Cristo si vede San Nicolò ginocchione su la nubbe, e nell'abito episcopale, rimira ad un libro, che tiene in mano, sopra le tre palle d'oro, e nell'altra mano il pastorale, di sotto la mitra. Non si deve lasciare l'industria di questo artefice sin nelle minime particelle delle sue invenzioni, ch'egli andò regolando con esatta imitazione, e proprietà naturale. S'inginocchia il Santo sopra quello scaglione di marmo, onde s'ascende al piano superiore, con due altri scalini fra due balaustre, gettativi sopra panni di qua e di là, e da un lato due torcie, e 'l campanello. Finse in [p. 178] faccia una cappelletta in lontananza; et essendo la veduta per fianco, dalla porta aperta apparisce solo la metà dell'altare, con mezzo il quadro del Crocifisso, la Vergine a' piedi, e da un lato un candeliere acceso. Di qui pigliò occasione di far passare il lume da una ferrata aperta nel muro oscuro, riverberando abbagliato sopra una colonna di fuori con bella osservazione. San Francesco nel mezzo prende il lume vivo di sopra, e la testa viene avanti nell'oscurità di quel muro, siccome tutta la figura riceve buonissimo rilievo nell'aria spenta della Chiesa³². Ma benché di sopra piombi il lume sopra il Santo, non però Cristo è illuminato dal suo fulgore glorioso, ma da quello naturale del giorno; la qual licenza con ragionevole artificio fu presa dal Barocci, per dar rilievo alle figure di sopra, usando a tempo l'ombre nel campo tutto luminoso.

Il Barocci colorì questo quadro in convento, e vi consumò sopra sette anni, così per lo studio usatovi, come per l'impedimento del male, che non lo lasciava operare³³. Et egli stesso l'approvò con la bella stampa in foglio all'acqua forte di sua mano

32 La descrizione, che pure sembrerebbe riflettere una visione diretta dell'opera, può invece essere stata condotta sulla splendida stampa eseguita da Barocci stesso (vedi nota 34, fig. 73), traccia sufficiente per imbastire questo resoconto dell'orchestrazione luministica del *Perdono*.

33 La commissione del *Perdono di Assisi* (fig. 76) da parte di Nicola Ventura per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco è documentata all'11 ottobre 1571 (ARONBERG LAVIN 2006, pp. 35-37; poi, dando il contratto come inedito, FALCIONI, DROGHINI 2012); la pala fu ultimata nella primavera 1576, come si evince dalla lettera di Barocci del 2 giugno 1576 (*Nuova raccolta* 1844-1856, I, pp. 151-153, n. 70), giustificativa dei ritardi nella consegna della *Madonna del Popolo*. I sette anni indicati da Bellori per l'esecuzione sono dunque calcolati un poco in eccesso. Bellori precisa che la pala fu dipinta «in convento», ed è in effetti documentata, ma solo a partire dal 1575, la concessione a Barocci dell'uso di una stanza nel convento cappuccino di Sant'Antonio Abate (SCATASSA 1901, pp. 129-130; vedi qui più avanti nota 86); la notizia trasmessa dal biografo potrebbe dunque poggiare sulla conoscenza di simile documentazione tra i materiali passatigli da Pompilio Bruni.

publicata l'anno 1581³⁴. Conseguito però l'applauso meritevole, li frati avendogli dato cento scudi d'oro, de' quali si contentava per la povertà loro, gli procurarono cento altri fiorini di donativo³⁵. Fece dopo il quadro della Misericordia per la Pieve d'Arezzo³⁶, espressovi Cristo sedente sopra una nube, il quale alle preghiere della Madre, benedice quelli che esercitano le sette opere della Misericordia; e sono molte figure, dove tra' poveri, che ricevono l'elemosina riesce naturalissimo un orbo, che mediante il voltar di un ferro suona una viola. Volle il Barocci divertirsi, e portar egli stesso questo quadro in Arezzo per condursi in Toscana e per riconoscere l'opere di quei maestri. Trascorse a Firenze, e desideroso procurò di vedere il palazzo, e la galleria del gran duca, dominando in quel tempo il gran duca Francesco principe umanissimo, et amatore delle buone arti, il quale avvertito del valore di questo pittore, e del quadro portato in Arezzo, pensò una cosa degna della gentilezza del suo animo; cioè d'ingannarlo sconosciuto per favellare, e trattenersi seco liberamente, e per | [p. 179] udire i suoi pareri intorno la pittura. Il giorno dunque determinato trasferitosi il Barocci al palazzo, quel principe gli si appresentò sconosciuto, et in vece del guardarobba, l'introdusse per le camere, mostrandogli li quadri, e le statue, per intendere quelle cose ch'egli teneva in maggiore stima. Trattenutosi così il gran duca con esso lungamente, occorse che nell'uscire d'una camera, gli fu presentato un memoriale; onde il Barocci avendo riconosciuto il gran duca, nel volersi subito ritirare, fu da lui umanissimamente ritenuto, e preso per mano, volendo ancora trattenersi seco con la dimestichezza medesima di prima. Lo accarezzò, e gli offerì liberalissime condizioni per fermarlo nella sua corte; piacendogli sommamente il sapere, e la modestia di quest'uomo, il quale rappresentando le sue indisposizioni, e la necessità di riposare nella patria, rese grazie a quel principe, e fece ritorno in Urbino³⁷. Pose egli mano all'ora al quadro della Deposizione

34 Si conserva la concessione del privilegio pontificio a Barocci per la stampa del *Perdono di Assisi* (fig. 73), datata 1581 (ARONBERG LAVIN 2006, p. 44). La stampa è di nuovo ricordata da Bellori alla fine della biografia, p. 124, dove sono ricapitolate le prove di Barocci in campo incisorio.

35 La notizia non è ulteriormente attestata.

36 La commissione della *Madonna del Popolo* (fig. 78; oggi Firenze, Uffizi) da parte della Fraternita dei Laici, già affidata a Giorgio Vasari, dopo la morte di questi fu proposta a Barocci il 30 ottobre 1574 (*Nuova raccolta* 1844-1856, I, pp. 135-136, n. 60; BISCEGLIA 2024); il pittore sottoscrive ad Arezzo il contratto il 18 giugno 1575 (PILLSBURY, RICHARDS 1978, pp. 26-27, n. 1); il 4 giugno 1579 la pala, accompagnata da Barocci, è giunta ad Arezzo e il pittore si accorda con la committenza per il completamento del tondo con *Dio Padre* (oggi Arezzo, Museo della Fraternita dei Laici) da collocare al di sopra della tavola (LEPRI, PALESATI 2001). La *Madonna del Popolo* era ricordata da BORGHINI 1584, p. 569 come «opera molto nominata»; vedi anche nota successiva.

37 Bellori colloca il primo contatto di Barocci con Firenze nel 1579, in concomitanza con la consegna della tavola per la Fraternita dei Laici ad Arezzo, incastonando qui anche il racconto dell'incontro di persona tra il pittore e il granduca Francesco de' Medici. Tuttavia, una lettera dell'ambasciatore Simone Fortuna indirizzata al duca di Urbino il 16 aprile 1583 (BAROCCHI, GAETA BERTELLA 1993, pp. 241-242, n. 266) lascia intendere che ancora a quell'altezza Francesco de' Medici conoscesse Barocci soltanto di fama, e in particolare a seguito del successo della *Madonna del Popolo*. D'altra parte, il rinvenimento di una veduta della cattedrale fiorentina tracciata dalla mano del giovane Barocci su un foglio degli Uffizi poi scomposto in tre parti (figg. 79a-79c; inv. 1419 E, 11453 F, 11564 F) ha spinto ad argomentare un precedente viaggio a Firenze, ipotizzandolo addirittura a monte del secondo soggiorno romano sotto Pio IV (FONTANA 1997); sul verso di questi stessi fogli fiorentini (fig. 80), però, compaiono studi precoci per la *Madonna del gatto* (fig. 82; Londra, National Gallery, e vedi qui p. 63 e p. 115, nota 74), in lavorazione intorno alla metà dell'ottavo decennio, per cui non è da escludere che la prima puntata fiorentina di Barocci si fosse svolta quando, nel giugno 1575, egli si era spinto ad Arezzo allo scopo di firmare il contratto per la *Madonna del Popolo*.

di Cristo al monumento per la Confraternita di Santa Croce di Senegaglia, dipintovi il Salvatore portato al sepolcro in un lenzuolo³⁸; e fra due che lo reggono da piedi, e da capo, si avanza San Giovanni, il quale tenendo il lenzuolo a' piedi di Cristo, esprime la fatica, e la gravezza del peso; poich  volgendosi avanti, piega indietro il petto, e le braccia, e sparge i crini al vento. Cos  portato il sacro corpo, scuopresi la superior parte in un pietoso languore funesto, s'abbandona la guancia su la spalla, cadono i capelli, e si chiudono gli occhi divini quasi in placido sonno. Dietro San Giovanni apparisce alquanto la Vergine, che vien meno ritenuta da una delle Marie, mentre l'altra col velo sotto gli occhi in ambedue le mani, raccoglie le lagrime. Di rincontro Madalena ginocchione diffonde il suo dolore con li capelli disciolti, e con le mani incrociolate verso il maestro; e dietro s'inclina una figura sotto una rupe a pulire il sepolcro, et in lontananza si vede il Calvario con alcune figurine, che levano le scale della croce. Quest'opera per la sua bellezza, mentre veniva copiata continuamente, ebbe quasi a perdersi per la temerit  di uno, che nel lucidarla penetr  il colore, e li dintorni, e la guast  tutta, e cos  rimase per alcu- | [p. 180] ni anni, finch  a richiesta del duca d'Urbino, il Barocci se la fece riportare a casa, e tirate dallo studio le sue prime fatiche, di nuovo la rifece, quasi ne gli ultimi anni della sua vita³⁹. Nella medesima citt  di Senegaglia trovasi ancora di sua mano il quadro di San Giacinto ginocchione che riceve lo scapolare dalla Vergine in gloria col Bambino in grembo⁴⁰. Per la Chiesa di San Vitale de' Monaci Olivetani di Ravenna fece il quadro col Martirio del santo precipitato nel pozzo, che   una figura veduta avanti in iscorto; e si arresta dietro il ministro dopo avergli dato la spinta, scendendo l'Angelo con la corona, e con la palma. Vi sono altre figure col pretore intento allo spettacolo; e fra di esse s'interpone lo scherzo di una fanciulla, che imbecca una gazza con una ciregia sospesa in mano; e mentre la madre la volge dal contrario lato a mirare il Santo quella gazza resta col becco aperto, dibattendo l'ali. Non si pu  dire con quanta grazia il Barocci appropriasse alle volte nelle sue opere simili piacevolezze; et us  questa a tempo, per denotare con la ciregia la stagione di primavera, celebrandosi il martirio di questo Santo il giorno 28 di aprile⁴¹. Edificatasi in Roma nel pontificato di Gregorio XIII la Chiesa di Santa Maria

38 La pala con il *Trasporto di Cristo al sepolcro* per l'altare maggiore della chiesa della Croce a Senigallia (fig. 86; in loco) fu effettivamente ordinata a Barocci il 2 luglio 1579 e fu consegnata nell'aprile/maggio 1582 (VECCHIONI 1926-1927, p. 499). Presto riprodotta da pi  incisori (per esempio Philippe Thomassin, Raffaello Guidi, Aegidius Sadeler), era menzionata da BORGHINI 1584, p. 569; SCANNELLI 1657, p. 197; BARRI 1671, p. 27.

39 Il 17 dicembre 1606 la Confraternita della Croce e Sacramento di Senigallia dispose il restauro della pala di Barocci, guastata dalle lucidature dei copisti e dai topi (VECCHIONI 1926-1927, pp. 501-502); alla met  dell'anno dopo, Barocci avendo rivisto la pala a Senigallia concordava con la Confraternita che il quadro «  stato molto male tenuto e trattato», e dichiarava che «vi ser  da fare asai bene [...] con ritoccare il quadro ove far  bisogno» (FREEMAN BAUER 1986, pp. 355-357). La tela fu portata a Urbino e il restauro per mano di Barocci stesso era compiuto entro il 20 aprile 1608 (VECCHIONI 1926-1927, p. 502). L'informazione trasmessa da Bellori si fonda quindi sui referti documentari.

40 L'imprecisa e succinta menzione della pala (non citata da precedenti fonti a stampa su Barocci) eseguita (1589-post estate 1592) per la Confraternita dell'Assunta e del Rosario e oggi nella Pinacoteca Diocesana (fig. 114; per la documentazione: ANSELMi 1905, pp. 143-145), nella quale il santo non   Giacinto ma Domenico, lascia supporre che Bellori non ne avesse conoscenza diretta.

41 Il contratto per l'esecuzione della pala con il *Martirio di san Vitale* (fig. 88; oggi Milano, Pinacoteca di

in Vallicella de' Padri dell'oratorio, per lo zelo che aveva San Filippo Neri loro istitutore che le sacre immagini si dipingessero da mani eccellenti, fu dato a fare al Barocci il quadro dell'altare della Visitazione, in cui egli figurò Santa Elisabetta, che sopra la scala di fuori la casa abbraccia, e porge la mano alla Vergine, mentre San Zacaria esce, per incontrarla, e San Giuseppe a' piedi la scala, posa in terra la tasca, tenendo per le redini l'asinello. Dietro la Vergine vi è una giovane, che comincia a salire, e questa con una mano si alza la veste, con l'altra si stringe al fianco un canestro di polli, et è invero una bellissima figura la più avanti, portando dietro allacciato un cappello di paglia, per denotare il tempo estivo di luglio. Dicesi che San Filippo si compiaceva molto di questa imagine, e spesso si ritirava nella cappella alle sue divote contemplazioni⁴². Et al certo che il Barocci ebbe un particolar genio a dipingere l'immagini sacre; nel | [p. 181] che tanto più merita di essere commendato, quanto più rare se ne veggono nelle Chiese, che corrispondino al decoro, et alla santità, per eccitare la divozione. Ridusse egli intanto a perfezione un'opera degnissima per la città di Pesaro; fu questa la tavola per la Confraternita di Santo Andrea chiamato con San Pietro all'apostolato. Figurò il Signore su 'l lido del mare, che stende la mano verso Santo Andrea, il quale piegato un ginocchio a terra, e con le braccia aperte, spira l'affetto di seguitare la voce divina, e mentre dietro un giovine ferma la barca, col remo, San Pietro scende, e mette un piede nell'onde, ansioso di correre anch'egli senza indugio al maestro⁴³. Il Barocci dipinse questa tavola ad istanza della duchessa d'Urbino, che a lui ne scrisse l'anno 1580 e 'l

Brera) fu sottoscritto da Barocci, in presenza, a Ravenna con l'abate e i superiori del convento benedettino il 20 giugno 1580 (MURATORI 1912, pp. 251-253), quando già ai committenti il pittore aveva sottoposto un primo modello grafico; il dipinto fu compiuto e consegnato da Barocci stesso nella primavera 1583 (MURATORI 1912, p. 258). La pala era ricordata da BORGHINI 1584, p. 569; LOMAZZO [1590] 1973-1974, I, p. 358; SCANNELLI 1657, p. 197; FABRI 1664, p. 361-362; BARRI 1671, p. 27. LINGO 2008, p. 175 ha prospettato la possibile dipendenza di questo passo di Bellori da un testo, apparentemente perduto, del bolognese Giovanni Battista Capponi (1620-1675), menzionato in una guida manoscritta di Roma redatta tra 1677 e 1681 da un anonimo viaggiatore francese, un autore a sua volta molto vicino all'ambiente dello storiografo romano (*Specchio di Roma barocca* 1991, pp. 111-112). L'anonimo autore francese riferisce che tale testo di Capponi, intitolato *De multiplici pictorum in sacris abusu diatriba*, era «une louange du célèbre Barocci, qu'ayant imité de si près le Titien et le Correggio et qu'ayant mérité une réputation très grande entre tous les plus excellents peintres, il a eu de plus sur eux cet avantage, qu'il n'a jamais rien peint que d'honnêt et de dévot, s'abstenant mesme d'une certaine fierté trop hardie dans ses figures, quoy que ce fust le caractère du Correggio son maistre. Il avoit coutume de faire toujours ent[r]er dans son tableau quelque chose qui y donnoit de l'agrément, que les autres taschent d'emprunter de la liberté qu'ils donnent à leurs figures. On a de luy par exemple un tableau du martyre de St. Vital à Ravenne où est une pie qui bat de l'aile avec un petit enfant qui luy porte une cerise dans le bec, qui marque le talent qu'il avoit de donner de la grace aux moindres choses». ZANI 1672, p. 262 dava per imminente la pubblicazione del trattatello di Capponi, che però FANTUZZI 1781-1790, III, p. 89 registrava poi tra le opere dell'autore rimaste manoscritte alla sua morte.

42 La commissione della *Visitazione* (fig. 101) per l'altare della cappella Pizzamiglio in Santa Maria in Vallicella fu avanzata a Barocci già nel giugno 1583 (PONNELLE, BORDET 1928 p. 367; BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995, p. 204 nota 545); la pala fu consegnata nel luglio 1586 (GRONAU [1936] 2011, p. 157, n. CCIV). L'opera era registrata da GALLONIO 1601, p. 209; CELIO [circa 1614-1640] 2021, p. 295; CELIO 1638, p. 52; TOTTI 1638, p. 226; BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 391; SCANNELLI 1657, p. 196; BARRI 1671, p. 14, ma il brano di Bellori, compreso il riferimento alla speciale devozione di Filippo Neri per quest'opera, è plasmato su Baglione.

43 La *Vocazione di sant'Andrea* (fig. 93), firmata e datata 1583, già nell'oratorio di Sant'Andrea a Pesaro, oggi nei Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles, era registrata da BORGHINI 1584, p. 569, e SCANNELLI 1657, p. 197. Bellori poteva conoscerne la composizione dalle stampe di Adriaen Collaert e di Aegidius Sadeler rispettivamente del 1590 e del 1594; una copia del dipinto era a Roma in villa Montalto: MARTINELLI [circa 1660-1663] 1969, p. 327.

pagamento furono ducento scudi d'oro⁴⁴. Dopo l'anno 1584 essendo terminata, piacque in modo al duca, che la domandò alli confrati di quella scuola, e la mandò in dono a Filippo II re di Spagna, per essere Santo Andrea il protettore de' cavalieri dell'Ordine del Tosone⁴⁵. Oggi questa insigne pittura si conserva nell'Escorial fra l'altre pitture sacre de' primi maestri, che vi sono in gran numero⁴⁶; dove si conserva ancora una Annunziata simile all'altra di Loreto, che annoteremo appresso, donata dal medesimo duca a quella Maestà⁴⁷. Dipinse il Barocci il secondo quadro di Santo Andrea per la medesima Confraternita di Pesaro⁴⁸, nella qual città, e nella Chiesa di San Francesco vi resta ancora di sua mano il quadro della Beata Michelina terziaria de' Conventuali ginocchione su 'l monte Calvario con le braccia aperte rapita alla contemplazione della morte del Signore: posa il bordone in terra, e 'l cappello di peregrina; e là sopra il monte, si sparge il mantello al vento, giacendo la città di Gerusalemme in veduta⁴⁹. Era il duca Francesco Maria divoto della Santissima Annunziata, e le dedicò una cappella nella Chiesa di Loreto; e 'l quadro fu dal Barocci dipinto⁵⁰.

L'Annunziata.

Si arresta d'improvviso la Vergine ginocchione con gli occhi bassi, et apre la destra con umile maraviglia, | [p. 182] posando l'altra su 'l tavolino col libro. L'Angelo avanti piega un ginocchio, e posa su l'altro la sinistra mano col giglio, e distendendo placidamente verso di lei la destra, annunzia riverente il divino mistero. Espose il Barocci le

44 La notizia trasmessa da Bellori dipende ad evidenza dalla lettura della missiva di Lucrezia d'Este, con cui la duchessa ordinava il quadro, e della documentazione sul compenso ricevuto dal pittore, materiali ancora una volta da annoverare con ogni probabilità tra le «memorie» raccolte da Pompilio Bruni.

45 Francesco Maria mandò al re di Spagna non la pala allora nell'oratorio di Sant'Andrea a Pesaro e oggi a Bruxelles (fig. 93; vedi nota 43), ma una seconda redazione, spedita nel luglio 1588 (CALZINI 1913a, p. 56), e conservata tutt'ora all'Escorial (fig. 94; BASSEGODA 2002, p. 331). La critica ha da tempo rilevato l'equivoco di Bellori, ma questo si spiega pensando che il biografo collegò impropriamente al quadro di Pesaro la notizia, riferita da VENTURELLI 1612 (in BARONI 2015, pp. 86-87), di una «gloriosa immagine dell'apostolo Sant'Andrea» mandata in dono a Filippo II. Il dipinto di Barocci all'Escorial era descritto da MAZZOLARI 1648, p. 237.

46 Vedi nota precedente.

47 All'esecuzione di questa replica sono stati collegati due pagamenti da parte del duca, uno nel 1591 a Barocci e uno nel 1593 a un suo «giovane» che si occupò di condurre «il quadro della Madonna» (CALZINI 1913a, p. 57); da Calzini in avanti, il nesso non è stato messo in discussione dalla critica. Il dipinto, testimoniato all'Escorial dal 1593 fino all'Ottocento, è perduto: BASSEGODA 2002, p. 192; PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN 2010, pp. 1579-1580. L'Annunziata di Barocci all'Escorial era segnalata da MAZZOLARI 1648, p. 237.

48 Vedi sopra nota 43.

49 La *Beata Michelina in estasi* (fig. 115), oggi alla Pinacoteca Vaticana, era registrata da SCANNELLI 1657, p. 197 in San Francesco a Pesaro. Il dipinto, in passato considerato opera molto tarda, era in lavorazione intorno al 1590-1591, come risulta dal medaglione biografico di Barocci reso noto da ZEZZA 2009, pp. 263-265; fu consegnato a Pesaro al committente Alessandro Barignani entro i primi di novembre 1606 (CLOUGH 1982, pp. 82-83). È possibile che Bellori ne conoscesse la copia presente nella collezione di Francesco Falconieri (Getty Provenance Index, ad vocem; e vedi qui nota 28), poi passata a Paolo Francesco Falconieri, che FRASCARELLI 2012, pp. 87-88 ritiene sia quella, limitata alla testa, oggi alla Galleria Sabauda; o anche la versione in arazzo nelle stanze di Filippo Neri: BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995, p. 156.

50 L'Annunziata (fig. 96), oggi alla Pinacoteca Vaticana, eseguita su commissione del duca Francesco Maria per la cappella Della Rovere nella basilica di Loreto tra 1582 e 1584 (CALZINI 1913a, pp. 55-56), era segnalata da LOMAZZO [1590] 1973-1974, I, p. 358; SCANNELLI 1657, p. 197, e da BARRI 1671, p. 24.

dolci arie bellissime della Vergine, e dell'Angelo: quella in faccia, questi in profilo; l'una spira tutta modestia, et umiltà verginale, gli occhi inclinati, e raccolti semplicemente i capelli sopra la fronte; senza che le accresce decoro il manto di color celeste, spargendosi dal braccio su l'inginocchiatore a terra. Ma l'Angelo nel suo bel profilo ha del celeste, sciogliendo su la fronte, e su 'l collo i crini d'oro; e non solo ne' dintorni, e nella formazione sua si dimostra agile, e lieve, ma il colore stesso palesa la spiritale natura, temperato soavissimamente nella sopravveste gialla, e nella tonaca di un rosso cangiante, con l'ali cerulee, quasi iride celeste. E 'l disegno ancora di sì nobile opera si vede intagliato all'acqua forte di mano del Barocci, onde potrassi raccorre la sua bellezza⁵¹.

Il duca per la gran sodisfazione, che ebbe, rimunerò liberalissimamente l'arte ingegnosa, et essendo egli virtuosissimo, e degnissimo principe, et al suo tempo l'onore d'Italia in ricovrare nella sua corte gli uomini più insigni in ogni disciplina, tra questi egli riconobbe sempre Federico Barocci, amandolo, e visitandolo spesse volte in casa sua propria come principale ornamento del suo stato⁵². Trovasi nella Chiesa de' Cappuccini di Mondavio un'altra Annunziata di sua mano, aggiuntovi San Francesco, che sta leggendo un libro⁵³, et in Fossombrone nella Chiesa de' medesimi Padri, il quadro della Vergine sopra una nubbe, e sotto San Giovanni Battista, e San Francesco ginocchioni, le quali figure parte a guazzo sono colorite⁵⁴. Fece dopo il quadro della Circoncisione per l'altare maggiore della Compagnia del nome di Dio in Pesaro⁵⁵. Vi

51 È questa la prima ecfrasi belloriana con notazioni cromatiche di un dipinto di Barocci, del quale l'autore tiene a ricordare anche l'acquaforte con il medesimo soggetto (fig. 95), richiamata in chiusura della biografia (p. 124). Non è tuttavia da escludere che, come in altri casi analoghi nel libro delle *Vite*, Bellori attinga i colori attraverso copie accessibili a Roma, dove sono in effetti attestate più derivazioni dell'*Annunciazione* di Loreto (per esempio, una in Santa Maria della Vittoria era citata da TITI 1674, pp. 331-332, e ricordata in una delle note di padre Sebastiano Resta riportate da Jonathan Richardson Sr nel ms. Lansdowne 802 della British Library, al n. 117, e ancora era segnalata da DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 31; e un'altra, di piccole dimensioni, era in collezione Odescalchi: GONZÁLES-PALACIOS 1984, p. 286 e Giacomo Amato 2017, p. 281; una, pure di piccolo formato, conflui nell'Ottocento nella raccolta del Monte di Pietà: FALDI 1956, pp. 19-20, n. 35).

52 L'indicazione sulla familiarità tra il duca e Barocci, comprovata dal diario dello stesso Francesco Maria (*Diario* 1989, pp. 91, 99, 125), era in CELIO [circa 1614-1640] 2021, p. 295.

53 Il riferimento è con ogni probabilità all'*Annunciazione in presenza di san Francesco immerso nella lettura*, conservata nella Pinacoteca di Brera e proveniente dalla chiesa dei Cappuccini di Mondavio, ritenuta oggi opera di scuola (AMBROSINI MASSARI 2005, p. 31). Il dipinto non è citato dalle fonti precedenti sull'artista.

54 L'*Apparizione della Madonna con il Bambino ai santi Giovanni Battista e Francesco* (fig. 42), già nella chiesa dei Cappuccini di Fossombrone, in passato data per perduta e dopo essere stata ritrovata (PAPI 2002) oggi in deposito dalla Pinacoteca di Brera nella Galleria Nazionale delle Marche, non era registrata dalle fonti precedenti a Bellori, che è in grado di indicarne anche la parziale esecuzione «a guazzo», cioè a tempera. La controversa datazione del dipinto trova un punto di riferimento nel disegno degli Uffizi inv. 11383 F *recto* (fig. 55), dove sono studiati insieme la figura di san Bernardino nella *Deposizione* di Perugia (fig. 52) e il san Francesco inginocchiato nella pala di Fossombrone, a suggerire quantomeno una ideazione parallela delle due opere, nella seconda metà degli anni Sessanta (così per OLSEN 1962, p. 151, n. 19 e per PILLSBURY, RICHARDS 1978, pp. 40-41, n. 12; per EMILIANI 2008, I, pp. 185-186, n. 21 databile subito dopo il ritorno di Barocci dal soggiorno romano sotto Pio IV; per FONTANA 2001, con buoni argomenti, riconducibile intorno alla metà del settimo decennio; per Judith W. Mann in *Federico Barocci* 2012, p. 214 più genericamente negli anni Sessanta; PAPI 2002, pp. 107-108 rilevava l'incongruenza cronologica di Bellori nel ricordare qui un'opera ancora della prima stagione di attività del pittore; AMBROSINI MASSARI 2024a, p. 48, con argomenti in favore della seconda metà del settimo decennio). All'invenzione è collegata la genesi dell'acquaforte di Barocci con la *Madonna con il Bambino sulle nuvole* (fig. 41), da cui Agostino Carracci derivò la stampa del 1582 con il medesimo soggetto (fig. 43).

55 La pala con la *Circoncisione di Gesù* (fig. 111) già nell'oratorio del Nome di Dio a Pesaro e oggi al Louvre

è uno a sedere, che regge il Bambino nel seno, mentre il circoncisore tagliato il prepuzio tiene la fascia su la ferita, e prende la polvere per istagnare il sangue. Dietro s'inginocchiano la Vergine, e San Giuseppe; e nell'azione dell'altre figure, evvi uno che ripone il coltello nella vagina, un giovinetto, che tiene una torcia et [p. 183] addita il prepuzio in uno scodellino con un pastore avanti ginocchione, che offerisce un agnello, e due Angeli sopra in adorazione. Nello scabelletto, ove s'inginocchia la Vergine si legge il nome di Federico Barocci, con l'anno, nel quale fu dipinto il quadro: FED. BAR. VRB. PINX. MDLXXXX. Succedendo dopo l'anno 1596 diede compimento alla tavola del Crocifisso fattagli dipingere dal signor Matteo Sanarega, che fu doge di Genova; la qual tavola per la sua bellezza, ha acquistato grandissima fama, come viene ammirata nel Domo della medesima città⁵⁶. Fecevi in aria gli Angeli, che piangono, et a piede la croce, la Vergine prostrata, e sostenuta da San Giovanni, aggiuntavi la figura di San Sebastiano, a cui la cappella è dedicata⁵⁷. Io non descriverò gli affetti delle figure altrimenti che con la lettera scritta al Barocci dal medesimo Sanarega, essendo questo signore illustre per la dottrina.

*Al signor Federico Barocci
Matteo Sanarega.*

Un difetto solo ha la tavola che per aver del divino, lodi umane non vi arrivano; vive per questo involta fra 'l silenzio, e la maraviglia: ma il Crocifisso Santissimo ancora che in sembianza di già morto, spira nondimeno vita, e paradiso, a noi accennando quel che in effetto fu che volentieri, e di proprio beneplacito suo, per amor nostro, e per la salute di tutti ha patito morte. La dolcezza poi della Madre Vergine è tale che in uno sguardo medesimo ferisce, e sana, muove a tenerezza, e consola, e pare appunto che quel divino spirito penetrando le ferite di Cristo v'entri dentro a riconoscere, se debba o più trafiggerla la morte dell'amato figlio, o ricrearla del genere umano la salute: così da vari affetti sospinta, piena di stupore abbandonasi nel novello figlio, che anch'egli da maraviglia, e carità compunto teneramente le corrisponde. In San Sebastiano poi si vedono espressi tutti i veri colori, e numeri dell'arte, ove forse non mai

fu commissionata il 2 ottobre 1583 (PILLSBURY, RICHARDS 1978, p. 18 nota 37; DURO 2024, p. 69), e compiuta sette anni dopo. Non era citata dalle fonti a stampa precedenti a Bellori, che ne riporta anche la firma e la data 1590.

56 La grande tela (fig. 121) era stata richiesta a Barocci, per l'altare della cappella di San Sebastiano nella cattedrale genovese riallestita da Matteo Senarega, fin dal 1587 (GRONAU [1936] 2011, pp. 164-165, n. CCXVI); la commissione era stata formalizzata nel 1590 (GRONAU [1936] 2011, p. 165, n. CCXVII), e fu portata a termine nel 1596, data che accompagna la firma del pittore nella pala. Altra documentazione è in BURY 1987. Era segnalata in *Saggi cronologici* 1668, p. 76.

57 La descrizione della pala, così come la sua esatta datazione, è imbastita con le indicazioni contenute nella lettera di Matteo Senarega a Barocci, riportata di seguito da Bellori, che doveva averla consultata ancora una volta tra le «memorie» raccolte da Pompilio Bruni; la minuta della missiva di Senarega a Barocci si conserva nell'Archivio Storico del Comune di Genova: BURY 1987, pp. 355-356, n. V. Il biografo non sviluppa il riferimento al discepolo di Barocci menzionato nella lettera, Ventura Mazza. La presenza di quest'ultimo a Genova, dove aveva accompagnato la pala, è certificata anche da due documenti di pagamento (1596 e 1598) in BURY 1987, p. 353. A partire da SOPRANI 1674, p. 296, seguito dalla letteratura successiva, è ricordato a Genova nelle stesse circostanze anche Antonio Viviani (erroneamente qualificato con il cognome Antoniani, equivoco poi risolto nella bibliografia), ma dai riscontri documentari è solo la presenza di Mazza a essere garantita (GIANCARLI 2024, p. 122).

arrivarono gli antichi, non che i moderni; e tutta insieme ricca di artificio, e di vaghezza non lascia luogo che pur l'invidia v'aspiri. Ma questi Angioli benedetti che vivi effetti non fanno anch'essi di maraviglia, e di pietà? | [p. 184] Affermo di nuovo, e confesso che come divina, rapisce, divide, dolcemente trasforma. Onde in me stringono, e fanno maggiori gli obblighi verso V. S. che vi ha consumati tanti sudori, et alla quale dovrà di vantaggio supplire M. Ventura nostro, al quale mi rimetto col soggiungerle che in Roma i signori Giustiniani hanno ordine di sborzare a lei, ovvero a persona per lei il rimanente del prezzo, ma non già di estinguere i miei debiti seco, che intendo serbar vivi, e riconoscerli alla prima occasione che mi si offerisca di suo servizio. Di Genova 5 di ottobre 1596.

Un altro simile Crocifisso dipinse il Barocci per la Compagnia della Morte in Urbino, ma le figure di sotto sono di Alessandro Vitali suo allievo⁵⁸. Fece l'altra tavola del Noli me tangere per li signori Buonvisi, che doveva collocarsi in una Chiesa di Lucca, figuratovi il Signore, che apparso in forma d'ortolano, si ritira da Madalena, la quale genuflessa stende la mano per toccarlo; e si tiene ancor questa fra le migliori opere, e più lodevoli del suo pennello⁵⁹. Era come si è detto riuscito con molto compiacimento di San Filippo, il quadro della Visitazione nella Chiesa de' Padri dell'oratorio⁶⁰, seguitandosi però gli altri altari con li misteri della Vergine, monsignor Angelo Cesi vescovo di Todi, che aveva con la facciata dato compimento alla Chiesa edificata dal fratello il cardinale Pier Donato Cesi, volendo perfezionare un altare nella traversa, a mano destra, elesse il Barocci al quadro, che è la Presentazione, da esso condotta con amore, e studio grandissimo⁶¹.

58 La pala rappresentante il *Crocifisso con la Madonna, san Giovanni e Maddalena* (fig. 133) per l'altare dell'oratorio della Morte a Urbino, dove ancora si trova, fu commissionata il 5 gennaio 1597 e fu saldata al pittore il 2 aprile 1604 (SCATASSA 1900, pp. 78-79); era menzionata da VENTURELLI 1612 (in BARONI 2015 pp. 87-88), dove tuttavia non compariva l'attribuzione delle figure del registro inferiore all'allievo Alessandro Vitali.

59 Il dipinto, oggi ridotto a rudere, è in collezione privata inglese (TSCHUDI MADSEN 1959), a Bywell Hall, nella collezione Allendale. Non era registrato dalle fonti biografiche precedenti; è documentato un pagamento al pittore nel 1609 (LUCARINI 2000, p. 128 nota 47). La descrizione può dipendere dalla stampa di Luca Ciamberlano, datata allo stesso 1609 e dedicata all'urbinate Clemente Bartoli, cugino dei fratelli Vincenzi a loro volta in diretti rapporti con Barocci (SANGIORGI 1982, p. 46 nota 1), e dunque con ogni probabilità orchestrata d'intesa con il pittore; Bellori trasse evidentemente dalle sue fonti (Pompilio Bruni, o forse Pietro Testa?) l'informazione sulla committenza Buonvisi e la destinazione lucchese. Il biografo sembra comunque non conoscere la collocazione dell'opera, che qualifica erroneamente come «tavola», mentre si trattava di una tela (TSCHUDI MADSEN 1959, p. 277).

60 Vedi sopra p. 107.

61 La pala con la *Presentazione di Maria al Tempio* (fig. 127) fu richiesta tramite il duca Francesco Maria dal vescovo di Todi, Angelo Cesi, per l'altare del transetto sinistro in Santa Maria in Vallicella nell'estate del 1592 (GRONAU [1936] 2011, pp. 157-158, n. CCV); datata 1603, fu consegnata nell'aprile di quell'anno (BONADONNA RUSSO 1968, p. 151) e si conserva in loco. Era ricordata, come ancora in corso d'opera, da GALLONIO 1601, p. 236; quindi da CELIO [circa 1614-1640] 2021, p. 295; CELIO 1638, p. 52; TOTTI 1638, p. 226; BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 391; SCANNELLI 1657, p. 196; BARRI 1671, p. 14. Bellori poco più avanti colloca erroneamente il compimento del dipinto intorno al 1594, con una diffrazione di quasi un decennio.

La Presentazione della Vergine.

La Vergine fanciulla ascesa su la scala del tempio, s'inginocchia avanti il sacerdote, che le pone in capo la mano, e la riceve per consacrarla al Signore. Piega essa le mani al petto, e nel volger riverente la faccia, china gli occhi, e la fronte, e s'imprime in tutto il volto aria, e semplicità celeste. Su 'l vestibolo del tempio assistono giovinetti leviti in candide cotte; due di loro tengono candellieri accesi da ciascun lato, e due maggiori vestiti di bianchi, e lunghi camici accompagna- | [p.185] no in mezzo il vecchio sacerdote, sollevandogli il manto d'oro dalle braccia, l'uno a sinistra apre la mano, et ammira la bellezza, e l'umiltà della real fanciulla eletta dal cielo; l'altro volgendosi per fianco, stende la mano, et accenna che si portino gl'incensi per consacrarla. In tanto uno di quei giovinetti tiene l'incensiere sospeso fra le mani, e chiuso lo riguarda, per venire avanti, in mezzo a gli altri, che assistono co' candelieri. Quattro scalini inferiori alla Vergine, e due vicini a terra, s'inginocchia, Santa Anna con le mani aperte, in atto di congiungerle insieme, con materno, divoto affetto; di là San Gioacchino in piedi china la faccia, e le parla, accennando il sacerdote; e la Santa s'avanza al maggior lume in rosso manto esponendo il profilo del volto ancor bello nell'età senile. Sotto nel primo gradino siede una giovane rusticana con le mani ad un paniere di colombe da presentare al tempio; et essendo questa in faccia, et in veste gialla, si volge piacevole, e lieta ad una vecchia, che le tocca la spalla, e pare l'interroghi della fanciulla presentata al tempio, ma la vecchia non apparisce se non con la testa in profilo, e con le mani nell'estremità del quadro. Dall'altro lato incontro evvi uno, che si tira dietro un montone per un corno ad offerirlo, e più dietro s'inchina un giovinetto, il quale posa la mano su la spalla d'un vitellino rosso, e con l'altra gli porge frondi di vite alla bocca; e sopra un orbo appoggiato al bastone; e queste due figure mancano nell'altra estremità del quadro. Su la porta del tempio s'apre splendore da una nubbe di Cherubini, e tre Angioletti volanti: uno nel mezzo porta un cinto, o diadema d'oro, per coronarne la Vergine all'eternità, l'altro a destra sparge rose, e fiori, e 'l terzo a sinistra piega le mani in adorazione. Le figure di sopra hanno il campo abbagliato nella faccia del tempio adornato d'architettura, con la veduta di dentro dalla porta; nel mezzo il sacerdote si avanza al giorno, e nell'inchinarsi a destra trasmette l'ombra sua sopra il braccio del levita, che gli alza il manto, e successivamente s'oscurano li due giovinetti col candelieri, e coll'incensiere, ove l'altro appresso vien fuori al lume con la cotta bianca, e con l'altro candel- | [p. 186] liere nelle mani: il fondo delle quali figure serve sotto a Santa Anna, et a San Gioacchino; e l'opera che in ogni parte è compitissima riceve danno da i riflessi del lume, poichè ritenendo il colore la sua forza con soavissimo temperamento, viene mancando alla vista⁶².

62 La descrizione di Bellori della pala romana è significativamente ricca di notazioni cromatiche in quanto esito di una visione diretta.

Il quadro fu dipinto nel pontificato di Clemente VIII circa l'anno 1594 il qual pontefice andando personalmente alla ricuperazione del ducato di Ferrara, fu alloggiato di passaggio dal duca d'Urbino, che gli preparò un nobilissimo dono d'un vaso d'oro da tenervi l'acqua santa eccellentemente lavorato⁶³; e per accrescere il pregio, fece dipingere al Barocci in lamina d'oro Gesù Bambino sedente su le nubi, il quale con la mano tiene il mondo, con l'altra benedice, e lo collocò nel mezzo il vaso⁶⁴. Piacque tanto al papa l'immagine che toltala dal vaso, la teneva nel breviario, per vederla ogni giorno nell'ore dell'ufficio⁶⁵. Siché il medesimo pontefice edificando la nobile cappella nella Minerva, interpose il duca, accioché il Barocci dipingesse il quadro dell'altare, con l'Istituzione del Sacramento Santissimo⁶⁶.

Istituzione del Santissimo Sacramento.

Tiene il Signore con una mano la patena, con l'altra la particola del divino pane, e stando in mezzo il cenacolo, pare che affermi in quel cibo il suo corpo, e mediti la sua passione. S'inginocchiano gli apostoli a' suoi piedi: San Giovanni a sinistra china il volto, et apre le braccia e le mani verso terra, e tutto s'umilia con profonda adorazione, diffondendosi il rosso manto da una spalla, e resta ignudo il gombito, scalze le piante. Di rincontro un altro apostolo solleva il volto, e lo spirito a quel pane celeste, già vicino a riceverlo, e 'l manto suo di color d'oro risplende il maggior lume. Un altro dietro raccoglie al petto le braccia, et abbassa gli occhi in venerazione, e tra loro San Pietro tiene aperte le mani, ammirando il gran mistero: la qual figura riesce da capo a queste, che stanno avanti Cristo. Dietro San Pietro da questo lato de- | [p. 187] stro veggonsi alquanto lungi altri discepoli ad una mensa col calice, et un'anfora di vino: l'uno più avanti vi posa una mano, e l'altra al petto in atto di levarsi da sedere, e d'inginocchiarsi, e tutti si commuovono alle parole di Cristo, accennano, ammirano, e concorrono. Ben

63 Il viaggio di papa Aldobrandini verso e da Ferrara, recuperata ai domini dello Stato della Chiesa, e le sue soste a Pesaro avvennero nel maggio e nel dicembre 1598, come attesta anche il diario del duca (*Diario* 1989, pp. 97, 101). Vedi nota successiva.

64 Il dipinto, perduto, è documentato da disegni preparatori (BYAM SHAW 1969; RUHWINKEL 2010, pp. 190-191, n. 7) e da copie tra cui una a Glasgow, Art Gallery and Museum (OLSEN 1962, fig. 123b; EMILIANI 2008, II, pp. 209-210); non era attestato nella tradizione di fonti su Barocci precedente a Bellori. La commissione da parte del duca è comunque documentata da pagamenti nella sua contabilità che decorrono dalla primavera-estate 1597 al settembre 1598 per un «Cristarello» di Barocci con il suo ornamento d'oro (CALZINI 1913a, p. 59). Una copia anche di quest'opera di Barocci esisteva nella collezione di Francesco Falconieri (vedi Getty Provenance Index, ad vocem), ben nota a Bellori (vedi qui note 28, 49).

65 Si ignora la fonte, scritta o orale, da cui il biografo attinge questa notizia personale relativa a Clemente VIII.

66 Bellori collega all'episodio del soggiorno pesarese di Clemente VIII, da lui ambientato nel 1594 (vedi nota 63), la maturazione della commissione a Barocci della pala per la cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva (fig. 141); quest'opera era registrata da VENTURELLI 1612 (in BARONI 2015, p. 86); CELIO [circa 1614-1640] 2021, p. 295; CELIO 1638, p. 65; TOTI 1638, p. 386; BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 391; SCANNELLI 1657, p. 196. La direzione del cantiere architettonico della cappella, dopo la morte di Giacomo Della Porta, era passata nel 1602 a Carlo Maderno, e la richiesta della pala d'altare fu avanzata da parte del papa nell'estate 1603 (GRONAU [1936] 2011, pp. 176-177, n. CCXXXIX); l'*Istituzione dell'Eucarestia o Comunione degli apostoli*, compiuta dopo la morte di Clemente VIII, fu spedita a Roma nel 1609 (GRONAU [1936] 2011, p. 186, n. CCLXI), e presentata pubblicamente insieme alla nuova cappella ai primi di marzo del 1611 (ORBAAN 1920, p. 187).

si riconosce il perfido Giuda all'aria fosca del volto, non per umiltà con gli occhi bassi, ma intento nel meditare il tradimento. Stassene egli dall'altro lato dietro San Giovanni e piegasi con un ginocchio a terra, solleva l'altro, e tiene su la coscia la mano con la borsa stretta, ed appoggiando la testa in cubito, si arresta tutto pensoso a tradire il maestro. L'abito di Giuda è di color ranciato, e dietro di lui restano in ombra altri apostoli in adorazione con li medesimi affetti di umiltà, e di venerazione. Il Barocci alla viva espressione delle figure, non mancò alla diligenza, et all'arte, nel rappresentare tutto il dentro del cenacolo fra la luce caliginosa, e notturna in lontananza. Qui dietro il Signore a sinistra apparisce un'altra mensa più lontana col candelliere, e 'l lume, che rischiara un servo, il quale vi tiene sopra la mano, e più lontano nell'ultima parte del cenacolo vi è un altro lumicino sopra la credenza, dove i servi ripongono vasi, e sono figurine accennate in quella distanza, diffondendosi i riflessi fra le tenebre, su le mura, gli stipiti delle porte, pilastri, cornicione, e sopra il palco intagliato. Ma essendo l'azione notturna, dal lato destro su l'estremità del quadro si vede la metà d'un giovine in ombra ritirato con una torcia⁶⁷, et alla fiamma alta s'opponne avanti una portiera oscura; e da questa torcia prendono il lume le figure principali il Signore con gli apostoli a' suoi piedi. Il piano del cenacolo è sollevato sopra tre scalini; e di sotto più avanti vi sono due servi quasi in ombra: l'uno s'inclina a pulire piatti di stagno in una conca di rame, l'altro recatosi sotto il braccio destro un canestro con gli avanzi della cena, si volge a sinistra con un piede sopra il primo scalino, e da questo lato si va inclinando a poco a poco, per pigliare una secchia di rame in terra, quasi toccandola con la mano; ma nel pender troppo mostra il timore non gli cada il canestro al contrario | [p. 188] peso. Et essendo queste due figure nella notte, prendono alquanto di luce in mezzo da un candelliere a terra con un poco di moccolo acceso. Ben è gran danno che non avendo il quadro il lume in faccia, il tutto si perda alla vista, né si riconosca l'arte; che perciò non viene osservata: la qual disgrazia incontra in Roma, et altrove alle sue opere, al cui soave dipinto sarebbe necessaria la forza d'un lume vivo⁶⁸.

Prima che si dipingesse questo quadro volle il pontefice vederne il disegno; e perché il Barocci vi aveva finto il Demonio, che parlava all'orecchio di Giuda, tentandolo a tradire il maestro, disse il papa che non gli piaceva il Demonio si dimesticasse tanto con Gesù Cristo, e fosse veduto su l'altare, e così fu levato, restando Giuda in quell'atto, che pare stia meditando il tradimento⁶⁹. Fu il quadro mandato in dono dal duca

67 La figura descritta compare in realtà sulla sinistra del dipinto.

68 L'osservazione sulla inappropriata collocazione ambientale e luministica della pala, che conclude l'effusa ecfrasi dell'opera, era già in BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 391.

69 Si tratta di un punto nevralgico della biografia, anche perché l'episodio è assunto a caso emblematico delle interferenze della committenza ecclesiastica, dopo il Concilio di Trento, sul piano della elaborazione iconografica delle storie sacre. Tuttavia, la gestazione del progetto della pala, anche nella progressiva messa a punto del soggetto, è molto ben documentata nel carteggio tra la corte urbinata, e ben documentate sono anche le istruzioni via via passate a Barocci dal papa, che vide almeno alcuni disegni preparatori, senza che mai si faccia riferimento all'opportunità di eliminare la prossimità tra la figura di Satana e quella di Giuda che si avvicina a Cristo (TOMASI VELLI 1997). Non è da escludere che Bellori abbia intessuto questa ricostruzione dei fatti a partire dalla conoscenza del disegno di Barocci oggi a Chatsworth, The Devonshire collection, inv. 361 (fig. 138), dove era esplorata una

al pontefice il quale ne fece tanta stima che oltre le lodi grandissime, donò al Barocci una collana d'oro di molto valore⁷⁰. Fra gli altri quadri, che restano in publico di sua mano vedesi in Cortona nella Chiesa de' Zoccolanti, Santa Caterina, che genuflessa riguarda ad una luce di Cherubini con l'Angelo, che le porta la corona del martirio⁷¹. In Macerata su l'altare maggiore de' Cappuccini vi è l'altro quadro della Concezione con la Vergine in gloria d'Angeli, sotto San Giovanni Battista, che addita, San Francesco, San Bonaventura, e Santo Antonio da Padova, figure di risoluta maniera⁷². Restaci di annotare in Urbino la tavola delle stigmate di San Francesco nella Chiesa de' Cappuccini, genuflesso il Santo fra le rupi della Vernia con le braccia aperte, e trafitto da i serafici lumi; più sotto il compagno si pone la mano sopra la fronte, riparandosi gli occhi dallo splendore⁷³. Nella Chiesa di San Francesco su l'altare della Compagnia della Concezione vi è l'immagine della Vergine in piedi sopra la luna con le braccia aperte, e sotto raccoglie uomini, e donne della Compagnia in divozione⁷⁴. Era questo quadro dipinto a guazzo; ma perché andava male il Barocci lo ridipinse ad olio ne gli estremi anni di sua vita⁷⁵. L'ultima fatica ch'egli ridusse a perfezione fu il quadro della cena sacramentale nella Cappella dell'Arcivescovato⁷⁶. Vi è Cristo a sedere | [p. 189] nel ce-

versione della composizione, evidentemente ancora molto acerba, appunto con il demonio che sussurra a Giuda inginocchiato dinanzi a Cristo. Non sono note le vicende di proprietà del foglio prima del passaggio nella collezione di Peter Lely (1618-1680), da cui giunse alla sede attuale: JAFFÉ 1994, I, p. 153, n. 121.

70 La notizia del dono di una collana da parte del papa al pittore è derivata da VENTURELLI 1612 (in BARONI 1615, p. 86); diversamente da quanto indica Bellori, l'omaggio al pittore non avvenne a pala compiuta (quando Clemente VIII era ormai scomparso), ma all'avvio del lavoro (GRONAU [1936] 2011, p. 181, n. CCXLVIII; p. 182, n. CCXLIX e n. CCLI).

71 A lungo dato per perduto, il dipinto con l'*Estasi di santa Caterina d'Alessandria* (fig. 116) si conserva, in cattive condizioni conservative, nel santuario di Santa Margherita a Cortona, sull'altare Baldelli (Anna Maria Maetke in *Arte nell'Aretino* 1979, pp. 73-76, n. 23; GIANNOTTI 2009, p. 34 e fig. 12); pur mal giudicabile, appare opera della bottega, esemplata sull'invenzione della *Beata Michelina* oggi alla Pinacoteca Vaticana (vedi nota 49). Come segnalato da WIECKER 1976, p. 93, la pala era menzionata da LAURO 1639, p.s.n., entro la descrizione del santuario, come «un'altra bella tavola del Baroccio» collocata nella cappella Baldelli.

72 È documentata nel 1605 la commissione a Barocci di una pala con l'*Immacolata Concezione e i santi Giovanni Battista, Francesco, Bonaventura e Antonio da Padova* per la chiesa dei Cappuccini a Macerata, collocata entro il 29 ottobre 1608 (RICCI 1834, II, p. 110), e distrutta nell'incendio del 1799. Tuttavia il ben informato frate maceratese Orazio Civalli, contemporaneo dell'artista, ricordava con lode il dipinto dicendo che era stato già posto in opera nel 1606 (in COLUCCI 1786-1797, XXV, pp. 61-62). La composizione è nota dalla copia pubblicata in SPADONI 1913, fig. 31. Il dipinto era ricordato da BARRI 1671, p. 23 semplicemente come «il Paradiso», mentre la descrizione di Bellori risulta più esatta e presuppone un supplemento di informazioni.

73 Il dipinto con le *Stigmate di San Francesco* (fig. 119), oggi nella Galleria Nazionale delle Marche, fu commissionato per la chiesa dei Cappuccini di Urbino dal duca nel febbraio 1594 (CALZINI 1913a, p. 58), ed era compiuto entro il 1597, data della stampa di Francesco Villamena che lo riproduce. Era segnalato da VENTURELLI 1612 (in BARONI 2015, p. 77).

74 Dell'*Immacolata Concezione* (fig. 10), già in San Francesco a Urbino e oggi nella Galleria Nazionale delle Marche, non è documentata la commissione, e l'opera non era menzionata nelle fonti biografiche precedenti a Bellori. La compresenza nel foglio degli Uffizi 11668 F *recto* di studi per questo dipinto e per la *Madonna del gatto* suggerisce un'ideazione intorno alla metà degli anni Settanta.

75 Diversamente dal caso del *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Senigallia (fig. 86; vedi nota 39), il restauro a opera di Barocci stesso di questo dipinto non è altrimenti attestato. La presenza in esso di tecniche diverse dalla pittura a olio non è stata riscontrata dagli esami tecnici: Babette Bohn, in *Federico Barocci* 2012, p. 134, n. 6.

76 L'*Ultima cena* (fig. 125) nella cappella del Sacramento del duomo di Urbino, in loco, è erroneamente ricordata da Bellori come opera estrema di Barocci, che accettò l'incarico per l'esecuzione della grande tela nel 1590 (GRONAU [1936] 2011, p. 168, n. CCXXI), e la ultimò nel 1599 (GRONAU [1936] 2011, p. 171, n. CCXXVII).

nacolo in mezzo de' discepoli; tiene con una mano il divino pane avanti il calice, e con l'altra benedice, volgendo gli occhi al cielo aperto in una luce, con quattro Angeli che l'adorano. Restano gli apostoli in ammirazione; e finse avanti uno di loro, che avendo bevuto, nell'udire le parole divine, si arresta col mantile alla bocca, nell'atto di asciugarsi le labbra, e sporgere la tazza vuota ad un giovinetto; et è molto viva figura, con l'altra incontro, che ripone il coltello nella vagina, fornita la cena; e più avanti di qua, e di là vi sono servi, che puliscono, e raccolgono i vasi della mensa.

Parrà certamente incredibile l'udire tante opere pubbliche, senza le private, che sono in maggior numero, fatte da questo maestro con l'ultima diligenza, e col mezzo de' gli studi maggiori nelle più vive osservazioni, e proprietà naturali, quando non gli era permesso dal male suo incurabile di poter lavorare, se non solo un'ora il mattino, et un'ora la sera; né più oltre poteva egli prolungare le sue applicazioni, né meno col pensiero, non che toccare i pennelli, o fare un minimo segno. E s'egli avesse, come spesso faceva, insegnato a' suoi giovini, tutto il tempo che dava loro, toglieva a sé stesso in quell'ora, che solo gli era permesso di operare: tutto il resto del giorno se la passava in pene, e travagli di stommaco, cagionatigli dal continuo vomito, che gli sopraggiungeva subito che aveva mangiato. Toltosi dalla mensa mattina, e sera, a poco a poco restituiva tutto il cibo; e rimaneva in fine tanto sbattuto, e stordito che non trovava riposo. Non andava egli mai a tavola con appetito; ma quando aveva cominciato a mangiare, se non fosse stato regolato con torglisi le vivande d'avanti, non si poteva saziare, e quanto più mangiava, tanto più sentiva la pena, e dal vomito era travagliato⁷⁷. La notte dormiva pochissimo, et in quel poco di spazio sempre era agitato da insogni spaventosi, e tal volta si lamentava, e rumoreggiava talmente che vi assisteva uno a posta per destarlo, e liberarlo da quello affanno: così durò sempre dal giorno che si tenne fosse avvelenato sino alla morte per lo spazio di cinquantadue anni⁷⁸. E questo ancora parrà cosa stupenda che egli | [p. 190] in un male sì lungo, continuo, e così atroce, reggesse alle fatiche, et astrazioni della pittura, senza mai prender riposo, o divertirsi in ozio, e che giungesse all'ultima vecchiezza, et all'età di ottantaquattro anni, con l'acume della vista tanto perspicace, che non adoperò mai occhiali, et ebbe ogni senso intiero. Così pervenuto ad una età lunga, fu improvvisamente assalito da un accidente di apoplezia, che in ventiquattro ore senza poter più parlare, gli levò la vita nel giorno ultimo di settembre l'anno 1612. Gli fu data sepoltura nella Chiesa di San Francesco: e con pompa funebre fu esposto il suo corpo, et a' suoi piedi nel feretro, collocato un

Era registrata con lode da SCANNELLI 1657, p. 197; una menzione più generica delle opere di Barocci nel duomo era in BARRI 1671, p. 28. Lo sbaglio di Bellori in merito alla cronologia dell'*Ultima cena* poggia su due pilastri mal fondati nelle pagine precedenti: la *Presentazione di Maria al Tempio* per la Chiesa Nuova (fig. 127) collocata intorno al 1594 (vedi note 61, 63) e l'*Istituzione dell'eucarestia* per Santa Maria sopra Minerva (fig. 141) anticipata alla metà degli anni Novanta (vedi nota 66).

77 Il passo amplifica le indicazioni sulle conseguenze sfiibranti della malattia di Barocci già fornite da CELIO [circa 1614-1640] 2021, p. 295, e da BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 390.

78 La durata della malattia, e della sopportazione di essa da parte di Federico, è calcolata da Bellori a partire dal tempo dell'avvelenamento durante i lavori a Roma per Pio IV (vedi note 22-23).

quadro del Crocifisso spirante di sua mano⁷⁹. La famiglia Baroccia ha la sua sepoltura nella medesima Chiesa, a mano dritta, con l'arme, che è un'aquila sopra una sbarra, e sotto un leone, avendovi Ambrogio il nipote posto la seguente iscrizione:

D. O. M.
SIMEONI ET FEDERICO
DE BAROCIIS
ANIMI INGENVITATE PRAECLARIS
MANVVM OFFICIO PRAESTANTIBVS
QVORVM ILLE
NOVIS MATHESEOS INSTRVMENTIS
INVENIVNDIS FABREFACIVNDISQUAE
ARTEM ILLVSTRAVIT
HIC VERO
VIVIS PICTVRAE COLORIBVS
OBSCVRAVIT NATVRAM
AMBROSIVS BAROCIVS
PATRI PATRVO AC EORVM PATRVELI
IOANNI MARIAE
HOROLOGIORVM ARCHITECTO
QVI ARCHIMEDEM AEMVLATVS
IN PARVA PYXIDE COELESTES MOTVS
PII V. P.M. AC SVCCESOR. COMMODIS
ARTIFICIOSE CLAUSIT OMNES
P. C.⁸⁰

[p. 191] Fu il Barocci sopraggiunto dalla morte in tempo che faceva il cartone d'un *Ecce Homo*, e terminava li piedi di Cristo, che si può credere che lo raccogliesse per la gran bontà sua⁸¹. L'accompagnarono le lacrime de' suoi cittadini, che lo amavano tene-

79 Il dipinto con il «Crocifisso vivo» era saldato dal duca a Barocci il 28 agosto 1604 (Giovanni Poggi in *Mostra* 1912-1913, p. 47) e va con ogni probabilità identificato nella tela oggi al Museo del Prado a Madrid (fig. 134); era registrato nell'inventario roveresco del 1623 come «Cristo spirante in croce» (stessa definizione usata nel testo di Bellori) e fu destinato da Francesco Maria nel testamento del 1628 a essere donato a Filippo IV (GRONAU [1936] 2011, p. 72; FALOMIR 2013, p. 21); si ignora la fonte della notizia tramandata da Bellori, che però qui non parla affatto di una seconda redazione dell'opera, come invece argomentava EMILIANI 2008, II, pp. 273-274, n. 74.

80 La trascrizione dell'epigrafe funebre di Simone e Federico Barocci tutt'oggi in San Francesco a Urbino è imprecisa, e date le competenze antiquarie di Bellori ciò implica che egli riportasse il testo di seconda mano. Nella lapide si legge infatti: «Simoni» e non «Simeoni», «opificio» e non «officio», «fabrefacivndisque» e non «fabrefacivndisquae», «Barociivs» e non «Barocivs». L'Ambrogio Barocci che fece apporre la lapide è il figlio di Simone (RENZETTI 1913, p. 4).

81 La notizia che questa fosse l'ultima opera su cui Barocci aveva messo le mani compariva nella lettera di Giovanni Battista Staccoli a Leopoldo de' Medici anteriore al 7 settembre 1658 (BALDINUCCI [1845-1847] 1974-1975, VI, pp. 71-73 n. 1). Confondendola con la copia settecentesca realizzata da Alessandro Liera, ancora in situ, LIGI 1938, pp. 373-374 segnalava nell'oratorio dei Disciplinati della Santa Croce di Urbino la presenza di questa pala, ricordando un pagamento a Barocci, in acconto, e un saldo a Ventura Mazza nel 1613. L'originale (fig. 148) è oggi in deposito dalla Pinacoteca di Brera nella Galleria Nazionale delle Marche. Nell'inventario dello studio

ramente, e ben piansero essi sì grave perdita, vedendo mancare con lui un ornamento, et uno splendore sì grande della patria loro. Gli fu celebrato da gli eredi un degnissimo funerale, et in mezzo la Chiesa eretto il catafalco con gieroglyphici, imprese e versi, che rappresentavano le virtù sue dell'animo, e della pittura, venendo tramezzati gli apparati neri da quadri, e cartoni di sua mano. Dove per maggiore espressione della perdita, e de gli onori verso la memoria di così illustre cittadino, in sua lode fu recitata un'orazione dal signor Vittorio Venturelli da Urbino con l'assistenza di monsignor arcivescovo Benedetto Ala, e con l'intervento del supremo magistrato de gli otto gentiluomini eletti dal duca per suo riposo nell'età grave, al governo di ciascuna città dello stato⁸². Alla fama della pompa non solo vi trasse tutta la città, ma da circonvicini luoghi si trasferì in Urbino gran numero di uomini li più onorati mossi dal nome, e dallo amore verso di uno, che col pennello aveva reso quella regione gloriosa. Era il Barocci di statura giusta, calvo, e di faccia gioviale, gli occhi neri, et alquanto macilente⁸³. Passò la vita sua ben commoda di beni di fortuna, e lasciò molta copia di denari; perché l'opere gli erano pagate senza replica, quello ch'egli voleva⁸⁴. Non però si guidò mai con l'avarizia, ma solo faceva stima della sua riputazione, dipingeva nobilmente per l'onore, non mancando a studio, o fatica, come appresso diremo. Circa li costumi non averesti ripreso in lui cosa minima alcuna; era principalmente caritativo verso i poveri, benefico con tutti, affabile, et umile nel conversare. Et ancora in ciò fece apparire l'abito della sua virtù; poichè essendo trasportato, e quasi violentato all'ira, temperava subito nel primo moto l'animo suo iracondo, e si rimetteva, facendo nel torbido trasparire la piacevolezza, e la mansuetudine. Non ebbe mai pensieri vani, non disegnò, non dipinse mai cose meno che oneste; anzi con | [p.

di Barocci steso *post mortem* (CALZINI 1913b p. 78) è registrato un cartone che sul *verso* mostrava «un Cristo ignudo, Ecce homo». Alla progettazione dell'opera è stato ricondotto un disegno compositivo autografo di Barocci (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 20447; OLSEN 1962, p. 220, n. 73). Una versione in piccolo formato apparentemente della stessa composizione («un Ecce Homo coronato di spine») è documentata nell'inventario della collezione romana di Antonio Amici Moretti del 1690, in *Archivio del collezionismo* 2009, p. 51, n. 0002.

82 Il riferimento è a VENTURELLI 1612 (in BARONI 2015), dove tuttavia non compare il cenno alla presenza di Benedetto Ala, arcivescovo di Urbino dal 1610 alla morte nel 1620, e in precedenza potente governatore di Roma dal 1604, sotto i pontificati di Clemente VIII, Leone XI e Paolo V (BRESCIANI 1652, pp. 30-32); per lui Caravaggio eseguì il *San Francesco in meditazione* del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona (TONINELLI 2000; MARUBBI 2017; BASSANI 2021, *ad indicem*). L'anno precedente, nel 1611, Ala era stato disponibile a mediare tra Barocci e la Fabbrica del duomo di Milano, che da tempo attendeva dal pittore la consegna della pala destinata all'altare di San Giovanni Buono (SANGIORGI 1982, p. 55), per la quale vedi qui nota 98.

83 La descrizione fisionomica di Barocci corrisponde alle fattezze mostrate dal ritratto di lui nell'incisione collocata da Bellori in apertura della biografia (vedi qui tav. a p. 94). Questa a sua volta dipende, in controparte, dal ritratto di Barocci conservato nella serie dell'Accademia di San Luca (INCISA DELLA ROCCHETTA 1979, p. 34, n. 82, fig. 58), dove è documentato dal 1633 (SALVAGNI 2021, p. 578), e che era citato anche da BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 393 (PRIMAROSA 2017, p. 443, sub n. 314 ritiene il ritratto dell'Accademia fondato sul disegno di Ottavio Leoni oggi a New York, Morgan Library and Museum, inv. I, 25, quest'ultimo a sua volta derivato dal prototipo fissato dall'autoritratto di Barocci degli Uffizi, di cui circolavano diverse copie come per esempio quella oggi nella Residenzgalerie di Salisburgo). L'incisione con il ritratto di Barocci pubblicata nel libro di Bellori fu eseguita da Pierre Simon, attivo a Roma tra 1668 e 1674 (MEYER 1988, p. 12, n. 7), uno degli artisti coordinati da Charles Errard per l'apparato illustrativo del volume del 1672 (BOREA 2000, p. 148).

84 Le proprietà dell'artista sono registrate nel testamento del 1599 (RENZETTI 1913, pp. 8-12), in quello del 1587 (DURO 2023) e in quello del 1608 (DURO 2024, pp. 53-63).

192] l'animo suo buono, e religioso si rivolse sempre a dipingere sacre immagini, e soggetti santi. E perché egli dormiva pochissimo, la sera in casa sua nella stagione del verno, si faceva adunanza de' principali, e virtuosi della città, dove si vegliava sino alle otto ore della notte; quel poco che dormiva sempre era travagliato, et in quello spazio, che trovava riposo, si faceva leggere istorie, e componimenti poetici, delli quali sentiva piacere, e sollevamento⁸⁵. Fu grandissima la stima che di lui fece il suo principe il duca Francesco Maria, che gli assegnò nella sua corte un appartamento in vita; egli vi dimorò alcun tempo, ma dopo accomodatosi a suo gusto una casa, si ritirò ad abitarvi, e rese grazie al duca. Non veniva mai questo buon signore in Urbino, che personalmente non andasse a visitarlo, godendo di vederlo dipingere e parlar seco, et esibendogli ogni suo favore: cosa ch'egli non soleva usare con alcuno. Amavalo insieme la signora duchessa, e più d'una volta lo visitò ancora. Aveva il Barocci ordinata una sala grande, dove erano disposti i suoi quadri, e cartoni⁸⁶; né venne personaggio alla corte, che non volesse vederlo, portandosi a posta molti forestieri in Urbino alla sua fama, desiderosi di conoscerlo, e di ammirare le belle operazioni del suo pennello. Fece il ritratto del medesimo duca⁸⁷, della marchesa del Vasto⁸⁸, del marchese⁸⁹, e di monsignor Della Rovere⁹⁰. Fra gli amici suoi più amorevoli ritrasse monsignor Felice Tiranni primo arcivescovo d'Urbino⁹¹, il conte Giulio Cesare Mamiani⁹², il signor Antonio Galli⁹³, e la signora Caterina sua consorte con

85 Tutta questa parte sembra dipendere da memorie di carattere familiare note a Bellori attraverso Pompilio Bruni.

86 È possibile che questa «sala» sia quella ubicata sopra la chiesa di Sant'Antonio Abate che nel 1575 fu concessa a Barocci dai francescani per dipingere il *Perdono* e della quale l'artista rimase poi affittuario continuamente dal 1579 fino al 1586 (SCATASSA 1901, pp. 129-130; vedi qui sopra nota 33). Essa fu poi locata a vari collaboratori di Federico: GIANCARLI 2024, pp. 121-122.

87 Chiuso l'*excursus* commemorativo, Bellori introduce il ricordo di un altro nucleo di opere di Barocci, aperto da un gruppo di ritratti. Il primo riferimento è al ritratto del duca Francesco Maria II in armatura oggi agli Uffizi (fig. 70), collocato dalla critica intorno al 1572 sia per ragioni stilistiche sia perché nell'inventario roveresco del 1623 ne era precisata l'esecuzione al tempo del ritorno del duca dalla partecipazione alla battaglia di Lepanto del 1571 (GRONAU [1936] 2011, p. 72).

88 Il ritratto di Lavinia Feltria della Rovere (1558-1632), sorella di Francesco Maria, e dal 1583 consorte di Alfonso Felice d'Avalos, marchese del Vasto e di Pescara, è stato identificato a partire da OLSEN 1962, p. 157, n. 25, con il ritratto di fanciulla oggi agli Uffizi (fig. 72), per il quale lo studioso ha suggerito una plausibile datazione nella prima metà degli anni Settanta.

89 Il ritratto di Ippolito della Rovere, marchese di San Lorenzo in Campo, figlio naturale del cardinale Giulio Feltrio, era stato riconosciuto da OLSEN 1962, p. 204, n. 56, nel dipinto firmato e datato 1602 conservato presso l'Ambasciata d'Italia a Londra (fig. 131); tuttavia già BOREA 1976, p. 61 lo individuava piuttosto nel ritratto conservato agli Uffizi inv. 1890 n. 567 (fig. 130), come confermato anche da ARCANGELI 2018.

90 Il ritratto di monsignor Giuliano della Rovere (1559-1621), figlio del cardinale Giulio Feltrio e fratello del marchese Ippolito, è stato identificato a partire da OLSEN 1962, pp. 192-193, n. 47 nel dipinto del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 108).

91 Il ritratto di Felice Tiranni, in carica come arcivescovo di Urbino dal 1563 alla morte nel 1578, ricordato anche nel medaglione biografico anonimo del 1590-1591 circa (ZEZZA 2009), è perduto o non identificato.

92 Il ritratto di Giulio Cesare Mamiani (1553-1613), amministratore e gentiluomo di camera del duca Francesco Maria, è stato tentativamente identificato da OLSEN 1962, pp. 150-151, n. 17 con il dipinto conservato all'Ermitage di San Pietroburgo. Si veda però AMBROSINI MASSARI 2016, pp. 57, 64 che in quest'opera riconosce piuttosto il capitano Ventura Brandani eseguito da Barocci e citato dall'anonimo biografo del pittore del 1590-1591 circa (ZEZZA 2009), e che suggerisce di individuare il ritratto di Giulio Cesare Mamiani in quello di giovane con spada e cappello in mano, proveniente da casa Mamiani, e conservato presso il Musée des Beaux-Arts di Strasburgo.

93 Il ritratto di Antonio Galli (1510-1561), poeta, letterato e diplomatico legato alla corte urbinata, è stato

due gemelli, che scherzano con un cintiglio di gemme⁹⁴; e molti altri così di colore, come di pastelli, che sono in perfezione di naturalezza. Alla fama del Barocci l'imperatore Rodolfo II per mezzo del suo ambasciatore in Roma, richiese il duca di un quadro di sua mano, che fu l'Incendio di Troia, porta Enea in collo il vecchio padre Anchise, seguito dal fanciullo Ascanio, e da Creusa⁹⁵. Piacque l'opera all'imperatore, e replicò l'istanze perché il Barocci si trasferisse alla sua corte, le quali volentieri egli avrebbe incontrate, se il mal suo non l'avesse impedito: un'altra di queste invenzioni | [p. 193] dipinse per monsignore della Rovere, et oggi si vede in Roma nel Giardino Borghese⁹⁶. Il re di Spagna Filippo II compiacendosi ancora del quadro di Santo Andrea, e dell'altro dell'Annunziata, dopo averlo chiamato con lettere, impose al cavaliere Leonardo Aretino, che seco lo conducesse con ogni commodità, volendosene servire, ma il Barocci dall'istessa cagione del male suo fu ritenuto⁹⁷. Per la morte di questo grand'uomo restarono imperfette molte sue opere, e particolarmente la tavola per lo Domo di Milano col Signore portato al sepolcro, che si conserva nella sagrestia⁹⁸. Aveva cominciato una Annunziata per la Confraternita di Gubbio, e quei confrati benché imperfetta se ne compiacquero⁹⁹; ma degli altri, che egli in varii tempi fece, e perfezionò, ora anno-

riconosciuto da OLSEN 1962, pp. 141-142, n. 6, nel dipinto oggi allo Statens Museum for Kunst di Copenaghen (fig. 21), che sia per ragioni stilistiche, sia per i dati biografici dell'effigiato, deve essere una prova precoce. È descritto e documentato nell'inventario della collezione Albani del 1790, dove risulta che Orazio Albani lo acquistò dagli eredi Galli (*Il cardinale Alessandro Albani* 1980, p. 24).

94 Il ritratto della moglie di Antonio Galli, Caterina Stati, con i due figlioletti gemelli era ricordato anche nella biografia dell'anonimo urbinato del 1590-1591 circa (ZEZZA 2009, pp. 263-265); è documentato nell'inventario della collezione Albani del 1790, dove risulta che Orazio Albani lo acquistò dagli eredi Galli (*Il cardinale Alessandro Albani* 1980, p. 24). Una descrizione molto precisa di quest'opera, perduta o non identificata, è in una lettera del 1701 di Paolo Alessandro Maffei ad Antonfrancesco Marmi (in *Lettere artistiche inedite* 1866, p. 144, n. CLXXIII).

95 La *Fuga di Enea da Troia*, unico soggetto profano affrontato da Barocci, destinata a Rodolfo II fu spedita a Praga entro il 13 luglio 1589 (CALZINI 1913a, p. 57); la richiesta al pittore era certamente stata avanzata nel settembre 1586 (GRONAU [1936] 2011, p. 163, n. CCXIV). Questa prima versione dell'opera è perduta e nota dall'incisione di Agostino Carracci del 1595 (fig. 105). La prestigiosa commissione era ricordata da VENTURELLI 1612 (in BARONI 2015, p. 87).

96 La replica eseguita per monsignor Giuliano della Rovere, firmata e datata 1598, è alla Galleria Borghese (fig. 107), e in collezione Borghese già la vedevano FRANCUCCI 1613, f. 28v e SCANNELLI 1657, pp. 196-197, che segnalava anche la stampa di Agostino (fig. 105).

97 Il brano è derivato di peso da VENTURELLI 1612 (in BARONI 2015 p. 85), ivi compreso l'errore nell'indicazione del nome dell'emissario di Filippo II, Leonardo Aretino, che è da identificare piuttosto con lo scultore aretino, Pompeo Leoni, a lungo al servizio del monarca spagnolo e suo tramite con gli artisti italiani da convocare all'Escorial (FALOMIR 2013 p. 21).

98 La tavola con il *Compianto su Cristo morto e santi*, oggi nei Musei Civici di Bologna (fig. 147), era ricordata nel duomo di Milano come opera incompiuta di Barocci già da SCANNELLI 1657, p. 197 («e nel Duomo di Milano una Tavola con Christo morto, e diverse figure, la quale per non essere del tutto compita fu facilmente l'ultima operatione [...]»), e ancora da BARRI 1671, p. 116 e da SANTAGOSTINO [1671] 1980, p. 5. La commissione dell'opera, destinata al nuovo altare di San Giovanni Buono, precede il febbraio 1600 (*Annali* 1877-1885, IV, p. 337); nel luglio 1600 Barocci aveva quasi ultimato il cartone (SANGIORGI 1982, pp. 31-32, n. XVII). Nell'aprile 1611 il duca di Urbino scriveva di una pala per il duomo di Milano che il pittore non sarebbe forse mai riuscito a concludere, e che è con ogni probabilità il *Compianto* (GRONAU [1936] 2011, p. 209, n. CCCII); vedi COLZANI 2024, pp. 43-47.

99 Nel 1609 Muzio Beni, priore della Fraternita dei Bianchi a Gubbio, commissionava a Barocci una pala per il nuovo altare dell'Annunciazione eretto in Santa Maria dei Laici; il pittore riceveva un acconto nel 1610, ma il dipinto rimase non ultimato alla sua morte; nel 1615 fu affidato a Ventura Mazza per provvedere al compimento, e nel 1619 l'*Annunciazione* fu trasportata nella chiesa, dove ancora si trova (GNOLI 1924, pp. 42, 44). L'inventario

teremo alcuni¹⁰⁰. Per lo duca Guidobaldo padre di Francesco Maria colori un quadretto da camera, con la Vergine che si riposa dal viaggio d'Egitto: siede, e con la tazza prende l'acqua da un rivo che sorge, mentre San Giuseppe abbassa un ramo di pomi, porgendone a Gesù Bambino, che ride, e vi stende la mano. Questo fu mandato in dono alla duchessa di Ferrara¹⁰¹; e perché l'invenzione piacque, ne replicò alcuna altra, et una ne dipinse a guazzo grande al naturale, che dal conte Antonio Brancaloni fu mandata alla Pieve del Piobbico suo castello¹⁰². Per questo signore dipinse un altro scherzo, la Vergine sedente in una camera col Bambino in seno, a cui addita un gatto, che si lancia ad una rondinella tenuta da San Giovannino legata in alto col filo, e dietro si appoggia San Giuseppe con la mano ad un tavolino, e si fa avanti per vedere¹⁰³. Per lo duca Francesco Maria colori altri quadri; e tra questi è bellissima la visita che Santa Elisabetta rende alla Madonna¹⁰⁴. Pigliò occasione di far apparire il dentro della camera; e finse San Giuseppe di fuori che alza la portiera alla Santa, la quale ascende la soglia per entrarvi. Dentro si vede la Vergine a sedere rivolta dolcemente verso di essa, con un libro in mano, e mentre si arresta di dondolare la culla, pare che si desti il Bambino Gesù. In tanto San Giovanni fanciullo ascende appresso la madre Elisabetta, e con la croce di canna in mano addita il titolo *Ecce* | [p. 194] *Agnus Dei*, e San Zaccaria dietro sporge la testa, e riguarda verso la camera rischiarata da un lume, che viene di fianco, restando fuori la figura di San Giuseppe, e la portiera in ombra, con forza d'opposizione. Qui s'interpone lo scherzo d'una gatta, che a' piedi la Vergine allatta i

dello studio del pittore redatto *post mortem* registrava (CALZINI 1913b, p. 78) un «cartone d'Anunziata di differente inventione» rispetto a quella di Loreto. Nuovi dati sull'opera in FILAURO in cds.

100 A questo punto Bellori raccoglie indicazioni su un ulteriore gruppo di opere di Barocchi realizzate «in vari tempi», accorpate nel tratto finale della biografia.

101 La notizia, relativa alla prima versione (perduta) del *Riposo nella fuga in Egitto* commissionata da Guidubaldo II per le nozze di Francesco Maria e Lucrezia d'Este ed eseguita intorno al 1570, è derivata da BORGHINI 1584, p. 569 («et al signor duca Guidobaldo un quadretto entrovi la Vergine gloriosa, che torna d'Egitto, e detto signore il donò alla duchessa d'Urbino, et oggi si trova in Ferrara»). Al tempo di Bellori, il dipinto si trovava in collezione Aldobrandini (OLSEN 1962, p. 154, n. 22, I). E vedi qui sopra note 29-30. Una replica ulteriore o più probabilmente una copia era segnalata in collezione Salviati a Roma da SILOS 1673, pp. 134-135, n. CCXLIII.

102 La versione del *Riposo* ancora oggi nella chiesa di Santo Stefano a Piobbico (fig. 66), in condizioni di conservazione molto compromesse anche a seguito di un succedersi di interventi di restauro (OLSEN 1962, pp. 154-155, n. 22, II; EMILIANI 2008, I, p. 224, n. 26), fu eseguita dopo quella per Guidubaldo II (vedi nota precedente) e probabilmente dopo la versione consegnata all'amico perugino Simonetto Anastagi ai primi di ottobre 1573, e oggi alla Pinacoteca Vaticana (fig. 96; BOMBE 1912, p. 191). Dalla versione di Piobbico dipende la celebre stampa di Cornelis Cort del 1575 (fig. 67; Louise Richards in PILLSBURY, RICHARDS 1978, pp. 106-107, n. 76). La paletta di Piobbico e la *Madonna del gatto*, fig. 82, citata da Bellori subito sotto e pure eseguita per Antonio Brancaloni, erano menzionate dall'anonimo urbinato del 1590-1591 circa (ZEZZA 2009, pp. 263-265). Vedi anche sopra nota 30.

103 È la *Madonna del gatto*, oggi nella National Gallery di Londra (fig. 82), eseguita intorno alla metà degli anni Settanta (vedi nota 37); la stampa di Cornelis Cort (fig. 81) basata su un disegno trasmesso da Barocchi è datata 1577 (Richards in PILLSBURY, RICHARDS 1978, p. 107, n. 77). Una copia del dipinto realizzata da Paris Nogari era a Roma nella collezione di Antonio Tronsarelli (LAFRANCONI 1998, p. 545); un'altra, già nella raccolta di Orazio Albani, restaurata da Carlo Maratti, è al Musée Condé di Chantilly (GUERRIERI BORSOI 2018, p. 38).

104 La composizione che Bellori descrive qui è quella della *Madonna della gatta* (fig. 110), oggi conservata agli Uffizi e risorta grazie a un provvidenziale intervento di restauro (*Federico Barocchi. Il miracolo* 2003; NATALI 2012), agganciata da OLSEN 1962, pp. 188-190, n. 45 a pagamenti nella contabilità del duca scalati tra 1588 e 1593. Si tratta di una tela di grandi dimensioni (cm 233 x 179), e non è dunque questa la versione vista da Bellori che era, come lui stesso specifica più avanti, di piccolo formato; vedi nota successiva.

gattini, e per timore della gente forestiera, s'alza a difesa, inarcandosi, e sbuffando con fierezza. Fuori la scala vi sono gli stromenti di legnaiuolo, e da un'altra porta della camera s'apre la veduta d'un orticello, dove pasce l'asinello di San Giuseppe, e più lontano è accennato sopra il monte il palazzo del duca d'Urbino. Le figure non sono maggiori di tre palmi, e 'l quadro si vede in Roma nel Noviziato de' Padri Gesuiti¹⁰⁵. Per lo medesimo duca dipinse il Presepio, la Vergine, che adora il Bambino sollevato nella mangiatoia, mentre San Giuseppe apre l'uscio della stalla a' pastori, li quali si volgono alla luce con maraviglia¹⁰⁶. Fu il quadro dal medesimo duca Francesco Maria donato alla regina di Spagna per la sua cappella¹⁰⁷, con l'altro del Signore spirante su la croce¹⁰⁸. Dipinse inoltre due Crocifissi, l'uno per lo cardinale della Rovere con la Vergine, et altre figure a' piedi, mandato a Rocca Contrada¹⁰⁹, l'altro per una cappella del conte Pietro Bonarelli nella Chiesa del Crocifisso miracoloso d'Urbino: vi sono due Angeli in aria, et a' piedi la Vergine, e San Giovanni¹¹⁰. Al conte Francesco Maria Mamiani colorì due mezze figure, Santa Caterina, e San Sebastiano con le saette in una mano, l'altra piegata al petto, rivolto ad uno splendore celeste¹¹¹; per monsignore Giuliano della Rovere, l'apparizione del Signore a Madalena in atto dolente con la mano alla guancia¹¹², e molti altri quadri si tralasciano alle lodi di chi s'incontrerà ammirarli. Li

105 Vedi nota precedente. Bellori conosce la composizione della *Madonna della gatta* dalla copia che si conservava allora nel Noviziato dei Gesuiti di Roma (presso Sant'Andrea al Quirinale), forse identificabile in quella oggi in collezione privata proveniente dalla Galleria d'Orléans a Parigi dove si trovava dalla fine del Settecento (BALDINOTTI 2003, pp. 45-48). Una versione di formato ridotto è attestata anche nella collezione di Carlo Maratti (GALLI 1928, p. 66, n. 226).

106 È documentato un pagamento di Francesco Maria a Barocci per una *Natività* nell'agosto 1597 (CALZINI 1913a, p. 59), opera poi inviata in dono, nel 1604, dal duca stesso alla moglie di Filippo III, la regina Margherita d'Austria (GRONAU [1936] 2011, p. 173, n. CCXXXII); sul dipinto, oggi al Museo del Prado (fig. 123), vedi COLZANI 2024, pp. 22-33.

107 Vedi nota precedente.

108 Vedi sopra nota 79.

109 La notizia di una *Crocifissione* eseguita per il cardinale Giulio Feltrio della Rovere e destinata alla odierna Arcevia, già Rocca Contrada, era già in BORGHINI 1584, p. 569, e nella biografia dell'anonimo urbinato del 1590-1591 circa (ZEZZA 2009); vedi qui anche nota 12. Il dipinto è perduto.

110 La *Crocifissione* già nella chiesa del Crocifisso Miracoloso a Urbino e oggi nella Galleria Nazionale delle Marche (fig. 36), eseguita per Pietro Bonarelli, era menzionata dall'anonimo urbinato del 1590-1591 circa (ZEZZA 2009) e fu riprodotta da Gijbert van Veen intorno al 1585 (BOREA 2009a, II cap. XXI, fig. n. 7). Il foglio di studi del Louvre inv. 2851, che sul *recto* mostra studi per la *Deposizione* di Perugia (fig. 57), presenta sul *verso* disegni per la *Crocifissione* Bonarelli (fig. 58), opera che deve essere quindi ancora stata in lavorazione nell'inoltrato 1567: SCRASE 1992 (benché con ripensamenti, come risulta dal catalogo on line del museo); FONTANA 2007, pp. 172 e 175 nota 41. Ancora, due fogli del Fitzwilliam Museum inv. 7062 e PD.117-1961 presentano sul *recto* studi per la *Crocifissione* Bonarelli (fig. 60) e sul *verso* per la *Deposizione* (fig. 61).

111 Si tratta di due opere perdute, vedi OLSEN 1962, pp. 208-209, n. 64. Della *Santa Caterina* esistono due derivazioni, l'una al Musée Condé di Chantilly e l'altra alla Galleria Borghese, registrata da MANILLI 1650, p. 88, come una «mezza figura di S. Caterina martire» di mano di Barocci. Una «mezza figura di S. Catherina che guarda il cielo mano del Barocci» era nella collezione del cardinale Giacomo Filippo Nini (1628-1680), inventariata con l'assistenza di Bernardino Cesari, fratello del Cavalier d'Arpino, e nota a Bellori (ROBIBARO 2010, p. 365, n. 996; BELLORI [1665] 1976, p. 35). Il *San Sebastiano*, a mezza figura, «donato per testamento dal signor conte Mamiani», compariva nell'inventario del 1647 dei beni di Giovan Carlo de' Medici nel Casinò di via della Scala a Firenze (*Collezionismo mediceo e storia artistica* 2002-2011, III, 1, pp. 18 nota 53, 43).

112 L'esecuzione del *Noli me tangere* per monsignor Giuliano della Rovere era ricordata anche dall'anonimo urbinato del 1590-1591 circa (ZEZZA 2009); il dipinto, oggi alla Alte Pinakothek di Monaco, è firmato e datato 1590.

modi tenuti da Federico Barocci nel suo dipingere, non ostante il mal suo, furono di molto esercizio, et applicazione; egli operando ricorreva sempre al naturale, né permetteva un minimo segno, senza vederlo; del che rende argomento la gran copia de' disegni, che lasciò nel suo studio¹¹³. Sempre ch'egli si trovava in piazza, o per istrada, e respirava dal male, andava osservando le fattezze, e l'effigie delle persone, e se vi ritrovava qualche parte riguardevole, | [p. 195] procurava di accomodarsene in casa, facendone scelta, e servendosene all'occasione; e se avesse veduto una bella alzata di occhi, un bel profilo di naso, ovvero una bella bocca, ne formava le sue bellissime arie di teste¹¹⁴. Disegnava di chiaro scuro, usando uno stecco di legno abbronzato, e frequentemente ancora si valeva de' pastelli, nelli quali riuscì unico, sfumandoli con pochi tratti. Prima concepiva l'azione da rappresentarsi, et avanti di formarne lo schizzo, poneva al modello i suoi giovini, e li faceva gestire conforme la sua imaginazione, e chiedeva loro se in quel gesto sentivano sforzo alcuno; e se col volgersi più, o meno, trovavano requie migliore; da ciò sperimentava li moti più naturali, senza affettazione, e ne formava gli schizzi¹¹⁵. Nel medesimo modo se voleva introdurre un gruppo di figure, adattava li giovini insieme all'azione, e da gli schizzi formava poi da sé il disegno compito. E perciò nelli moti suoi si riconosce una proprietà facile, naturale, e graziosissima. Fatto il disegno formava li modelli delle figure di creta, o di cera tanto belli, che parevano di mano di ottimo scultore, non contentandosi alle volte di uno solo, ma replicando due, o tre modelli di cera della stessa figura. Dopo li vestiva a suo modo, e conoscendo che facevano bene, poneva in quel modo li panni sopra il naturale, per torre ogn'ombra d'affettazione. Da tutte queste fatiche formava un cartoncino ad olio, ovvero a guazzo di chiaro scuro, e dopo usava il cartone grande quanto l'opera di carbone, e gesso, o vero di pastelli su la carta¹¹⁶, e calcandolo su l'imprimitura della tela, segnava con lo stilo i dintorni, acciòché mai si smarrisse il disegno da esso con tanta cura tirato a perfezione. Quanto il colorito, dopo il cartone grande, ne faceva un altro picciolo, in cui compartiva le qualità de' colori, con le loro proporzioni; e cercava di trovarle tra colore, e colore; acciòché tutti li colori insieme avessero tra di loro concordia, et unione, senza offendersi l'un l'altro; e diceva che sì come la melodia delle voci dilet-

113 Il riferimento esplicito ai materiali rimasti nello studio di Barocci (CALZINI 1913b, pp. 75-82; EKSERDJIAN 2018) avvalorava la possibilità che Bellori abbia costruito questa illustre analisi della pratica e delle tecniche disegnative dell'artista a partire dalla conoscenza dell'inventario *post mortem* del suo laboratorio, e dei disegni di Barocci stesso a lui noti. La pagina di Bellori riordina con molto acume le informazioni tradite dal testo dell'inventario. Vedi le note successive.

114 L'inventario dello studio di Barocci (CALZINI 1913b, p. 80) registra «Teste abbozzate grosso modo, ove son capelli finiti e non altro, orecchie, gole, barbe, fronti, lassate così che altro non li serviva, numero novanta».

115 Così l'inventario (CALZINI 1913b, p. 80): «Modo di disegnar che usava il signor Barocci per condurre l'opre sue a ottimo fine, usava il chiaro oscuro in carte tinte, ombrava con il lapis, alumava con gesso e biacca, ed alle volte usava anco carbone, e biacca, e di questi disegni fatti per mettere in opra ve ne saranno da ottocento in circa, tra quali ve ne saranno da cento di pastelli. Questi disegni son tutti del naturale da modelli, da gessi boni e son figure nude, vestite, gambe, bracci, piedi e mani, panni bellissimi del naturale».

116 L'inventario dello studio di Barocci (CALZINI 1913b, p. 78, 80) distingueva le tipologie del «cartoncino di chiaro oscuro fatto parte a olio e parte a guazzo», quella del «cartone grande quanto l'opera di chiaro oscuro», e quella del cartone «tutto di pastelli».

ta l'udito, così ancora la vista si ricrea dalla consonanza de' colori accompagnata dall'armonia de' lineamenti. Chiamava però la pittura musica, ed interrogato una volta dal duca Gui- [p. 196] dobaldo che cosa e' facesse: «Sto accordando, rispose, questa musica», accennando il quadro, che dipingeva¹¹⁷. So che alcuni si burleranno di questi studi, e diligenze, come inutili, e superflue, ma altri ancora deriderà la loro ignoranza, persuadendosi essi vanamente di formare un componimento con uno schizzo, o con tre colpi di gesso su la tela. Questa ambizione è causa che non si vegga, non dirò bene ordinate istorie ma né meno una bella piega, un bel dintorno, o una bella testa, e né meno un moto vivo, e naturale. Con simili studii, chi più, chi meno, hanno caminato li gran maestri, senza insuperbirsi d'una caricatura di colore, e di contorno; e chi osservava bene l'opere del nostro Barocci, riconoscerà di quanta lode sieno degne le sue esatissime diligenze. Dopo le fatiche egli era poi nel colorire prestissimo, e sfumava spesso col dito grosso della mano, per unire in vece di pennello. Si assomigliò esso in parte al Correggio, o sia nell'idea, e modo del concepire, o ne' lineamenti puri, naturali, e nelle arie dolci de' putti, e delle donne, nelle piegature de' panni, con maniera sempre facile, e soave. Lo accompagnò nell'armonia de' colori, ma egli è ancor vero che il Barocci non giunse al Correggio nelle tinte, che in quel maestro furono più naturali, dov'egli alle volte le alterava alquanto con cinabri, et azzurri ne' dintorni, o sfumando troppo i colori¹¹⁸. Le sue opere nondimeno lo rendono immortale vedendosi la maggior parte delle descritte ben risolte di forza, e di vivezza. La bellezza del suo disegno si riconosce ne gl'intagli da esso delineati all'acqua forte, l'Annunziata, l'Apparizione di Cristo a San Francesco d'Assisi in foglio, et un altro San Francesco più picciolo, che riceve le stigmate¹¹⁹. Il suo genio fu più atto al delicato, e divoto, che ad azioni risolte con ferezza, nel qual modo prevalse lo stile dello stesso Correggio¹²⁰.

Fra quelli, che seguitarono la maniera del Barocci, il cavalier Francesco Vanni senese riuscì buon pittore; di sua mano si veggono molte tavole per le città, e luoghi della Toscana, in Lucca, in Pisa, in Siena; et in Roma nella Basilica Vaticana dipinse la tavola grande della caduta di Simon Mago, in modo però inferiore all'altre sue fatiche¹²¹.

117 L'aneddoto è prelevato di peso da CELIO [circa 1614-1640] 2021, p. 295.

118 Vedi sopra nota 18. Anche CELIO [circa 1614-1640] 2021 riprendeva il riferimento a Correggio in conclusione del medaglione biografico di Barocci.

119 Bellori menziona qui tre delle quattro stampe eseguite da Barocci, quelle già citate dell'*Annunciazione* (fig. 95) e del *Perdono* (fig. 73), e quella con le *Stigmate di san Francesco* (fig. 75), non ricordata in precedenza. Tralascia la *Madonna con il Bambino sulle nuvole* (fig. 41), di cui nelle *Vite* non cita neppure la versione incisa da Agostino Carracci (fig. 43).

120 Vedi sopra note 18, 118.

121 L'individuazione di Francesco Vanni come figura di maggiore spicco tra i seguaci del maestro e il succinto tracciato dei centri in cui fu attivo derivano da UGURGIERI AZZOLINI 1649, II, pp. 369-373. La *Caduta di Simon Mago*, su ardesia, oggi nell'ottagono di San Gregorio della basilica di San Pietro era ricordata, ma con lode, anche da BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 318.



1. Federico Barocci, *Estasi di santa Cecilia con i santi Maddalena, Giovanni Evangelista, Paolo, Caterina d'Alessandria*, Urbino, duomo di Santa Maria Assunta.



2. Raffaellino del Colle, *Vittoria*, particolare, Pesaro, Villa Imperiale vecchia.
3. Federico Barocci, *Estasi di santa Cecilia con i santi Maddalena, Giovanni Evangelista, Paolo, Caterina d'Alessandria*, particolare, Urbino, duomo di Santa Maria Assunta.



4. Tiziano, *Ultima cena*, particolare, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.
5. Francesco Menzocchi, *Apoteosi di Francesco Maria I della Rovere*, particolare, Pesaro, Villa Imperiale vecchia.
6. Federico Barocci, *Estasi di santa Cecilia con i santi Maddalena, Giovanni Evangelista, Paolo, Caterina d'Alessandria*, particolare, Urbino, duomo di Santa Maria Assunta.



7. Girolamo Genga, *Madonna della Misericordia*, Peterborough, The Elton Hall Collection.



8. Federico Barocci, *Studio per l'Immacolata Concezione*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 11446 F recto.



9. Cornelis Cort, da Federico Zuccaro, *Immacolata Concezione*, Londra, The British Museum, inv. 1928,0313.121.



10. Federico Barocci, *Immacolata Concezione*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



11. Correggio, *Visione di san Giovanni Evangelista*, particolare, Parma, chiesa di San Giovanni Evangelista.



12. Battista Franco, da Correggio, *Studio di figura virile seduta su nuvola e un putto*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 423.



13. Battista Franco, *Incoronazione della Vergine*, particolare, Urbino, Museo Diocesano Albani.



14. Battista Franco, *Enea difende il corpo di Pandaro da Diomede*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 4962.



15. Federico Barocci, *San Crescentino e il drago*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 11313 F.



16. Tiziano, *Madonna in gloria con i santi Francesco e Biagio e il donatore (Pala Gozzi)*, Ancona, Pinacoteca Civica Francesco Podesti.



17. Federico Barocci, *Martirio di san Sebastiano*, Urbino, duomo di Santa Maria Assunta.



18. Tiziano, *La Bella*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.



19. Federico Barocci, *Martirio di san Sebastiano*, particolare, Urbino, duomo di Santa Maria Assunta.



20. Tiziano, *Ritratto di Giulio Romano*, Mantova, Museo civico di Palazzo Te.



21. Federico Barocci, *Ritratto di Antonio Galli*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.



22. Taddeo Zuccaro, *Studio per la Natività della Vergine*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 588 E recto.



23. Federico Barocci, *Studio per un'Adorazione dei Magi*, Amsterdam, Rijksmuseum, I.Q. van Regteren Altena Bequest, inv. RP-T-1981-28.



24. Battista Franco, *Arresto di san Giovanni Battista*, Roma, oratorio di San Giovanni Decollato.



25. Federico Barocci, *Studio per il Martirio di santa Margherita*, Londra, Victoria & Albert Museum, inv. D.1084-1900.



26. Federico Barocci, *Studio per La verga di Mosè si trasforma in serpente*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2841.



27. Federico Barocci, *La verga di Mosè si trasforma in serpente*, Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco.



28. Taddeo Zuccaro, *Studio per una figura allegorica (Sibilla?)*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 11199 F.



29. Federico Barocci, *Studio per la Felicitas*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. DIS 48.



30. Taddeo Zuccaro, *Studio per un'Orazione nell'orto degli ulivi*, Zurigo, Kunsthau Zürich, Collection of Prints and Drawings, inv. Z.1943/0024.



31. Federico Barocci, *Madonna di san Simone*, particolare, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



32. Federico Barocci, *Studio per la Crocifissione con i dolenti*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 11416 F.



33. Federico Barocci, *Madonna di san Giovanni*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



34. Michelangelo, *Cristo vivo in croce con due angeli*, particolare, Londra, The British Museum, inv. 1895,0915.504.



35. Federico Barocci, *Studio per la Crocifissione con i dolenti*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 11667 F recto.



36. Federico Barocci, *Crocifissione con i dolenti* (*Crocifissione Bonarelli*), Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



37. Tiziano, *Crocifissione con i dolenti e san Domenico*, Ancona, Pinacoteca Civica Francesco Podesti.



38. Federico Barocci, *Autoritratto da giovane*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



39. Federico Barocci, *Studio per una Madonna con in Bambino in trono tra i santi Rocco e Sebastiano*, Chatsworth, The Devonshire Collections, inv. 358.



41. Federico Barocci, *Madonna con il Bambino sulle nuvole*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto delle Stampe, inv. B 11 (536).



42. Federico Barocci, *Apparizione della Madonna con il Bambino ai santi Giovanni Battista e Francesco* (*Pala di Fossombrone*), Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, in deposito dalla Pinacoteca di Brera di Milano.



43. Agostino Carracci, da Federico Barocci, *Madonna con il Bambino sulle nuvole*, Londra, The British Museum, inv. V, 8.165.



44. Rembrandt, *Madonna con il Bambino sulle nuvole*, New York, The Metropolitan Museum, Gift of Mr. And Mrs. Daniel B. Fuller (1957), inv. 57.602.3.



45. Parmigianino, *Visione di san Girolamo*, Londra, The National Gallery.



46. Federico Barocci, *Studio per il san Giovanni Battista della Pala di Fossombrone*, Philadelphia, Museum of Art, inv. 1984-56-121.



47. Correggio, *Madonna con il Bambino tra i santi Sebastiano, Gimignano e Rocco* (*Madonna di san Sebastiano*), Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.



48. Federico Barocci, *Madonna con il Bambino in gloria con i santi Giovanni Battista e Francesco* (*Pala di Fossombrone*), particolare, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, in deposito dalla Pinacoteca di Brera di Milano.



49. Correggio, *Madonna con il Bambino tra i santi Gimignano, Giovanni Battista, Pietro Martire e Giorgio* (*Madonna di san Giorgio*), Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.



50. Federico Barocci, *Madonna con il Bambino tra i santi Giuda e Simone (Madonna di san Simone)*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



51. Correggio, *Madonna con il Bambino e i santi Girolamo e Maddalena e angeli (Il Giorno)*, particolare, Parma, Galleria Nazionale.



52. Federico Barocci, *Deposizione*, Perugia, duomo di San Lorenzo, cappella di San Bernardino (cappella della Mercanzia).



53. Jacopino del Conte, *Deposizione*, Roma, oratorio di San Giovanni Decollato.



54. Francesco Villamena, da Federico Barocci, *Deposizione*, New York, The Metropolitan Museum, Rogers Fund (1962), inv. 62.602.362.



55. Federico Barocci, *Studi per il san Bernardino della Deposizione e per il san Francesco della pala di Fossombrone*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 11383 F recto.



56. Federico Barocci, *Madonna con il Bambino in gloria con i santi Giovanni Battista e Francesco (Pala di Fossombrone)*, particolare, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, in deposito dalla Pinacoteca di Brera di Milano.



57. Federico Barocci, *Studio per la Deposizione*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2851 recto.



58. Federico Barocci, *Studio per gli angeli della Crocifissione con i dolenti (Crocifissione Bonarelli)*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2851 verso.



59. Federico Barocci, *Crocifissione con i dolenti* (*Crocifissione Bonarelli*), particolare, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



60. Federico Barocci, *Studio per la Crocifissione con i dolenti (Crocifissione Bonarelli)*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. PD.117-1961 recto.



61. Federico Barocci, *Studio per la Deposizione*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. PD.117-1961 verso.



62. Correggio, *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, Madrid, Museo Nacional del Prado.



63. Federico Barocci, *Studi per il Riposo nella fuga in Egitto*, Edimburgo, National Galleries of Scotland, inv. D 821.



64. Antonio Capellan, da Federico Barocci, *Riposo nella fuga in Egitto*, Londra, The British Museum, inv. 1886,1124.261.



65. Federico Barocci, *Riposo nella fuga in Egitto*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana.



66. Federico Barocci, *Riposo nella fuga in Egitto*, Piobbico, chiesa di Santo Stefano.



67. Cornelis Cort, da Federico Barocci, *Riposo nella fuga in Egitto*, Londra, The British Museum, inv. 1928,0313.119.



68. Tiziano, *Ritratto di Francesco Maria I della Rovere*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



69. Tiziano, *Ritratto di Filippo II*, Madrid, Museo Nacional del Prado.



70. Federico Barocci, *Ritratto di Francesco Maria II della Rovere*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



71. Federico Barocci, *Ritratto virile*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



72. Federico Barocci, *Ritratto di Lavinia Feltria della Rovere*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



73. Federico Barocci, *Perdono di Assisi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto delle Stampe, inv. B 16 (406).



74. Cornelis Bloemaert, *Ascensione di Cristo*, New York, The Metropolitan Museum, Rogers Fund (1962), inv. 62.602.384,



75. Federico Barocci, *Stimate di san Francesco*, Philadelphia, Art Museum, inv. 1985-52-27399.



76. Federico Barocci, *Perdono di Assisi*, Urbino, chiesa di San Francesco.



77. Federico Barocci, *Studi per il Perdono di Assisi e per la Madonna del Popolo*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 2015.



78. Federico Barocci, *Madonna del Popolo*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



79a. Federico Barocci, *Veduta di Santa Maria del Fiore*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 11564 F verso.

79b. Federico Barocci, *Veduta di Santa Maria del Fiore*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 11453 F verso.

79c. Federico Barocci, *Veduta di Santa Maria del Fiore*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1419 E verso.



80. Federico Barocci, *Studio per la Madonna del gatto*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 11564 F recto.



81. Cornelis Cort, da Federico Barocci, *Madonna del gatto*, Londra, The British Museum, inv. V.8.159.



82. Federico Barocci, *Madonna del gatto*, Londra, The National Gallery.



83. Federico Barocci, *Madonna del gatto*, particolare, Londra, The National Gallery.



84. Bartolomé Esteban Murillo, *Sacra Famiglia col cagnolino*, Madrid, Museo Nacional del Prado.



85. Altare maggiore della chiesa della Croce, Senigallia.



86. Federico Barocci, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, Senigallia, chiesa della Croce.



87. Federico Barocci, *Martirio di san Vitale*, particolare, Milano, Pinacoteca di Brera.



88. Federico Barocci, *Martirio di san Vitale*, Milano, Pinacoteca di Brera.



89. Luca Longhi, *Martirio di sant'Ursicino*, Ravenna, Museo d'arte della città di Ravenna.



90. Camillo Procaccini, *Martirio dei santi Giacomo Minore e Filippo*, Ravenna, Museo d'arte della città di Ravenna.



91. Federico Barocci, *Ritratto di Francesco Maria II della Rovere*, Weimar, Goethe Nationalmuseum.



92. Federico Barocci e bottega, *Ritratto di Francesco Maria II della Rovere*, collezione privata.



93. Federico Barocci, *Vocazione di sant'Andrea*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.



94. Federico Barocci, *Vocazione di sant'Andrea*, Madrid, San Lorenzo el Real de Escorial.



95. Federico Barocci, *Annunciazione*, Londra, The British Museum, inv. V.8.151.



96. Federico Barocci, *Annunciazione*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana.



97. Federico Barocci, *Annunciazione*, particolare, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana.





99. Federico Barocci, *Studio per la Visitazione*, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 413/1863 recto.



100. Federico Barocci, *Studio per la Visitazione*, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 413/1863 verso.



101. Federico Barocci, *Visitazione*, Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella, cappella Pizzamiglio.



102. Cristoforo Roncalli, *Visitazione*, Roma, chiesa di San Giovanni Decollato, cappella Rucellai.



103. Carlo Maratti, *Visitazione*, Roma, chiesa di Santa Maria della Pace.



104. Bartholomäus Spranger, *Ulisse e Circe*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.



105. Agostino Carracci, da Federico Barocci, *Fuga di Enea da Troia*, Londra, The British Museum, inv. V,8.186.



106. Simon Vouet, *Natività della Vergine*, Roma, chiesa di San Francesco a Ripa.



107. Federico Barocci, *Fuga di Enea da Troia*, Roma, Galleria Borghese.



108. Federico Barocci, *Ritratto di monsignor Giuliano della Rovere*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.



109. Federico Barocci, *Noli me tangere*, Monaco, Alte Pinakothek.



110. Federico Barocci, *Madonna della gatta*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.



111. Federico Barocci, *Circoncisione*, Parigi, Musée du Louvre.



112. Federico Barocci, *Studio per la testa di Anchise nella Fuga di Enea da Troia*, Windsor Castle, inv. RCIN 905233.



113. Federico Barocci, *San Girolamo penitente*, Roma, Galleria Borghese.



114. Federico Barocci, *Madonna del Rosario*, Senigallia, Museo Diocesano.



115. Federico Barocci, *Beata Michelina*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana.



116. Bottega di Federico Barocci, *Estasi di santa Caterina*, Cortona, santuario di Santa Margherita.



117. Alessandro Vitali, *Sant'Agata in carcere*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



118. Caravaggio, *San Francesco in estasi*, Hartford (Conn.), Wadsworth Atheneum, Museum of Art.



119. Federico Barocci, *Stimate di san Francesco*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



120. Federico Barocci, *Studio per san Sebastiano nella Crocifissione di Genova*, Princeton, Princeton University, Art Museum, inv. x1948-598.



121. Federico Barocci, *Crocifissione con i dolenti e san Sebastiano*, Genova, cattedrale di San Lorenzo.



122. Tintoretto, *Adorazione dei pastori*, Venezia, Scuola Grande di San Rocco.



123. Federico Barocci, *Natività*, Madrid, Museo Nacional del Prado.



124. Tintoretto, *Ultima cena*, Venezia, basilica di San Giorgio Maggiore.



125. Federico Barocci, *Ultima cena*, Urbino, duomo di Santa Maria Assunta, cappella del Santissimo Sacramento.



126. Federico Barocci, *Madonna del Popolo*, particolare, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



127. Federico Barocci, *Presentazione di Maria al Tempio*, Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella, cappella Cesi.



128. Federico Barocci, *Ritratto di Prospero Urbani*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



129. Federico Barocci, *Ritratto di Prospero Urbani*, particolare, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



130. Federico Barocci, *Ritratto di Ippolito della Rovere*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



131. Federico Barocci, *Ritratto di gentiluomo*, Londra, Ambasciata d'Italia.



132. Federico Barocci, *Pellicano*, Urbino, oratorio della Morte.



133. Altare maggiore dell'oratorio della Morte, Urbino.



134. Federico Barocci, *Cristo spirante*, Madrid, Museo Nacional del Prado.



135. Diego Velázquez (attr.), *Cristo spirante*, Madrid, Museo Nacional del Prado.



136. Guido Reni, *Cristo spirante*, Modena, Galleria Estense.



137. Philippe de Champaigne, *Cristo spirante*, Parigi, Musée du Louvre.



138. Federico Barocci, *Studio per l'Istituzione dell'Eucarestia*, Chatsworth, The Devonshire Collections, inv. OMD 361.



139. Federico Barocci, *Studio per l'Istituzione dell'Eucarestia*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. PD.1-2002.



140. Jacopo e Francesco Bassano, *Cristo in casa di Marta, Maria e Lazzaro*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



141. Federico Barocci, *Istituzione dell'Eucarestia*, Roma, basilica di Santa Maria sopra Minerva, cappella Aldobrandini.



142. Federico Barocci, *Congedo di Cristo dalla madre*, Chantilly, Musée Condé.



143. Federico Barocci, *Istituzione dell'Eucarestia*, particolare, Roma, basilica di Santa Maria sopra Minerva, cappella Aldobrandini.



144. Federico Barocci, *Istituzione dell'Eucarestia*, particolare, Roma, basilica di Santa Maria sopra Minerva, cappella Aldobrandini.



145. Federico Barocci, *Autoritratto da anziano*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



146. Federico Barocci, *Assunzione di Maria*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



147. Federico Barocci, *Compianto su Cristo morto*, Bologna, Musei Civici.



148. Federico Barocci e Ventura Mazza, *Ecce homo*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, in deposito dalla Pinacoteca di Brera di Milano.

Bibliografia

A catalogue 1804

A catalogue of the entire collection of pictures of Robert Udny, London 1804.

A Touch of the Divine 2006

A Touch of the Divine. Drawings by Federico Barocci in British Collections, catalogo della mostra (Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 16 febbraio-29 maggio 2006), a cura di D. Scrase, Cambridge 2006.

ABBOZZO 2010

F. ABBOZZO, *Le vicende storiche e conservative, il perché e il percome della Deposizione*, in *Federico Barocci, "Il Deposto di Croce" alla Cappella di San Bernardino nella Cattedrale di Perugia. Il restauro. Studio e conservazione*, a cura di F. Abbozzo, M.T. Castellano, Ancona 2010, pp. 33-53.

AGLIONBY 1685

W. AGLIONBY, *Painting Illustrated in Three Dialogues, Containing some Choice Observations upon the Art. Together with the Lives Of the Most Eminent Painters, from Cimabue to the time of Raphael and Michael Angelo. With an Explanation of the Difficult Terms*, London 1685.

AGOSTI 2017

B. AGOSTI, *Sulla "telona grande" di Taddeo Zuccari per il duca di Urbino*, in *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*, catalogo della mostra (Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi,

15 dicembre 2017-13 maggio 2018), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Cinisello Balsamo 2017, pp. 27-32.

AGOSTI 2021

B. AGOSTI, *Su un possibile soggiorno di Federico Barocci nella Roma di Papa Gregorio XIII*, in "Bollettino d'arte", 50, 2021, pp. 45-50.

AGOSTI 2022

B. AGOSTI, *Iacopone addosso a Vasari*, in *Viaggio nel nord Italia. Studi di cultura visiva in onore di Alessandro Nova*, a cura di D. Donetti, H. Gründler, M. Richter, Firenze 2022, pp. 191-194.

AGOSTI 2025

B. AGOSTI, *Barocci in extremis, sul problema della Madonna Albani*, in *La tarda Maniera, da Vasari a Barocci*, a cura di B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, M. Beltrami, Ancona 2025, pp. 287-295.

AGOSTI, COLZANI 2024

B. AGOSTI, C. COLZANI, *Federico Barocci, tra storiografia e documenti*, in *Federico Barocci, Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 19 giugno-6 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 50-61.

ALIVENTI 2022

R. ALIVENTI, "... quel che di già ha concetto nella mente". *Considerazioni sul modus operandi di Federico Barocci*, in *Sulle orme di Federico*

Barocci. Tecniche pittoriche ed eredità culturale, a cura di D. De Luca, E. Borsellino, Roma 2022, pp. 101-110.

Giacomo Amato 2017

Giacomo Amato, *I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*, a cura di S. De Cavi, Roma 2017.

AMBROSINI MASSARI 1997

A.M. AMBROSINI MASSARI, *L'altra faccia della medaglia. Relazioni marchigiane di Simone Cantarini*, in *Simone Cantarini nelle Marche*, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Ducale, 12 luglio -28 settembre 1997), Venezia 1997, pp. 49-115.

AMBROSINI MASSARI 2005

A.M. AMBROSINI MASSARI, "... e si davano intieramente all'incantesimo barocco". *Note su allievi e seguaci di Federico Barocci*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005, pp. 22-37.

AMBROSINI MASSARI 2009

A.M. AMBROSINI MASSARI, *Appunti su Barocci e Bologna, dai Carracci a Crespi*, in *L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorosso, Cinisello Balsamo 2009, pp. 124-137.

AMBROSINI MASSARI 2016

A.M. AMBROSINI MASSARI, *Per Federico Barocci pittore di ritratti (con un nuovo Autoritratto di Claudio Ridolfi)*, in *Federico Barocci, gloria e ideologia del colore*, a cura di A. Emiliani, Roma 2016, pp. 51-81.

AMBROSINI MASSARI 2017

A.M. AMBROSINI MASSARI, *Capriccio e Natura tra gli Zuccari e Barocci: alle radici del moderno nelle Marche del secondo Cinquecento*, in *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*, catalogo della mostra (Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi, 15 dicembre 2017-13 maggio 2018), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Cinisello Balsamo 2017, pp. 92-111.

AMBROSINI MASSARI 2018

A.M. AMBROSINI MASSARI, *L'altra 'strada per Roma'. Percorso per Girolamo Genga pittore, con l'aiuto di Federico Zeri, in Girolamo Genga: una via obliqua alla maniera moderna*, a cura di B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, M. Beltramini, S. Ginzburg, Bologna 2018, pp. 13-35.

AMBROSINI MASSARI 2020

A.M. AMBROSINI MASSARI, *Simone Cantarini per Antonio Barberini. Tre ritratti e la congiuntura naturalista*, in 'Rivista d'Arte', X, 2020, pp. 89-110.

AMBROSINI MASSARI 2024a

A.M. AMBROSINI MASSARI, *Federico Barocci (1533-1612) storia di un canone inverso in Federico Barocci, Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 19 giugno-6 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 36-49.

AMBROSINI MASSARI 2024b

A.M. AMBROSINI MASSARI,

Federico Barocci, le ragioni del cuore, in *Federico Barocci. La Madonna di San Simone*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino, 4 dicembre 2024-12 gennaio 2025), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 35-45.

AMBROSINI MASSARI 2024c

A.M. AMBROSINI MASSARI, *Idea e prassi nel percorso creativo di Federico Barocci*, in *Federico Barocci, Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 19 giugno-6 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 228-229.

AMBROSINI MASSARI 2024d

A.M. AMBROSINI MASSARI, *Il mondo di Federico Barocci nei ritratti*, in *Federico Barocci, Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 19 giugno-6 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 126-127.

AMBROSINI MASSARI 2025a

A.M. AMBROSINI MASSARI, *Barocci fuori da Urbino*, in *La tarda Maniera, da Vasari a Barocci*, a cura di B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, M. Beltramini, Ancona 2025, pp. 231-248.

AMBROSINI MASSARI 2025b

A.M. AMBROSINI MASSARI, *Federico Barocci e l'antico*, in *Fano, le Marche, Cirene*, a cura di O. Mei, Venezia 2025, pp. 207-228.

Annali 1877-1885

Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicata a cura della sua amministrazione, 6 voll., 1877-1885.

Annibale Carracci 1986

Annibale Carracci e i suoi incisori, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale della Grafica, 4 ottobre-30 novembre 1986),

a cura di E. Borea, G. Mariani, Roma 1986.

ANNIBALI 2024

L. ANNIBALI, *Il busto di Antonio Galli alla Frick Collection di New York, un'opera dei fratelli Aurelio, Girolamo e Ludovico Lombardi*, in "Nuovi Studi", 28, 2024, pp. 123-140.

ANSELMI 1905

A. ANSELMI, *Un secondo quadro del Barocci a Senigallia. Notizie e documenti*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", 8, 1905, pp. 140-145.

ANTALDI [1805] 1996

A. ANTALDI, *Notizie di alcuni architetti, pittori, scultori di Urbino, Pesaro e de' luoghi circonvicini*, a cura di A. Cerboni Baiardi, Ancona 1996.

ARCANGELI 1956

F. ARCANGELI, *Sugli inizi dei Carracci*, in "Paragone", 8, 79, 1956, pp. 17-48.

ARCANGELI 2018

L. ARCANGELI, *Il ritratto di Ippolito Della Rovere di Federico Barocci. Il dipinto e la sua traccia documentaria*, in *Montefeltro-Della Rovere. Luci e ombre di una dinastia*, a cura di A. Vastano, Macerata 2018, pp. 67-76.

Archivio del collezionismo 2009

Archivio del collezionismo romano, progetto diretto da Luigi Spezzaferro, a cura di A. Giammaria, Pisa 2009.

ARONBERG LAVIN 1955

M. ARONBERG LAVIN, *A Late Work by Barocci*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", n. s., 13, 9, 1955, pp. 266-271.

ARONBERG LAVIN 1956

M. ARONBERG LAVIN, *Colour Study in Barocci's Drawings*, in "The Burlington Magazine", 98, 645, 1956, pp. 434-439.

ARONBERG LAVIN 1957

M. ARONBERG LAVIN, [recensione di] *Federico Barocci, a Critical Study in Italian Cinquecento Painting*. By Harald Olsen, 'Figura', Vol. VI, 228 pp. Uppsala, Stockholm (Almqvist & Wiksell), Kr. 45, in "The Burlington Magazine", 99, 650, 1957, p. 166.

ARONBERG LAVIN 1964

M. ARONBERG LAVIN, [recensione di] *Federico Barocci Copenhagen, Munksgaard*, 1962. Pp. 303, 123 pls, \$ 200, in "The Art Bulletin", 46, 2, 1964, pp. 251-254.

ARONBERG LAVIN, A. PETRUCCI 1964

M. ARONBERG LAVIN, A. PETRUCCI s.v. *Barocci (Baroccio)*, *Federico, detto il Fiori*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Roma 1964.

ARONBERG LAVIN 1965

M. ARONBERG LAVIN, *Letter to the Editor*, in "The Art Bulletin", 47, 4, 1965, pp. 541-542.

ARONBERG LAVIN 2006

M. ARONBERG LAVIN, *Images of a Miracle. Federico Barocci and the Porziuncola Indulgence*, in "Artibus et Historiae", XXVII, 54, 2006, pp. 9-50.

Arte nell'Aretino 1979

Arte nell'Aretino. Seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979. Dipinti e sculture restaurati dal XIII al XVIII secolo, catalogo della mostra (Arezzo, San Francesco, 30 novembre 1979-13 gennaio 1980), a cura di A.M. Maetzelke, Firenze 1979.

BACCHI 2017

A. BACCHI, *Denis Mahon, Studies in Seicento Art and Theory, 1947, in La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Genova 2017, pp. 44-59.

BAGLIONE [1642] 1935

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti* [Roma 1642], a cura di V. Mariani, Roma 1935.

BAGLIONE [1642] 2023

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti* [Roma 1642], a cura di B. Agosti, P. Tosini, 2 voll., Roma 2023.

BAIRD 1950

T.P. BAIRD, *Two Drawings related to Barocci's Entombment*, in "Record of the Art Museum, Princeton University", 9, 1, 1950, pp. 11-16.

BALDINOTTI 2003

A. BALDINOTTI, *La Madonna della gatta di Federico Barocci: tracce di storia, di segni e di significati*, in *Federico Barocci, Il miracolo della Madonna della gatta*, a cura di A. Natali, Cinisello Balsamo 2003, pp. 44-67.

BALDINUCCI 1681-1728

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* [...], 6 voll., Firenze 1681-1728.

BALDINUCCI [1845-1847] 1974-1975

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* [...] [Firenze 1845-1847], a cura di F. Ranalli, ristampa anastatica con appendice per cura di P. Barocchi e indice per cura di A. Boschetto, 7 voll., Firenze 1974-1975.

BALLARIN 2010

A. BALLARIN, *Per una galleria cinquecentesca del pastello: con una nota sul "Cardinale" di Raffaello a Budapest*, in *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento; Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, 4 voll., Verona 2010, II, pp. 947-1000.

BALZAROTTI 2025

V. BALZAROTTI, *Tra Vasari e Barocci: la candidatura di Lorenzo Sabatini per la pala della Fraternita dei Laici di Arezzo*, in *La tarda Maniera, da Vasari a Barocci*, a cura di B. Agosti, A.M. Am-

brosini Massari, M. Beltramini, Ancona 2025, pp. 267-276.

BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995

C. BARBIERI, S. BARCHIESI, D. FERRARA, *Santa Maria in Vallicella. Chiesa Nuova*, Roma 1995.

BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 1993

P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Collezionismo medico. Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Modena 1993.

Barocci ritrovato 2020

Barocci ritrovato. Il restauro del Martirio di San Sebastiano, a cura di L. Baroni, Milano 2020.

BARONI 2015

L. BARONI, *L'Orazione Funebre per Federico Barocci di Vittorio Venturoli da Urbino: trascrizione e note preliminari*, in "Atti e Studi Accademia Raffaello", 1-2, 2015, pp. 61-90.

BARONI, TOCCACIELI 2020

L. BARONI, L. TOCCACIELI, *Federico Barocci, la stampa dell'"Annunciazione"*, Cinisello Balsamo 2020, pp. 13-54.

BARONI 2024

L. BARONI, *I disegni di paesaggio di Federico Barocci*, in "L'Idea", 1, 2, 2024, pp. 115-198.

BARONI 2025

L. BARONI, *Il giovane Barocci e Raffaello. Raffaello nella Urbino dei Della Rovere - 2*, in *Studi raffaelleschi 2*, a cura di B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, S. Ginzburg, Urbino 2025, pp. 115-154.

BARRI 1671

G. BARRI, *Viaggio pittoresco In cui si notano distintamente tutte le Pitture famose de' più celebri Pittori, che si conservano in qualsivoglia Città dell'Italia descritto da Giacomo Barri Pittore in Venetia*, Venezia 1671.

BARTOLINI 1987

E. BARTOLINI, *Giovanni da Udine. La vita*, Udine 1987.

BASAN 1775

P. BASAN, *Catalogue raisonné des différents objets des curiosités dans les sciences et arts qui composoient le Cabinet de Feu Mr Mariette Contreleur général de la Grande Chancellerie de France honoraire Amateur de l'Académie R. le de Peinture, et de celle de Florence. Par F. Basan, Graveur*, Paris 1775.

BASSANI 2021

R. BASSANI, *La donna del Caravaggio. Vita e peripezie di Maddalena Antognetti*, Roma 2021.

BASSEGODA 2002

B. BASSEGODA, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet*, Lleida 2002.

BAZIN 1963

G. BAZIN, [recensione di] Harald Olsen. – *Federico Barocci*. 1 vol. rel. 19 x 26, 5, Winkgaard, Copenhagen, 1962, in "Gazette des Beaux-Arts", 62, 105, 1963, pp. 302-303.

BELLORI [1672] 1821

G.P. BELLORI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni descritte da Gio. Pietro Bellori* [Roma 1672], 2 voll., Pisa 1821.

BELLORI [1665] 1976

G.P. BELLORI, *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma* [Roma 1664 (ma 1665)], a cura di E. Zocca, Roma 1976.

BELLORI [1672] 2005

G.P. BELLORI, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects. A New Translation and Critical Edition* [Roma 1672], traduzione di A. Sedgwick Wohl, note di H.E. Wohl, introduzione

di T. Montanari, Cambridge (Mass.) 2005.

BELLORI [1672; 1976] 2009

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [Roma 1672], a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali (prima edizione Torino 1976), postfazione di T. Montanari, 2 voll., Torino 2009.

BENATI 2018

D. BENATI, *Genga e il cantiere decorativo dell'Imperiale. Protagonisti e comparse*, in *Girolamo Genga: una via obliqua alla maniera moderna*, a cura di B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, M. Beltrami, S. Ginzburg, Bologna 2018, pp. 237-252.

Bernini 2017

Bernini, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1 novembre 2017-4 febbraio 2018), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Roma 2017.

BERTOLOTTI 1881

A. BERTOLOTTI, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Urbino 1881.

BIANCONI 1787

C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano Per gli Amanti delle Belle Arti e Delle Sacre, e Profane Antichità milanesi*, Milano 1787.

BISCEGLIA 2024

A. BISCEGLIA, *La Madonna del Popolo. Vicende di committenza nella Toscana dei Medici*, in *Federico Barocci, Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 19 giugno-6 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 82-89.

BISCEGLIA 2025

A. BISCEGLIA, *Tra Vasari e Barocci: la Madonna del Popolo e la que-*

stione della sua committenza, in *La tarda Maniera, da Vasari a Barocci*, a cura di B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, M. Beltrami, Ancona 2025, pp. 277-286.

BIZONI 1995

B. BIZONI, *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani*, a cura di B. Agosti, Porretta Terme 1995.

BLANC 1861-1874

C. BLANC, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, 11 voll., Paris 1861-1874.

BOHN, MANN 2018

B. BOHN, J.W. MANN, *Introduction: new insights into Federico Barocci's Senigallia Entombment and suggestions on his late workshop practise*, in *Federico Barocci. Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, a cura di J.W. Mann, London-New York 2018, pp. 1-18.

BOMBE 1909

W. BOMBE, *Federico Barocci e un suo scolaro a Perugia*, Perugia 1909.

BOMBE 1912

W. BOMBE, *Federico Barocci a Perugia*, in "Rassegna d'arte", 12, 1912, pp. 189-196.

BOMBE 1913

W. BOMBE, *Unbekannte Zeichnungen Federico Barocci's*, in "Der Cicerone", V, 1913, pp. 203-208.

BONADONNA RUSSO 1968

M.T. BONADONNA RUSSO, *I Cesi e la Congregazione dell'Oratorio*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 91, 1968, pp. 101-163.

BOREA 1976

E. BOREA, *La mostra di Federico Barocci*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Settembre-novembre 1975, in "Prospettiva", 4, 1976, pp. 55-61.

BOREA 1992

E. BOREA, *Giovan Pietro Bellori*

- e la "comodità delle stampe", in *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII (papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1990)*, a cura di E. Cropper, G. Perini, Bologna 1992, pp. 263-285.
- BOREA 2000**
E. BOREA, *Bellori e la documentazione figurativa fra l'antico il moderno e il contemporaneo*, in *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed Ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, 2 voll., Roma 2000, I, pp. 141-151.
- BOREA 2009a**
E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa 2009.
- BOREA 2009b**
E. BOREA, *Stampe dal Cinquecento all'Ottocento derivate da Barocci*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo 2009, pp. 82-91.
- BORGHINI 1584**
R. BORGHINI, *Il Riposo di Raffaello Borghini in cui della Pittura, e della Scultura si favella, de' più illustri Pittori, e Scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze 1584.
- BORSIERI 1619**
G. BORSIERI, *Il Supplimento della Nobiltà di Milano Raccolto da Girolamo Borsieri*, Milano 1619.
- BOTTARI 1754**
G.G. BOTTARI, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca 1754.
- BOTTARI 1754-1773**
G.G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura scritte Da' più celebri Professori che in dette Arti fiorirono dal Secolo XV al XVII*, 7 voll., Roma 1754-1773.
- BRAUN, HOGENBERG 1572-1617**
G. BRAUN, F. HOGENBERG, *Civitates orbis terrarum*, 6 voll., Agrippina Ubiorum Colonia 1572-1617.
- BRESCIANI 1652**
G. BRESCIANI, *Rose e viole della città di Cremona, Che sono Papa, Cardinali, Patriarca, Arcivescovi, Vescovi, e Prelati di Santa Chiesa Cittadini Cremonesi, raccolte da Giuseppe Bresciani*, Cremona 1652.
- BRIGANTI 1961**
G. BRIGANTI, *La maniera italiana*, Roma 1961.
- BROOKE 1998**
X. BROOKE, *Mantegna to Rubens. The Weld-Blundell Drawings Collection*, catalogo della mostra (Liverpool, Walker Art Gallery, 26 giugno-20 settembre 1998; Londra, The British Museum, 10 ottobre 1998-10 gennaio 1999), London 1998.
- BURCKHARDT 1855**
J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855.
- BURY 1987**
M. BURY, *The Senarega Chapel in San Lorenzo, Genoa; new documents about Barocci and Francavilla*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 31, 2/3, 1987, pp. 327-356.
- BYAM SHAW 1969**
J. BYAM SHAW, *Two Drawings by Barocci*, in *Miscellanea I.Q. van Regteren Altena*, 16[V]1969, Amsterdam 1969, pp. 88-89.
- CALZINI 1913a**
E. CALZINI, *Federico Barocci e il suo mecenate*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", XV, 5-8, 1913, pp. 54-64.
- CALZINI 1913b**
E. 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.
- Catalogue 1802**
Catalogue of the entire collection of pictures belonging to Robert Udny, London 1802.
- CELIO 1638**
G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Napoli 1638.
- CELIO [circa 1614-1640] 2021**
G. CELIO, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio. «Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte»*, a cura di R. Gandolfi, Firenze 2021.
- CERBONI BAIARDI 2023**
A. CERBONI BAIARDI, *Barocci verso Cort: un incontro decisivo*, in "Rivista d'arte", 12-13, 2023, pp. 97-116.
- CERIANA 2004a**
M. CERIANA, *La Deposizione della Confraternita della Croce in Urbino*, in *Brera mai vista. Francesco Menzocchi pittore "raro e mutevole". Il trittico urbinato della Deposizione, 1544*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, ottobre 2004-gennaio 2005), a cura di M. Ceriana, V. Maderna, C. Quattrini, Milano 2004, pp. 12-32.
- CERIANA 2004b**
M. CERIANA, *Ambrogio Barocci e la decorazione del Palazzo Ducale di Urbino*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*.

- Atti del convegno internazionale di studi (Urbino, monastero di Santa Chiara 11-13 ottobre 2001), a cura di F.P. Fiore, 2 voll., Firenze 2004, I, pp. 269-304.
- CERIANA 2022**
M. CERIANA, *Ambrogio Barocci a Gubbio*, in *Federico da Montefeltro e Gubbio*, "Lì è tucto el core nostro et tucta l'anima nostra", catalogo della mostra (Gubbio, Palazzo Ducale-Palazzo dei Consoli-Museo Diocesano, 20 giugno-20 ottobre 2022), a cura di F.P. Di Teodoro, Cinisello Balsamo 2022, pp. 83-91.
- CHANTELOU 1988**
P.F. DE CHANTELOU, *Viaggio del Cavalier Bernini in Francia*, traduzione di S. Bottari, introduzione di G. Bilancioni, Palermo 1988.
- CHMEL 1847**
J. CHMEL, *Mittheilungen zur Geschichte und Topografie*, 5: *K. Rudolf's II. Liebe zur Kunst, beleuchtet durch Briefe u. s. w.*, in "Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geografie, Geschichte, Statistik und Naturkunde", IV, 8 febbraio 1847, pp. 131-132, 134-136.
- CLERI 2001**
B. CLERI, *Vertenze sul cartone del Trasporto di Cristo di Federico Barocci*, in "Notizie da Palazzo Albani", 22-29, (1993-2000) 2001, pp. 165-175.
- CLIFFORD, MALLET 1976**
T. CLIFFORD, J.V.G. MALLET, *Battista Franco as a designer for Maiolica*, in "The Burlington magazine", 118, 1976, pp. 387-410.
- CLOUGH 1982**
C.H. CLOUGH, *An unknown letter of Federico Barocci concerning his La Beata Michelina*, in "Notizie da Palazzo Albani", XI, 1-2, 1982, pp. 1-83.
- COCHIN 1758**
C. COCHIN, *Voyage d'Italie ou Recueil de notes Sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voi dans les principales villes d'Italie*, 2 voll., Paris 1758.
- COINDET 1849**
J. COINDET, *Histoire de la peinture en Italie. Guide de l'amateur des Beaux-Arts*, 2 voll., Genève-Paris 1849.
- COLASANTI 1913**
A. COLASANTI, *Un palinsesto sconosciuto di Federico Barocci*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", VII, 6, 1913, pp. 203-208.
- Collezionismo medico e storia artistica 2002-2011**
Collezionismo medico e storia artistica, 4 voll., a cura di P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, Firenze 2002-2011.
- COLUCCI 1786-1797**
G. COLUCCI, *Antichità Picene*, 31 voll., Fermo 1786-1797.
- COLZANI 2024**
C. COLZANI, *Documenti milanesi per Federico Barocci*, Urbino 2024.
- COLZANI 2025**
C. COLZANI, *Cronologia e modelli del giovane Barocci intorno al Casino di Pio IV in Vaticano*, in *La tarda Maniera, da Vasari a Barocci*, a cura di B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, M. Beltramini, Ancona 2025, pp. 249-266.
- COLZANI in cds**
C. COLZANI, *Dalla natura alla carta: i disegni di paesaggio di Federico Barocci*, in corso di stampa.
- CRISPOLTI 1648**
C. CRISPOLTI, *Perugia Augusta descritta da Cesare Crispolti*, Perugia 1648.
- DE ARCE 1615**
D. DE ARCE, *Roma la santa o de las*
- meioras Que alcanço Roma con la venida de S. Pedro à ella, y con asentar en ella su Silla. Discurso hecho por Fr. Diego de Arze Religioso de la Orden de S. Francisco de la Regular Observança, en la santa Provincia de Carthagena; Obispo de Casano, In Napoles 1615.*
- De Arte Graphica 1695**
De Arte Graphica. The Art of Painting, by C. A. Du Fresnoy with Remarks. Translated into English, Together with an Original Preface containing a parallel betwixt Painting and Poetry. By Mr. Dryden. As also a Short Account of the most Eminent Painters, both Ancient and Modern, continu'd down to the Present Times, according to the Order of their Succession. By another Hand [...], London 1695.
- DEGRAZIA 1984**
D. DEGRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico. Edizione italiana riveduta e aumentata tradotta e curata da A. Boschetto*, Bologna 1984.
- DELPRIORI 2017**
A. DELPRIORI, "Fecerunt pictura et scultura". Il percorso dell'arte nelle Marche picene nella seconda metà del Cinquecento, in in *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*, catalogo della mostra (Macerata, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi, 15 dicembre 2017-13 maggio 2018), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Cinisello Balsamo 2017, pp. 112-133.
- DEMPSEY 1987**
C. 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 1987, pp. 55-65.
- DENNISTOUN 1851**
J. DENNISTOUN, *Memoirs of the*

- Dukes of Urbino, illustrating the Arms, Arts, and Literature of Italy, from 1440 to 1630*, 3 voll., London 1851.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745-1752**
A. J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abregé de la vie des plus fameux peintres, avec leur portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, Quelques Réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins des grandes maîtres*, 3 voll., Paris 1745-1752.
- DI PIETRO 1913**
F. DI PIETRO, *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federigo Barocci negli Uffizi*, Firenze 1913.
- Diario 1989**
Diario di Francesco Maria Della Rovere, a cura di F. Sangiorgi, Urbino 1989.
- Disegni 1975**
Disegni di Federico Barocci, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1975), a cura di G. Gaeta Bertelà, Firenze 1975.
- DOLCI [circa 1775] 1933**
M. DOLCI, *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi d'Urbino. Edizione integrale del testo originale curata da Luigi Serra*, in "Rassegna Marchigiana", XII, 8-9, 1933.
- 'Dotti amici' 2007**
'Dotti amici'. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche, a cura di A. Ambrosini Massari, Ancona 2007.
- DROGHINI 2014**
M. DROGHINI, *La Santa Cecilia e santi di Federico Barocci della cattedrale di Urbino. Spunto per una riflessione "barocca"*, in "Arte marchigiana", 1, 2014, pp. 109-126.
- DUBOIS DE SAINT GELAIS 1727**
L. DUBOIS DE SAINT-GELAIS, *Description des tableaux du Palais Royal avec La Vie des Peintres à la tête de leurs Ouvrages dédiée à Monseigneur le Duc d'Orléans Premier Prince du Sang*, Paris 1727.
- DURO 2023**
F. DURO, «Magnificus ac excellens Dominus Federicus Barotius Urbinas Pictor Celeberrimus». Il primo testamento di Federico Barocci e altri nuovi documenti inediti, in "Horti Hesperidum", 11, 2, (2022) 2023, pp. 263-277.
- DURO 2024**
F. DURO, *Documenti urbinati su Federico Barocci*. 1, Urbino 2024.
- DURO in cds**
F. DURO, *Nuovi documenti sulla Circoncisione per Pesaro di Federico Barocci e su Ventura Mazza da Cantiano «l'agente del suo studio»*, in corso di stampa.
- EICHE 1982**
S. EICHE, *Federico Zuccari and Federico Barocci at Loreto and Urbino*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 26, 1982, 3, pp. 398-400.
- EKSERDJIAN 1987**
D. EKSERDJIAN, [recensione di] *Federico Barocci*. By Andrea Emiliani. 2 volumes. 464 pp. + 37 col+ 979 b. & w. ill. (Nuova Alfa Editoriale, 1985), 120.000 lire, in "The Burlington Magazine", 129, 1011, 1987, pp. 402-403.
- EKSERDJIAN 2018**
D. EKSERDJIAN, *The tip of iceberg Barocci's postmortem inventory and the survival of Renaissance drawings*, in *Federico Barocci. Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, a cura di J.W. Mann, London-New York 2018, pp. 154-178.
- EKSERDJIAN 2021**
D. EKSERDJIAN, *The Italian Renaissance altarpiece: between icon and narrative*, New Haven-London 2021.
- EMILIANI 1985**
A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, 2 voll., Bologna 1985.
- EMILIANI 2000**
A. EMILIANI, *Federico Barocci*, in *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed Ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, 2 voll., Roma 2000, II, pp. 258-265.
- EMILIANI 2008**
A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, 2 voll., Ancona 2008.
- EMILIANI 2016**
A. EMILIANI, *La finestra di Federico Barocci. Per una visione cristologica del paesaggio urbano*, Faenza 2016.
- FABRI 1664**
G. FABRI, *Le Sagre Memorie di Ravenna antica. Parte prima*, Venezia 1664.
- FAIETTI 2015**
M. FAIETTI, *Armoniosa coesistenza degli opposti*, in *Raffaello, Parmigianino, Barocci. Metafore dello sguardo*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini-Palazzo Caffarelli, 2 ottobre 2015-10 gennaio 2016), a cura di M. Faietti, Roma 2015, pp. 111-135.
- FALCIONI, DROGHINI 2012**
A. FALCIONI, M. DROGHINI, *Un documento "inedito" sul "Perdono di Assisi" di Federico Barocci*, in "Studi Pesaresi", 1, 2012, pp. 99-110.
- FALDI 1956**
I. FALDI, *La quadreria della Cassa Depositi e Prestiti*, Roma 1956.

FALOMIR 2013

M. FALOMIR, *Dono italiano e "gusto spagnolo" (1530-1610)*, in *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650. Contributi in occasione della giornata internazionale di studi, 14-15 gennaio 2008*, Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, a cura di N. von Bernstorff, S. Kubersky-Pirreda, Cinisello Balsamo 2013, pp. 13-26.

FANTI 1767

V. FANTI, *Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura di Sua Altezza Giuseppe Wenceslao del S.R.I. Principe regnante della casa di Lichtenstein [...] Dove chiara apparisce tanto la spiegazione de' pensieri di tutti gli Autori, quanto il pregio delle Storie, e delle Favole che ne' Quadri si trovano espresse unitamente al Compendio delle Vite degli stessi Pittori [...]*, Vienna 1767.

FANTUZZI 1781-1790

G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, 8 voll., Bologna 1781-1790.

Federico Barocci 2009

Federico Barocci 1535-1612. *L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo 2009.

Federico Barocci 2012

Federico Barocci. *Renaissance Master of Color and Line*, catalogo della mostra (Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 21 ottobre 2012-20 gennaio 2013; Londra, The National Gallery, 27 febbraio-19 maggio 2013), a cura di J.W. Mann, B. Bohn, New Haven-London 2012.

Federico Barocci 2024

Federico Barocci, Urbino. *L'emozione*

della pittura moderna, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 19 giugno-6 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024.

Federico Barocci. Il miracolo 2003

Federico Barocci. *Il miracolo della Madonna della gatta*, a cura di A. Natali, Cinisello Balsamo 2003.

Federico da Montefeltro 2022

Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio. *Urbino crocevia delle arti*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 23 giugno-9 ottobre 2022), a cura di A. Angelini, G. Fattorini, G. Russo, Venezia 2022.

FÉLIBIEN 1666-1688

A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 voll., Paris 1666-1688.

FILAURO in cds

S. FILAURO, *Federico Barocci, i documenti umbri*, in corso di stampa.

FONTANA 1997

J. FONTANA, *Evidence for an early Florentine trip by Federico Barocci*, in "The Burlington Magazine", CXXXIX, 1997, pp. 471-475.

FONTANA 2001

J. FONTANA, *Federico Barocci's Emulation of Raphael in the Fossombrone Madonna & Child with saints*, in *Coming about... A Festschrift for John Shearman*, a cura di L.R. Jones, L.C. Matthew, Cambridge (Mass.) 2001, pp. 183-190.

FONTANA 2007

J. FONTANA, *Duke Guidobaldo II della Rovere, Federico Barocci, and the taste for Titian at the court of Urbino*, in *Patronage and dynasty. The rise of the Della Rovere in Renaissance Italy*, a cura di I. Verstegen, Kirkville 2007, pp. 161-178.

FRANCHI 2008

S. FRANCHI, s.v. Mascardi, Giacomo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, Roma 2008.

FRANCUCCI 1613

La Galleria dell'Illustris.mo e Rev.mo S. Scipione Cardinale Borghese cantata da Scipione Francucci Arretino, BAV, ms Borgh. 184 (dedicata data 16 luglio 1613).

FRASCARELLI 2012

D. FRASCARELLI, *Paolo Falconieri tra scienza e arcadia. Le collezioni di un intellettuale del tardo barocco romano*, Roma 2012.

FREEMAN BAUER 1986

L. FREEMAN BAUER, *A Letter by Barocci and the Tracing of Finished Paintings*, in "The Burlington Magazine", CXXVIII, 998, 1986, pp. 355-357.

FRIEDLÄNDER 1908

W. FRIEDLÄNDER, s.v. Barocci Federico, in *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker (32 voll., Leipzig 1907-1950), II, Leipzig 1908, pp. 511-513.

FRIEDLÄNDER 1912

W. FRIEDLÄNDER, *Das Kasino Pius des Vierten*, Leipzig 1912.

FRIEDLÄNDER 1923

W. FRIEDLÄNDER, *Barocci und Tintoretto*, in "Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 1, 1923, pp. 259-262.

FRIEDLÄNDER 1964

W. FRIEDLÄNDER, *Federico Barocci*, in "The Burlington Magazine", 106, 733, 1964, pp. 186-187.

FUSELI 1805

H. FUSELI, *A Dictionary of Painters from the revival of the art to the present period, by the Rev. M. Pilkington, A.M. A new edition with considerable alterations, additions, an appendix, and an index*, by Henry Fuseli, R. A., London 1805.

FÜSSLI 1763-1771

J.R. FÜSSLI, *Allgemeines Künstler-Lexicon oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc. etc. nebst einem angehängten Verzeichniss*, 3 voll., Zürich 1763-1771.

GALLI 1927

R. GALLI, *I tesori d'arte di un pittore del Seicento (Carlo Maratta)*, in "L'archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna", 22, 1927, pp. 217-238.

GALLI 1928

R. GALLI, *I tesori d'arte di un pittore del Seicento (Carlo Maratta) (Continuazione e fine)*, in "L'archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna", 23, 1928, pp. 59-78.

GALLONIO 1601

A. GALLONIO, *Vita del Beato P. Filippo Neri fiorentino fondatore della congregazione dell'Oratorio, scritta e ordinata per anni da Antonio Gallonio Romano Sacerdote della medesima Congregazione*, Roma 1601.

GAMBA, MONTEBELLI 1988

E. GAMBA, V. MONTEBELLI, *Le scienze a Urbino nel tardo Rinascimento*, Urbino 1988.

GASPAROTTO 2005

D. GASPAROTTO, *Giambologna*, Roma 2005.

GAYE 1839-1840

G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal Dott. Giovanni Gaye*, 3 voll., Firenze 1839-1840.

GERE 1963

J.A. GERE, *Two panel-pictures by Taddeo Zuccaro and some related compositions - II: The 'Agony in the Garden' in the Strossmayer Gallery, Zagreb*, in "The Burlington

Magazine", 105, 726, 1963, pp. 390-395.

GERE 1969

J.A. GERE, *Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings*, London 1969.

GIANCARLI 2024

M. GIANCARLI, *La bottega di Barocchi tra invenzioni, metodo e copie*, in Federico Barocci, Urbino. *L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 19 giugno-6 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 116-123.

GIANCARLI in cds

M. GIANCARLI, *Alcune note sulla bottega di Federico Barocci e su Ventura Mazza*, in corso di stampa.

GIANNOTTI 1999

A. GIANNOTTI, *Genesi e fortuna di un 'exemplum caritatis': la Madonna del Popolo di Federico Barocci*, in *L'onestà dell'invenzione. Pittura della riforma cattolica agli Uffizi*, a cura di A. Natali, Cinisello Balsamo 1999, pp. 25-42.

GIANNOTTI 2009

A. GIANNOTTI, *Con gli occhi di Bellori*, in Federico Barocci 1535-1612. *L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo 2009, pp. 24-35.

GIANNOTTI 2018

A. GIANNOTTI, *Barocci and the legacy of the artistic tradition of his homeland*, in Federico Barocci. *Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, a cura di J.W. Mann, London-New York 2018, pp. 46-62.

GIGLI [1615] 1996

G.C. GIGLI, *La pittura trionfante [Venezia 1615]*, a cura di B.

Agosti, S. Ginzburg, Porretta Terme 1996.

GINZBURG 2015

S. GINZBURG, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 25-51.

Giovanni da Udine 1987

Giovanni da Udine. I Libri dei conti, a cura di L. Cargnelutti, Udine 1987.

GIUSTINIANI 1981

V. GIUSTINIANI, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. Banti, Firenze 1981.

GNOLI 1924

U. GNOLI, *L'Annunciazione del Barocci in Gubbio*, in "Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica", 3, 2, 1924, pp. 42-44.

GOLDSCHMIDT 1910

F. GOLDSCHMIDT, [recensione di] Dr. Walter Bombe, «Federico Barocci e un suo scolaro a Perugia» in «Perusia Augusta» 1909, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 33, 1910, pp. 374-377.

GONZÁLES-PALACIOS 1984

A. GONZÁLES-PALACIOS, *Un adornamento vicereale per Napoli*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1984-14 aprile 1985; Napoli, Museo Pignatelli, 6 dicembre 1984-14 aprile 1985), 2 voll., Napoli 1984, II, pp. 241-302.

GRIGIONI 1988

C. GRIGIONI, *Antonio Gentili detto Antonio da Faenza*, in "Romagna arte e storia", 8, 1988, pp. 24, 83-118.1

GRISOLIA 2018

F. GRISOLIA, *Trattenimenti Pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Roma 2018.

GRONAU [1936] 2011

G. GRONAU, *Documenti artistici urbiniati* [Firenze 1936], Urbino 2011.

GROSSO 2016

M. GROSSO, *Su alcuni aspetti della biografia vasariana di Battista Franco «pittore viniziano»*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 40, 2016, pp. 29-45.

GUERRIERI BORSOI 2018

M.B. GUERRIERI BORSOI, *La quadreria Albani a Roma al tempo di Clemente XI*, Roma 2018.

GÜNTHER 1969

H. GÜNTHER, *Uffizien 135 A – Eine Studie Barocci*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 14, 2, 1969, pp. 239-246.

HEINECKEN 1778-1790

K.H. VON HEINECKEN, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, avec notice détaillée de leurs ouvrages gravées*, 4 voll., Leipzig 1778-1790.

HINTERDING, LUIJTEN, ROYALTON-KISCH 2000

E. HINTERDING, G. LUIJTEN, M. ROYALTON-KISCH, *Rembrandt, the Printmaker*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 22 luglio-8 ottobre 2000 e 14 ottobre 2000-7 gennaio 2001; Londra, The British Museum, 26 gennaio-8 aprile 2001), London 2000.

HIRST 1981

M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

I disegni 1976

I disegni del Codice Resta, a cura di G. Bora, Bologna 1976.

Il cardinale Alessandro Albani 1980

Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa, Roma 1980.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1979

G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma 1979.

JAFFÉ 1994

M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, 4 voll., London 1994.

KASSIRER 1913

K. KASSIRER, *Unbekannte Zeichnungen Fed. Barocci im Berliner Kupferstichkabinett*, in "Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen", 35, 2, 1913, coll. 52-54.

KATALAN 1997

J. KATALAN, *Federico Barocci (1535-1612) et la majolique*, in "Revue du Louvre", 47, 1, 1997, pp. 48-53.

KROMMES 1912

R.H. KROMMES, *Studien zu Federico Barocci*, Leipzig 1912.

KUGLER 1837

F. KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, 2 voll., Berlin 1837.

KUGLER 1847

F. KUGLER, *D. Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen. Zweite Auflage unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt*, 2 voll., Berlin 1847.

L'Idée del Bello 2000

L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed Ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, 2 voll., Roma 2000.

La Madonna di san Simone 2024

Federico Barocci. La Madonna di San Simone, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino, 4 dicembre 2024-12 gennaio 2025), a

cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024.

La pittura a Fermo 1968

La pittura a Fermo e nel suo circondario, introduzione di A. Valentini, catalogo critico a cura di L. Dania, Fermo 1968.

La tradizione dell' "ideale classico" 2021

La tradizione dell' "ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento, a cura di M. di Macco, S. Ginzburg, Genova 2021.

LACOMBE 1752-1754

J. LACOMBE, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts ou Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique*, 8 voll., Paris 1752-1754.

LABBÉ, BICART-SÉE 1996

J. LABBÉ, L. BICART-SÉE, *La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville reconstituée d'après son Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, édition de 1672, Paris 1996.

LAFRANCONI 1998

M. LAFRANCONI, *Antonio Troncarelli: A Roman Collector of the Late Sixteenth Century*, in "The Burlington Magazine", 140, 1145, 1998, pp. 537-550.

LALANDE 1769

J. DE LALANDE, *Voyage d'un François en Italie, Fait dans les Années 1765 & 1766. Contenant l'Histoire et les Anecdotes les plus singulières de l'Italie, et sa description; les Moeurs, les Usages, le Gouvernement, le Commerce, la Littérature, les Arts, l'Histoire Naturelle, et les Antiquités: avec des jugemens sur les Ouvrages de Peinture, Sculpture et Architecture, et les Plans de toutes les grandes villes d'Italie*, 8 voll., Paris 1769.

LANZI 1792

L. LANZI, *La storia pittorica della*

- Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana compendiate e ridotta a metodo per agevolare a' dilettranti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Firenze 1792.
- LANZI [1809] 1968-1974**
 L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* [Bassano 1809], a cura di M. Capucci, 3 voll., Firenze 1968-1974.
- LANZI [1783] 2003**
 L. LANZI, *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovate* [1783], a cura di C. Costanzi, Venezia 2003.
- LAURO 1639**
 I. LAURO ROMANO, *Historia di Cortona*, Roma 1639.
- LAZZARI 1800**
 A. LAZZARI, *Memorie d'alcuni più celebri pittori di Urbino raccolte, scritte, e pubblicate dall'arciprete D. Andrea Lazzari e dal medesimo arricchite con opportuni aneddoti, ed annotazioni non più stampate in addietro*, Urbino 1800.
- LEONARDI 1995**
 C. LEONARDI, *Michelangelo, l'Urbino, il Taruga*, Città di Castello 1995.
- LEPRI, PALESATI 2001**
 N. LEPRI, A. PALESATI, *La consegna della Madonna del popolo del Barroci alla confraternita di S. Maria della Misericordia*, in "Bollettino d'informazione. Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti", 35, 2001, pp. 46-52.
- Lettere artistiche inedite 1866**
Lettere artistiche inedite, a cura di G. Campori, Modena 1866.
- LIGI 1925**
 B. LIGI, *La cappella musicale del Duomo di Urbino*, in "Note d'archivio per la storia musicale", 2, 1925, pp. 310-369.
- LIGI 1933**
 B. LIGI, *Relazione della città e diocesi di Urbino fatta dal R. D. Brancalione Fuschinio nell'anno 1597*, in "Vrbinv", 7, 5-6, 1933, pp. 1-19.
- LIGI 1938**
 B. LIGI, *Memorie ecclesiastiche di Urbino*, Urbino 1938.
- LINGO 2008**
 S. LINGO, *Federico Barocci. Allure and Devotion in Late Renaissance Painting*, New Haven-London 2008.
- LOISEL 2008**
 C. LOISEL, *L'exemple de Bassano et Barocci et le premier pastel d'Annibale Carracci*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 52, 2-3, 2008, pp. 205-213.
- LOMAZZO 1587**
 G.P. LOMAZZO, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri nelle quali ad imitazione de i grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di prencipi, di signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti; [...] con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, 7 voll., in Milano 1587.
- LOMAZZO [1584] 1973-1975**
 G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [Milano 1584], in G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, 2 voll., Firenze 1973-1975.
- LOMAZZO [1590] 1973-1975**
 G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura* [Milano 1590], in G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, 2 voll., Firenze 1973-1975.
- LONGHI [1914] 1961**
 R. LONGHI, *Orazio Borgianni* [1914], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I, *Scritti giovanili 1912-1922*, 2 voll., Firenze 1961, I, pp. 111-128.
- LONGHI [1915] 1961**
 R. LONGHI, *Battistello* [1915], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I, *Scritti giovanili 1912-1922*, 2 voll., Firenze 1961, I, pp. 177-211.
- LONGHI [1917] 1961**
 R. LONGHI, «Verso il Riposo» di Giovanni Andrea Ansaldo [1917], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I, *Scritti giovanili 1912-1922*, 2 voll., Firenze 1961, I, pp. 345-346.
- LONGHI [1934] 1973**
 R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese* [1934], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento* 1934-1964, Firenze 1973, pp. 189-205.
- LONGHI [1961] 1976**
 R. LONGHI, *Quattro «modelli» del Lilio a Barcellona* [1961], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, VIII/2, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico* 1951-1970, Firenze 1976, pp. 119-120.
- LUCARINI 2000**
 L. LUCARINI, *La Quadreria Buonvisi. Fonti e documenti per lo studio del collezionismo lucchese tra XVII e XIX secolo*, in "Polittico", I, 2000, pp. 119-139.
- LUCIDI 2020**
 D. LUCIDI, *Giambologna e Torino. Tre crocifissi bronzei dal Real Castello di Racconigi: aperture su Adriaen de Vries, Pietro Tacca, Antonio Susini e Gasparo Mola*, in "Nuovi studi", 25, 2020, pp. 49-70.
- MACCHERINI 1997**
 M. MACCHERINI, *Caravaggio*

nel carteggio familiare di Giulio Mancini, in "Prospettiva", 86, 1997, pp. 71-92.

MACCHERINI 2009

M. MACCHERINI, *Considerazioni sulla pittura senese al tempo di Barocchi*, in *Federico Barocchi 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cini-sello Balsamo 2009, pp. 92-103.

MADIAI 1913

F. MADIAI, *Per la vera data di nascita di Federico Barocchi*, in *Studi e notizie su Federico Barocchi*, a cura della Brigata urbinata degli Amici dei Monumenti, Firenze 1913, pp. 13-19.

MALMSTROM 1969

R.E. MALMSTROM, *A Note on the Architectural Setting of Federico Barocchi's Aeneas Flight from Troy*, in "Marsyas", XIV, (1968-1969) 1969, pp. 43-47.

MALVASIA [1678] 1841

C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi* [Bologna 1678], con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore, di Giampietro Zanotti e di altri scrittori, 2 voll., Bologna 1841.

MANCINI 1983

F.F. MANCINI, *Un documento per Federico Barocchi e la cappella Coli-Pontani in Santa Maria degli Angeli*, in "Esercizi", 6, 1983, pp. 18-47.

MANCINI [circa 1614-1621]

1956-1957

G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, L. Salerno, 2. voll., Roma 1956-1957.

MANCINI [circa 1621-1622] 2021

G. MANCINI, *Il Viaggio per Roma per vedere le pitture e la riscoperta*

dei primitivi, a cura di A. Cateni, Siena 2021.

MANILLI 1650

G. MANILLI, *Villa Borghese Fuori di Porta Pinciana descritta da Iacomo Manilli romano Guardaroba di Detta Villa*, Roma 1650.

MANN 2012

J.W. MANN, *Innovation and Inspiration: An Introduction to Federico Barocchi*, in *Federico Barocchi. Renaissance Master of Color and Line*, catalogo della mostra (Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 21 ottobre 2012-20 gennaio 2013; Londra, The National Gallery, 27 febbraio-19 maggio 2013), a cura di J.W. Mann, B. Bohn, New Haven-London 2012, pp. 1-31.

MARINO [1620] 1979

G.B. MARINO, *La Galeria* [Venezia 1620], a cura di M. Pieri, 2 voll., Padova 1979.

MARCHI 2005

A. MARCHI, *Alessandro Vitali, in Nel segno di Barocchi. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005, pp. 134-141.

MARANGONI 1913

M. MARANGONI, *Mostra di disegni del Baroccio agli Uffizi*, in "L'Arte", XVI, 1913, pp. 65-67.

MARAZZINI 2008

C. MARAZZINI, *Il Seicento, in Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. Mortara Garavelli, Roma-Bari 2008, pp. 138-158.

MARI 2021

F. MARI, *I Carracci nel 1956, in La tradizione dell'ideale classico nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco, S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 67-77.

MARIETTE 1741

P.J. MARIETTE, *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas, et de France, du cabinet de feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la manière de dessiner des principaux Peintres*, par P.J. Mariette, Paris 1741.

MARIETTE 1853-1860

P.J. MARIETTE, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au cabinet des estampes de la Bibliothèque Impériale, et annoté par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon*, 6 voll., Paris 1853-1860.

MARINO [1620] 1979

G.B. MARINO, *La Galeria* [Venezia 1620], a cura di M. Pieri, 2 voll., Padova 1979.

MARSY 1746

F. DE MARSY, *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture*, 2 voll., Paris 1746.

MARTINELLI [circa 1660-1663] 1969

F. MARTINELLI, *Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura*, in C. D'ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Firenze 1969.

MARUBBI 2017

M. MARUBBI, *Il San Francesco in preghiera di Caravaggio e i suoi doppi*, in *Atti delle Giornate di Studi (Monte Santa Maria Tiberina, Palazzo Museo Bourbon del Monte, 8-9 ottobre 2016)*, a cura di P. Carofano, Pontedera 2017, pp. 141-150.

MAZZACCHERA 1997

A. MAZZACCHERA, *Il forestiere in Cagli. Palazzi, chiese e pitture di una antica città e terre tra Catria e Nerone*, Cagli 1997.

MAZZOLARI 1648

I. MAZZOLARI, *Le Reali grandezze dell'Escviale di Spagna Compilate, & descritte dal Rever. padre D.*

- Ilario Mazzolari da Cremona [...], Bologna, Presso Gio. Battista Ferroni, 1648.
- MECHEL 1784**
C. MECHEL, *Catalogue des tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne, composé par Chrétien de Mechel* [...], Basle 1784.
- MENGES 1780**
A.R. MENGES, *Opere di Antonio Raffaello Menges primo pittore della Maestà di Carlo III re di Spagna ec. ec. ec. pubblicate da D. Giuseppe Niccola d'Azara*, 2 voll. Parma 1780.
- MEYER 1988**
V. MEYER, *Pierre Simon (c. 1640-1710)*, in "Nouvelles de l'estampe", 99, 1988, pp. 4-28.
- MONGAN 1932**
A. MONGAN, *Federigo Baroccio (1526-1612)*, in "Old Master Drawings", 7, 1932, pp. 5-6.
- MONIER 1698**
P. MONIER, *Histoire des arts qui ont rapport au dessein, divisée en trois livres, où il est traité de son origine, de son Progrès, de sa Chûte ed de son Rétablissement. Ouvrage utile au public pour savoir ce qui s'est fait de plus considerable en tous les âges, dans la Peinture, la Sculpture, l'Architecture & la Gravure; & pour distinguer les bonnes manieres des mauvaises*, Paris 1698.
- MONTANARI 2000**
T. MONTANARI, *La politica culturale di Giovan Pietro Bellori*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed Ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, 2 voll., Roma 2000, I, pp. 39-49.
- MONTANARI 2005**
T. MONTANARI, *Introduction*, in G.P. BELLORI, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects. A New Translation and Critical Edition*, traduzione di A. Sedgwick Wohl, note di H.E. Wohl, Cambridge (Mass.) 2005, pp. 1-39.
- MONTANARI 2009a**
T. MONTANARI, *Barocchi in barocco. Indizi di una persistenza*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo 2009, pp. 216-225.
- MONTANARI 2009b**
T. MONTANARI, *Postfazione. Bellori trent'anni dopo*, in G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [Roma 1672], a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali (prima edizione Torino 1976), 2 voll., Torino 2009, II, pp. 656-729.
- MORELLI 1683**
G.F. MORELLI, *Brevi notizie Delle Pitture e sculture Che adornano l'augusta città di Perugia*, Perugia 1683.
- MORETTI, ZUCCARI 2009**
M. MORETTI, A. ZUCCARI, *Barocchi a Roma: tre dipinti e una scuola da Gregorio XIII a Clemente VIII*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo 2009, pp. 146-155.
- Mostra 1912-1913**
Mostra dei cartoni e dei disegni di Federigo Baroccio, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, ottobre 1912-aprile 1913), Bergamo 1912-1913.
- Mostra 1975**
Mostra di Federico Barocci, catalogo critico a cura di A. Emiliani con un repertorio dei disegni di G. Gaeta Bertelà (Bologna, Museo Civico, 14 settembre-16 novembre 1975), Bologna 1975.
- MURATORI 1912**
S. MURATORI, *Il Martirio di San Vitale del Barocci*, notizie, documenti, aneddoti, in "Felix Ravenna", 6, aprile 1912, pp. 244-259.
- Museo fiorentino 1752-1762**
Museo fiorentino che contiene i ritratti de' pittori consacrato alla Sacra Cesarea Maestà Dell'Augustissimo Francesco I Imperadore de' Romani re di Gerusalemme e di Germania duca di Lorena e di Bar Granduca di Toscana ec. ec. ec., 4 voll., Firenze 1752-1762.
- NAGLER 1835-1852**
G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, 22 voll., München 1835-1852.
- NATALI 2012**
A. NATALI, *La Madonna della gatta di Federico Barocci. Memoria d'un evento*, in *Famiglia di famiglie. La Madonna della gatta di Federico Barocci dalla Galleria degli Uffizi*, catalogo della mostra (Bresso, Spazio Bresso Cultura, 31 maggio-27 giugno 2012), a cura di A. Natali con M. Onali, Cinisello Balsamo 2012, pp. 19-37.
- Nel segno di Barocci 2005**
Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005.
- NICOLAI 2015**
F. NICOLAI, *Karel van Mander e gli affreschi di palazzo Spada a Terni: il contratto del 1574*, in "Studi

di storia dell'arte", 26, 2015, pp. 123-136.

Nuova raccolta 1844-1856

Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XIV a XIX, a cura di M. Gualandi, 3 voll., Bologna 1844-1856.

ODDI 1633

M. ODDI, *Fabrica et uso del compasso polimetro*, Milano 1633.

OLSEN 1955

H. OLSEN, *Federico Barocci: a critical study in Italian cinquecento painting*, Stockholm 1955.

OLSEN 1962

H. OLSEN, *Federico Barocci*, Copenhagen 1962.

OLSEN 1965a

H. OLSEN, *Letter to the Editor*, in "The Art Bulletin", 47, 4, 1965, p. 541.

OLSEN 1965b

H. OLSEN, *Some Drawings by Federico Barocci*, in "Artes", 1, 1965, pp. 17-34.

OLSEN 1966

H. OLSEN, *A Drawing by Federico Barocci in the Louvre*, in "Artes", 2, 1966, pp. 72-74.

OLSEN 1969

H. OLSEN, *Eine Kompositionsskizze von Federico Barocci*, in "Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg", 6, 1969, pp. 49-54.

OLSEN 2002

H. OLSEN, *Relazioni tra Francesco Maria II Della Rovere e Federico Barocci*, in *I Della Rovere e l'Italia delle corti*, 4 voll., 2. Luoghi e opere d'arte, a cura di B. Cleri, S. Eiche, Urbana 2002, pp. 195-204.

ORBAAN 1920

J.A.F. ORBAAN, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma 1920.

ORLANDI 1704

P.A. ORLANDI, *Abcdario pittorico*, Bologna 1704.

ORLANDI 1719

P.A. ORLANDI, *L'Abcdario pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Bologna 1719.

ORSINI 1784

B. ORSINI, *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia Al quale si pongono in vista le più eccellenti Pitture Sculture ed Architetture con alcune osservazioni*, Perugia 1784.

PANICALI 1988

R. PANICALI, *Orologi e orologiai del Rinascimento italiano. La scuola urbinata*, Urbino 1988.

PAOLINI 2024

M.M. PAOLINI, *Urbino nel 1703 attraverso gli occhi di Curzio Origo "confidentissimo" degli Albani e collezionista*, in *Roma-Urbino 1703. Il viaggio di Lancisi e Origo inviati speciali di papa Clemente XI Albani*, a cura di M.M. Paolini, L. Vanni, Urbino 2024, pp. 117-155.

PAPI 2002

G. PAPI, *Una pala d'altare di Federico Barocci nei Depositi della Pinacoteca di Brera*, in "Arte Cristiana", 90, 809, 2002, pp. 105-114.

PAPILLON DE LA FERTÉ 1776

D. PAPILLON DE LA FERTÉ, *Extrait des différens ouvrages publiés sur la vie des peintres*, 2 voll., Paris 1776.

PARISI 2021

C. PARISI, *Bellori secondo Bottari: come l'erudizione settecentesca toscana si confronta con l'anti-quaria del Seicento romano*, in *La tradizione dell'"ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Maccio, S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 364-367.

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN 2010

A. PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, *Las relaciones artísticas de la familia della Rovere con la corte española durante el reinado de Felipe II en la correspondencia del Archivo de Estado de Florencia*, in *Centros de Poder Italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, a cura di J. Martínez Millán, M. Rivero Rodríguez, 3 voll., Madrid 2010, III, pp. 1543-1714.

PERINI 2000

G. PERINI, *La biblioteca di Bellori. Saggio sulla struttura intellettuale e culturale di un erudito del Seicento*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed Ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, 2 voll., Roma 2000, II, pp. 673-685.

PERINI 2005

G. PERINI, *Appunti sulla fortuna critica di Federico Barocci tra Cinque e Settecento*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005, pp. 394-405.

PERINI FOLESANI 2012

G. PERINI FOLESANI, *Sir Joshua Reynolds in Italia (1750-1752). Passaggio in Toscana. Il taccuino 201 a 10 del British Museum*, Firenze 2012.

PETRIOLI TOFANI 2018

A. PETRIOLI TOFANI, *Ricognizione sui disegni genghiani agli Uffizi. Proposte di lettura*, in *Girolamo Genga: una via obliqua alla maniera moderna*, a cura di B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, M. Beltrami, S. Ginzburg, Bologna 2018, pp. 51-75.

PFISTER 1952

F. PFISTER, *Introduzione*, in J.

- BURCKHARDT, *Il Cicerone. Guida al godimento dell'arte in Italia* [Basel 1855], Firenze 1952, pp. XIII-XXXII.
- PIERGUIDI 2015**
S. PIERGUIDI, *Barocchi e Caravaggio nelle "Vite" di Bellori*, in "Storia dell'Arte", 142, 2015 (2016), pp. 45-51.
- Pietro Bembo 2013**
Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013), a cura di G. Beltrami, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013.
- PILES 1699**
R. DE PILES, *Abregé de la vie des peintres, Avec des reflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, et de l'utilité des Estampes*, Paris 1699.
- PILKINGTON 1770**
M. PILKINGTON, *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters containing A complete collection, and account, of the most distinguished artists, who have flourished in the Art of Painting, at Rome, Venice, Naples, Florence, and other Cities of Italy; in Holland, Flanders, England, Germany, or France; from the Year 1250, when the Art of Painting was revived by Cimabue, to the Year 1767; including above Five hundred Years, and the Number of Artists amounting to near One thousand Four hundred extracted From the most authentic Writers who have treated on the Subject [...]*, London 1770.
- PILLSBURY 1976**
E.P. PILLSBURY, *Barocchi at Bologna and Florence*, in "Master Drawings", XIV, 1, 1976, pp. 56-64.
- PILLSBURY 1987**
E.P. PILLSBURY, [recensione di] Andrea Emiliani, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, 2 vols., in "Master Drawings", 25, 3, 1987, pp. 285-287.
- PILLSBURY, RICHARDS 1978**
E.P. PILLSBURY, L.S. RICHARDS, *The Graphic Art of Federico Barocci. Selected Drawings and Prints*, catalogo della mostra (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1978; Yale, Yale University Art Gallery, 1978), Yale 1978.
- Pinacoteca Comunale 2001**
Pinacoteca Comunale di Ravenna, a cura di N. Ceroni, Ravenna 2001.
- Pio [1724] 1977**
N. PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [Cod. ms. Capponi 257], a cura di C. Engass, R. Engass, Città del Vaticano 1977.
- PIZZORUSSO 2009**
C. PIZZORUSSO, *Federico Barocci e il paradosso dell' "ottimo Scultore"*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo 2009, pp. 54-65.
- POGGI 1912**
G. POGGI, *Federigo Baroccio. Nel terzo centenario dalla morte*, in "Il Marzocco", XVII, 39, 1912, p. 1.
- PONNELLE, BORDET 1928**
L. PONNELLE, L. BORDET, *Saint Philippe Néri et la société romaine de son temps (1515-1595)*, Paris 1928.
- POPHAM 1957**
A.E. POPHAM, *Correggio's Drawings*, London 1957.
- POPHAM 1966**
A.E. POPHAM, *An Unnoticed Drawing by Federico Barocci*, in "Master Drawings", 4, 2, 1966, pp. 149-150.
- PRIMAROSA 2017**
Y. PRIMAROSA, *Ottavio Leoni (1578-1630), eccellente miniator di ritratti. Catalogo ragionato dei disegni e dei dipinti*, Roma 2017.
- PUNGILEONI 1822**
L. PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta padre del gran Raffaello di Urbino*, Urbino 1822.
- Raccolta di lettere 1822-1825**
Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII pubblicata da Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi, 8 voll., Milano 1822-1825.
- REMY 1767**
P. REMY, *Catalogue raisonné des tableaux, desseins & estampes, et autres effets curieux d'après le décès de M. de Jullienne, Ecuyer, Chevalier de Saint-Michel, & Honoraire de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. Par Pierre Remy [...]*, Paris 1767.
- RENZETTI 1913**
L. 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.
- Répertoire 1998**
Répertoire des tableaux vendus en France au XIXe siècle 1801-1810, a cura di B. Peronnet, BB. Fredericksen, 2 voll., Los Angeles 1998.
- RICCI 1834**
A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona*, 2 voll., Macerata 1834.
- RICCI 1930**
C. RICCI, s.v. *Barocci, Federico*, in *Enciclopedia Italiana*, V, Roma 1930 (edizione online).

RICHARDSON 1722

J. RICHARDSON, *An Account Of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, London 1722.

ROBIBARO 2010

R. ROBIBARO, *L'inventario dei beni del cardinal Nini (1628-1680): un documento inedito*, in "Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon", X, 2010, pp. 331-407.

ROSENBERG 2009

P. ROSENBERG, *Barocchi e la pittura francesce del Settecento. Un "rendez-vous" mancato*, in *L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo 2009, pp. 226-235.

ROSENBERG 2019

P. ROSENBERG, *Les dessins de la collection Mariette. Écoles italienne et espagnole*, 4 voll., Paris 2019.

ROSINI 1839-1847

G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini*, 8 voll., Pisa 1839-1847.

RUDOLPH, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2024

S. RUDOLPH, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Carlo Maratti (1625-1713) tra la magnificenza del Barocco e il sogno d'Arcadia*, 2 voll., Roma 2024.

RUHWINKEL 2010

S. RUHWINKEL, *Die Zeichnungen Federico Baroccis im Martin-von-Wagner-Museum Würzburg*, Weimar 2010.

SACCOMANI 2000

E. SACCOMANI, *Battista Franco alla corte di Urbino: dai perduti affreschi del duomo ai modelli per le maioliche istoriate*, in *Pittura*

veneta nelle Marche, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 211-233.

Saggi cronologici 1668

Saggi cronologici o' sia Genova nelle sue antichità ricercata, Genova 1668.

SALERNO 1960

L. SALERNO, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, in "The Burlington Magazine", CII, 685, 1960, pp. 21-27, 93-105, 135-148.

SALVAGNI 2017

I. SALVAGNI, *Il destino manifesto: gli Aldobrandini di Clemente VIII e la Minerva*, Roma 2017.

SALVAGNI 2021

I. SALVAGNI, *Da "Universitas" ad "Accademia". II. La fondazione dell'Accademia di San Luca nella chiesa dei santi Luca e Martina al Foro Romano. Le professioni artistiche a Roma: istituzioni, sedi, società (1588-1705)*, Roma 2021.

SANDRART 1675

J. VON SANDRART, *L'Academia Todesca della Architettura, Scultura & Pittura oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 voll., Nürnberg 1675.

SANGALLI 2009

M. SANGALLI, *Federico Barocchi o delle controriforme tra Filippo Neri, i cappuccini, Federico Borromeo. Roma, Urbino, Milano*, in *L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo 2009, pp. 156-165.

SANGIORGI 1982

F. SANGIORGI, *Committenze milanesi a Federico Barocchi e alla sua scuola nel carteggio Vincenzi della Biblioteca Universitaria di Urbino*, Urbino 1982.

SANTAGOSTINO [1671] 1980

A. SANTAGOSTINO, *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano [Milano 1671]*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1980.

SAPORI 1983

G. SAPORI, *Rapporto preliminare su Simonetto Anastagi*, in "Ricerche di storia dell'arte", 21, 1983, pp. 77-85.

SAPORI 2007

G. SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560-1600*, Milano 2007.

SCANNELLI 1657

F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena 1657.

SCATASSA 1900

E. SCATASSA, *Il Crocifisso dipinto dal Barocchi per la Compagnia della Morte in Urbino*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", 3, 1900, pp. 78-80.

SCATASSA 1901

E. SCATASSA, *Documenti*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", 4, 1901, pp. 129-136.

SCATASSA 1902

E. SCATASSA, *Chiesa del Corpus Domini in Urbino*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 25, 1902, pp. 438-446.

SCHLOSSER [1924] 1964

J. VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna [Wien 1924]*, Firenze 1964.

SCHMARSOW 1909-1914

A. SCHMARSOW, *Federigo Baroccis Zeichnungen. Eine kritische Studie*, 3 voll., Leipzig 1909-1914.

SCHMARSOW [1909] 2010

A. SCHMARSOW, *Federico Barocchi. Un capostipite della pittura barocca [Leipzig 1909]*, traduzione italiana di L. Pampaloni, a cura

- di L. Bravi, con un saggio di A. Emiliani, Urbino 2010.
- SCRASE 1992**
D. SCRASE, *Recent Discoveries at the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, in *Dal disegno all'opera compiuta. Atti del convegno internazionale (Torgiano 1987)*, a cura di M. Di Giampaolo, Perugia 1992, pp. 85-87.
- SEMENZA 2005**
G. SEMENZA, *La scuola barocca nelle note di spese di Francesco Maria II della Rovere*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005, pp. 38-49.
- SEMENZA 2010**
G. SEMENZA, *Dalle Marche a Firenze: Francesco Maria II Della Rovere e la sua collezione*, tesi di Dottorato di ricerca, Università di Roma, La Sapienza, 2010.
- SHEARMAN 1976**
J. SHEARMAN, *Barocci at Bologna and Florence*, in "The Burlington Magazine", 118, 874, 1976, pp. 49-55.
- SHEARMAN 2003**
J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven-London 2003.
- SILOS 1673**
G.M. SILOS, *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura libri duo, In quibus excellentes quaedam, quam profanae, quam sacrae, quae Romae extant, Picturae, ac Statuae, Epigrammatis exornantur [...]* Auctore Ioanne Michaelae Silos Bituntino, Romae 1673.
- SMITH 1973**
G. SMITH, *Two Drawings by Federico Barocci*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", 52, 2-3, 1973, pp. 83-91.
- SMITH 1977**
G. SMITH, *The Casino of Pius IV*, Princeton 1977.
- SOPRANI 1674**
R. SOPRANI, *Le vite de pittori scoltori, et architetti genovesi e de' Forastieri, che in Genova operarono Con alcuni Ritratti de gli stessi. Opera postuma, Dell'Illustrissimo Signor Rafaele Soprani nobile genovese. Aggiuntavi la vita dell'Autore per opera di Gio: Nicolò Cavana* Patritio genovese [...], Genova 1674.
- SPADONI 1913**
G. SPADONI, *Federico Barocci a Macerata e il bozzetto di un suo quadro incendiato dai Francesi nel 1799*, in *Studi e notizie su Federico Barocci*, a cura della Brigata urbinata degli Amici dei Monumenti, Firenze 1913, pp. 86-92.
- SPAGNOLO 2020**
M. SPAGNOLO, s.v. *Taddeo Zuccari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100, Roma 2020.
- SPARTI 1998**
D.L. SPARTI, *Il "Musaeum Romanum" di Francesco Angeloni: la quadreria*, in "Paragone", 49, 17, 1998, pp. 46-79.
- SPARTI 2002**
D.L. SPARTI, *La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle Vite e il loro scopo*, in "Studi di storia dell'arte", 13, 2002, pp. 177-248.
- SPARTI 2012**
D.L. SPARTI, *Bellori's biography of Rubens: an assessment of its reliability*, in "Simiolus", 36, 1/2, 2012, pp. 85-102.
- SPARTI 2014**
D.L. SPARTI, *Le Vite di Bellori ed il suo modus operandi*, in *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und der Kunstliteratur der Frühen*
- Neuzeit*, a cura di E. Oy-Marra, M. von Bernstorff, H. Keazor, Wiesbaden 2014, pp. 187-214.
- Specchio di Roma barocca 1991**
Specchio di Roma barocca. Una guida inedita del XVII secolo, a cura di J. Connors, L. Rice, Roma 1991.
- STENDHAL 1932**
STENDHAL, *Écoles italiennes de peinture*, a cura e con introduzione di H. Martineau, 2 voll., Paris 1932.
- STRAUSS, VAN DER MEULEN 1979**
W.L. STRAUSS, M. VAN DER MEULEN, *The Rembrandt Documents*, New York 1979.
- Studi e notizie 1913**
Studi e notizie su Federico Barocci, a cura della Brigata urbinata degli Amici dei Monumenti, Firenze 1913.
- TANZI 2004**
M. TANZI, *I Campi*, Milano 2004.
- TEZA 2009-2010**
L. TEZA, *Perugia commissariata. Riflessioni su Vasari, una mancata committenza e la politica delle arti cittadine*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", IIIa serie, XXXI-I-XXXIII, 64-65, 2009-2010, pp. 233-258.
- THUILLIER 1963**
J. THUILLIER, [recensione di] *Federico Barocci par Harald Olsen*, in "L'oeil", 108, 1963, p. 50.
- TITI 1674**
F. TITI, *Studio di pittura, scoltura, et architettura. Nelle Chiese di Roma [...] Nel quale si ha notizia di tutti gl'Artefici, che hanno ivi operato; con una breve introductione delle Fondationi, e ristori delle medesime Chiese, e strada facile per ritrovarle*, Roma 1674.
- TOMASI VELLI 1997**
S. TOMASI VELLI, *Federico Barocci, Clemente VIII e la 'comunione di*

- Giuda', in "Prospettiva", 87-88, 1997, pp. 157-167.
- TONINELLI 2000**
G. TONINELLI, «... con sua cornice nera alla romana grande con sopra Santo Francesco». Annotazioni sul Caravaggio della Pinacoteca di Cremona, in "Arte Lombarda", N.S., 130, 2000, pp. 79-87.
- TOSINI 1997**
P. TOSINI, *Gli esordi romani di Federico Zuccari e Federico Barocci in Vaticano*, in Federico Zuccari, le idee, gli scritti (atti del convegno di Sant'Angelo in Vado), a cura di B. Cleri, Milano 1997, pp. 125-138.
- TOTTI 1638**
P. TOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, Roma 1638.
- TSCHUDI MADSEN 1959**
S. TSCHUDI MADSEN, *Federico Barocci's 'Noli me tangere' and Two Cartoons*, in "The Burlington Magazine", 101, 676-677, 1959, pp. 273-277.
- TURNER 2000**
N. TURNER, *Federico Barocci*, Paris 2000.
- UGURGIERI AZZOLINI 1649**
I. UGURGIERI AZZOLINI, *Le pompe sanesi, o' vero Relazione delli huomini, e donne illustri di Siena, e suo Stato*, 2 voll., Pistoia 1649.
- VALENTINER 1945a**
W.R. VALENTINER, *Two Child Portraits by Federico Barocci*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit", 24, 3, 1945, pp. 30-35.
- VALENTINER 1945b**
W.R. VALENTINER, *The last prince of Urbino*, in "Gazette des Beaux-Arts", XXVII, 1945, pp. 27-38.
- VAN MANDER 1604**
K. VAN MANDER, *Het Schilder-boek*, Haarlem 1604.
- VARICK LAUDER 2009**
A. VARICK LAUDER, *Battista Franco*, Paris-Milano 2009.
- VASARI [1550, 1568] 1966-1987**
G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll. (testo), Firenze 1966-1987.
- VECCHIONI 1926-1927**
P.E. VECCHIONI, *La Chiesa della Croce e Sagramento in Sinigaglia e la Deposizione di Federico Barocci*, in "Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica", 5, 1926-1927, pp. 497-503.
- VENTURI 1901-1940**
A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 11 voll., Milano 1901-1940.
- VERSTEGEN 2015**
I. VERSTEGEN, *Federico Barocci and the Oratorians. Corporate patronage and style in the Counter-reformation*, Kirksville 2015.
- VON ZUR MÜHLEN 1996**
I. VON ZUR MÜHLEN, *S. Maria in Vallicella: zur Geschichte des Hauptaltars*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 31, 1996, pp. 245-272.
- VOSS [1920] 2007**
H. VOSS, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze [Berlin 1920]*, con un saggio di R. Longhi e una nota editoriale di F. Abbate, Roma 2007.
- VOWLES 2024**
S. VOWLES, *Vittoria Colonna, in Michelangelo. The last decades*, catalogo della mostra (Londra, The British Museum, 2 maggio-28 luglio 2024), a cura di S. Vowles, G. Lewis, London 2024, pp. 76-107.
- WIECKER 1976**
R. WIECKER, *A Note on Barocci's «S. Catherine» and the Italian Diaries of Wilhelm Heinse*, in "Text&Kontext", 3, 2, 1976, pp. 89-100.
- WILSON 2020**
B. WILSON, *Spiritual and material conversions. Federico Barocci's "Christ and Mary Magdalene"*, in *Quid est sacramentum?*, a cura di W.S. Mellon, E. Carson Pastan, L. Palmer Wandel, Leiden-Boston 2020, pp. 394-427.
- WINCKELMANN 1764**
J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst in des Alterthums*, 2 voll., Dresden 1764.
- WITTKOWER, WITTKOWER [1963] 1968**
R. WITTKOWER, M. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese* [London 1963], traduzione di F. Salvatorelli, Torino 1968.
- ZANI 1672**
V. ZANI, *Memorie, imprese e ritratti de' signori Accademici Gelati di Bologna*, Bologna 1672.
- ZERI 1957**
F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Torino 1957.
- ZEZZA 2009**
A. ZEZZA, *Una 'notizia' cinquecentesca su Federico Barocci*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo 2009, pp. 263-265.

Indice dei nomi

- Abbozzo, Francesca 101
 Aglionby, William 20
 Agosti, Barbara 15, 47, 51, 60, 65, 67-68, 88, 95, 99, 103
 Ala, Benedetto 118
 Albani, Orazio Jr 120, 121
 Albani, Orazio Sr 88
 Alfani, Orazio 101
 Aliventi, Roberta 63, 71
 Amadori Colonnelli, Cornelia 55
 Amadori, Francesco: vedi Urbino
 Amato, Gianluca 95
 Ambrosini Massari, Anna Maria 8, 10, 14-15, 28, 43-46, 48-49, 52, 55, 57-59, 61, 63, 66-67, 69, 71-72, 76, 78-79, 81-84, 95-96, 109, 119
 Amici Moretti, Antonio 118
 Anastagi, Simonetto 10, 15, 57, 61, 63, 101, 103, 121
 Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo) 63
 Angeloni, Francesco 19
 Annibali, Luca 48
 Anselmi, Anselmo 106
 Antaldi, Antaldu 29
 Arcangeli, Francesco 40
 Arcangeli, Luciano 50, 119
 Archimede 117
 Arcimboldo (Giuseppe Arcimboldi) 74
 Argenville, Antoine-Joseph d' 22, 24, 30, 109
 Aronberg Lavin, Marilyn 36-38, 40, 104, 105
 Avalos, Alfonso Felice d' 119
 Avalos, Innico d' 86
 Avila, Pietro Paolo 20
 Bacchi, Andrea 31
 Bacchio, Simone 58
 Bacci, Pietro Giacomo 10
 Baglione, Giovanni 9-14, 16, 19, 21, 44, 96-97, 99-100, 107, 111, 113-114, 116, 118, 124
 Baird, Thomas P. 36
 Baldi, Bernardino 8, 25, 62
 Baldinotti, Andrea 122
 Baldinucci, Filippo 21-24, 30, 32-34, 101, 117
 Ballarin, Alessandro 53
 Bandini, Ottavio 9
 Barberini, Maffeo 85
 Barbieri, Costanza 72, 82, 107-108
 Barchiesi, Sofia 72, 82, 107-108
 Barignani, Alessandro 108
 Barocchi, Paola 55
 Barocci Genga, Caterina 95
 Barocci Genga, Elisabetta 95
 Barocci, Ambrogio 95
 Barocci, Ambrogio di Marcantonio 96, 97, 117
 Barocci, Ambrogio di Simone 117
 Barocci, Antonino 46
 Barocci, Giovan Battista 96
 Barocci, Giovanni Alberto 96
 Barocci, Giovanni Maria 96, 117
 Barocci, Marcantonio 96
 Barocci, Simone 13, 96, 117
 Baroni, Luca 9, 13, 49-50, 52, 57-58, 61-63, 72, 96-98, 108, 111, 113, 115, 118, 120
 Barri, Giacomo 17, 101, 106-108, 111, 115-116, 120
 Bartoli, Clemente 111
 Bartolini, Elio 98
 Basan, Pierre-François 25
 Bassani, Riccardo 118
 Bassano, Jacopo 82
 Bassegoda, Bonaventura 108
 Battistello: vedi Caracciolo, Battistello
 Bazin, Germain 38
 Becker, Felix 33
 Bembo, Pietro 48
 Benati, Daniele 46
 Beni, Francesco 14, 19, 99
 Beni, Gabriele 99
 Beni, Muzio 120
 Beni, Raffaele 99
 Bernini, Gian Lorenzo 23, 74, 77
 Bertoja (Jacopo Zanguidi) 99
 Bertolotti, Antonino 53
 Bianconi, Carlo 28
 Bicart-Sée, Lise 22
 Bisceglia, Anna 65, 98, 105
 Bizoni, Bernardo 9
 Blanc, Charles 32, 33
 Bloemaert, Cornelis 26
 Bohn, Babette 79, 115
 Bombe, Walter 34, 60, 101, 121
 Bonadonna Russo, Maria Teresa 82, 111
 Bonarelli, Pietro 18, 54, 122
 Bonasone, Giulio 55
 Bordet, Louis 107
 Borea, Evelina 8, 12, 33, 40, 57, 87, 103, 118-119, 122
 Borghese, Scipione 75
 Borghini, Raffaello 7-8, 13-16, 18, 25, 99-101, 103, 105-107, 121-122
 Borgianni, Orazio 35, 86
 Borromeo, Federico 80, 99
 Borsieri, Girolamo 10
 Boscoli, Giovanni 100
 Bottari, Giovanni Gaetano 30, 32
 Boucher, François 39
 Brancaloni, Antonio 15, 18, 56, 61, 63-64, 103, 121
 Brandani, Federico 69
 Brandani, Ventura 119
 Braun, Georg 8
 Bresciani, Giuseppe 118
 Briganti, Giuliano 37-38
 Bronzino (Agnolo di Cosimo) 46
 Brooke, Xanthe 24
 Bruni, Eusebio 96
 Bruni, Pompilio 13, 18, 95-96, 98, 103-104, 108, 110-111, 119
 Bufalini, famiglia 59
 Buonvisi, famiglia 86, 111
 Burckhardt, Jacob 31
 Bury, Michael 13, 110
 Byam Shaw, James 39, 113
 Calzini, Egidio 34, 108, 113, 115, 118, 120-123
 Camillo Mantovano (Camillo Capelli) 46
 Campi, Antonio 29
 Campi, Vincenzo 29
 Cantarini, Simone 28, 77
 Capellan, Antonio 15
 Capponi, Giovanni Battista 107

- Caracciolo, Battistello (Giovanni Battista) 35
- Carracci, Agostino 9, 12, 19, 26, 30, 67, 74, 109, 120
- Carracci, Annibale 12, 30, 43, 48, 87
- Carracci, Ludovico 78
- Catalucci, Valentina 77
- Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari) 9, 12, 82, 122
- Celio, Gaspare 9, 10-11, 13-15, 19, 58, 96, 99-101, 107, 109, 111, 113, 116, 124
- Cerboni Baiardi, Anna 57
- Ceriana, Matteo 48, 95, 97
- Cesari, Bernardino 122
- Cesi, Angelo 111
- Cesi, Pier Donato 111
- Champagne, Philippe de 85
- Chmel, Joseph 20
- Ciamberlano, Luca 86, 111
- Cibrario, Laura 73
- Cigoli (Ludovico Cardi) 30
- Cinquini, Lelio 20
- Civalli, Orazio 115
- Clemente VIII 8, 16-17, 81, 83, 85, 113, 115, 118
- Cleri, Bonita 67
- Clifford, Timothy 49
- Clough, Cecil 108
- Cochin, Charles-Nicolas 23
- Coindet, Jean-Jacques-François 31-32
- Colasanti, Arduino 34, 36
- Colbert, Jean-Baptiste 91
- Collaert, Adriaen 8, 107
- Colombo, Michele 29-30
- Colonna, Vittoria 55
- Colucci, Giuseppe 96, 115
- Colzani, Camilla 7, 15, 18, 28, 52, 55-56, 60, 68, 80, 98-100, 103, 120, 122
- Commandino, Federico 96
- Consoli, Ranieri 101
- Conte, Iacopino del 60
- Correggio (Antonio Allegri) 8, 11-12, 14, 19, 30-37, 39, 47, 52, 56-61, 99, 107, 124
- Corsi, Domenico Maria 20
- Cort, Cornelis 15, 18, 63-65, 121
- Coyppel, Antoine 74
- Crispolti, Cesare 101
- Crozat, Pierre 25
- Cungi, Leonardo 100
- Dal Pozzo, Cassiano 99
- Dania, Luigi 29
- Daniele da Volterra (Daniele Ricciarelli) 52, 60
- David, Jacques-Louis 32, 56
- De Passe, Simon (van) 26
- DeGrazia, Diane 19
- Della Porta, Giacomo 85, 113
- Della Rovere, Federico Ubaldo 33
- Della Rovere, Francesco Maria I 46, 61
- Della Rovere, Francesco Maria II 16, 18, 22, 37, 50, 55, 61-62, 69, 74, 84, 96, 103, 108-109, 111, 117, 119, 121-122
- Della Rovere, Giuliano 10, 18, 74-75, 81, 86, 119, 120, 122
- Della Rovere, Giulio Feltrio 18, 52-53, 67, 74, 97-98, 101, 119, 122
- Della Rovere, Guidubaldo II 15, 37, 48, 50-51, 55, 69, 97-98, 103, 121
- Della Rovere, Ippolito 81, 119
- Della Rovere, Isabella 29, 79, 86
- Della Rovere, Lavinia Feltria 62, 119
- Della Rovere, Livia 84
- Delpriori, Alessandro 69
- Dempsey, Charles 85
- Dennistoun, James 36
- Di Pietro, Filippo 34, 75
- Diego de Arce y Reynoso Ávila 10
- Dolci, Michelangelo 14, 26-28
- Dossi, Battista (Battista Luteri) 46, 48
- Dossi, Dosso (Giovanni Luteri) 46, 48
- Droghini, Marco 46, 104
- Dryden, John 20
- Dubois de Saint-Gelais, Louis-François 24
- Dufresnoy, Charles-Alphonse 20
- Duro, Filippo 14, 58, 75, 87, 99, 101, 110, 118
- Eiche, Sabine 67
- Ekserdjian, David 19, 41, 56, 64, 123
- Emiliani, Andrea 14, 19, 26, 29, 40, 41, 43, 50, 64, 71, 76, 80, 83-84, 109, 113, 117, 121
- Errard, Charles 118
- Este Lucrezia d' 103, 108, 121
- Fabri, Girolamo 107
- Falcini, Domenico 103
- Falconi, Anna 104
- Falconieri, Francesco 103, 108, 113
- Falconieri, Francesco Paolo 108
- Faldi, Italo 109
- Falomir, Miguel 117, 120
- Fanti, Vincenzo 25
- Fantuzzi, Giovanni 107
- Farnese, Alessandro 9, 72
- Farnese, Vittoria 48
- Federico da Montefeltro 95
- Félibien, André 20-21, 23
- Feltrini, Pierleone 97
- Ferrara, Daniele 72, 82, 107-108
- Ferri, Pasquale Nerino 34
- Filauro, Silvia 8, 18, 87, 121
- Filippo II 16, 18, 61, 108, 120
- Filippo III 122
- Filippo IV 84, 117
- Fontana, Domenico 12
- Fontana, Jeffrey 58-59, 63, 105, 109, 122
- Fontana, Lavinia 78
- Fortuna, Simone 55, 105
- Franchi, Saverio 91
- Franco, Battista 10, 45-52, 97
- Francucci, Scipione 120
- Frascarelli, Linda 108
- Freeman Bauer, Linda 106
- Friedländer, Walter 7, 34, 38-39, 67, 97, 100
- Fuschino, Brancalone 101, 103
- Füssli, Johann Heinrich 24
- Füssli, Johann Rudolf 24
- Gaeta Bertelà, Giovanna 55, 105
- Galli Stati, Caterina 119-120
- Galli, Antonio 50, 119-120
- Galli, famiglia 120
- Galli, Romeo 20, 122
- Gallonio, Antonio 10, 107, 111
- Gamba, Enrico 96
- Gamberasio, Filippo 100
- Gasparotto, Davide 55
- Gaye, Johann Wilhelm 32-33, 70
- Genga, Bartolomeo 46, 48, 97
- Genga, Girolamo 45, 48, 50, 64, 95
- Genga, Nicolò 95
- Genga, Pierleone 97, 100
- Gentileschi, Orazio 76
- Gentili, Antonio 72
- Gere, John 24, 49, 51, 53
- Giambologna (Jean de Boulogne) 55
- Giancarli, Mattia 72, 78, 110, 119
- Giannotti, Alessandra 14, 49, 64, 77, 115
- Gigli, Giulio Cesare 10
- Ginzburg, Silvia 11
- Giovanni da Udine (Giovanni di Francesco Ricamatore) 98
- Giulio III 14, 52, 97-98

- Giulio Romano (Giulio Pippi) 46, 50, 54
 Giustiniani, famiglia 111
 Giustiniani, Vincenzo 9
 Giusto di Gand (Joost van Was-senhove) 46
 Gnoli, Umberto 120
 Goldschmidt, Fritz 34
 Gonzáles-Palacios, Alvar 109
 Green, Valentin 87
 Gregorio XIII 11, 65, 77, 106
 Grigioni, Carlo 34, 72
 Grisolia, Francesco 20
 Gronau, Georg 9, 62, 68, 74, 85-86, 96, 107, 110-111, 113, 115, 117, 119-120, 122
 Grosso, Marsel 47
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 84
 Guerrieri Borsoi, Maria Barbara 29, 121
 Guidi, Raffaello 106
 Guidubaldo I da Montefeltro 74
 Günther, Hubertus 39
 Heineken, Karl Heinrich von 25, 26
 Hinterding, Erik 31
 Hirst, Michael 49
 Hogenberg, Frans 8
 Honthorst, Gerard van 86
 Iacopone da Faenza (Iacopo Bertucci) 67
 Imperato, Girolamo 35
 Incisa della Rocchetta, Giovanni 118
 Jaffé, Michael 115
 Jatta, Fabiola 73
 Jullienne, Jean de 24
 Kassirer, Kurt 34
 Katalan, Jak 49
 Krommes, Rudolf Heinrich 34, 86
 Kugler, Franz 31
 Labbé, Jacqueline 22
 Lacombe, Jacques 24, 32
 Lafranchi, Matteo 19, 121
 Lalande, Joseph-Jérôme de 23
 Lanfranco, Giovanni 77, 79
 Lanzi, Luigi 14, 26-30, 32, 78, 101
 Lauro, Iacopo 17, 115
 Lazzari, Andrea 28, 34, 99
 Lely, Peter 115
 Leonardi, Corrado 55
 Leonardo 36-38, 61, 63
 Leonardo Aretino: vedi Leone, Pompeo
 Leone XI 118
 Leoni, Ottavio 118
 Leone, Pompeo 16
 Lepri, Nicoletta 105
 Liera, Alessandro 117
 Ligi, Bramante 46, 101, 103, 117
 Ligorio, Pirro 100
 Lilio, Andrea 35
 Lingo, Stuart 52, 73, 76, 107
 Loisel, Catherine 99
 Lomazzo, Giovan Paolo 8, 11, 14, 99, 107, 108
 Lombardi, Aurelio 48
 Lombardi, Girolamo 48
 Lombardi, Ludovico 48
 Longhi, Luca 67
 Longhi, Roberto 35, 40
 Lotto, Lorenzo 36
 Lucarini, Laura 111
 Lucidi, David 55
 Luijten, Ger 31
 Maccherini, Michele 10, 57
 Maderno, Carlo 85, 113
 Madaia, Federico 35
 Maestro M.G. 8
 Maetzke, Anna Maria 115
 Maffei, Paolo Alessandro 120
 Maggiori, Alessandro 29
 Mallet, John V.G. 49
 Malmstrom, Ronald 39
 Malvasia, Carlo Cesare 25, 26, 43, 78
 Mamiani, Francesco Maria 18, 122
 Mamiani, Giulio Cesare 119
 Mancini, Francesco Federico 72
 Mander, Karel van 8, 13, 20, 21
 Manilli, Giacomo 10, 122
 Mann, Judith 51, 79, 81, 99, 109
 Manolesi, Carlo 11
 Mantz, Paul 32, 33
 Marangoni, Matteo 34
 Maratti, Carlo 13, 20, 30, 64, 73, 78, 121, 122
 Marazzini, Claudio 92
 Marchi, Alessandro 29, 33, 36
 Margherita d'Austria 122
 Mari, Francesca 40
 Mariani, Ginevra 26
 Mariette, Pierre-Jean 25
 Marini, Giorgio 26
 Marino, Giovan Battista 10
 Marmi, Antonfrancesco 120
 Marsy, François-Marie de 23, 24
 Martinelli, Fioravante 107
 Marubbi, Mario 118
 Marucelli, Francesco 24
 Mascardi, Giacomo 91
 Mascarino, Ottaviano 99
 Mazza, Angelo 67
 Mazza, Ventura 18, 87, 110, 117, 120
 Mazzolari, Ilario 108
 Mechel, Chrétien de 28
 Medici, Cosimo de' 100
 Medici, Francesco de' 68, 105
 Medici, Giovan Carlo de' 122
 Medici, Leopoldo de' 101, 117
 Mengs, Anton Raphael 30, 31
 Menzocchi, Francesco 46, 87, 96, 97
 Meyer, Véronique 118
 Michelangelo 12, 23, 30, 45, 49, 52, 55, 84
 Minozzi, Marina 75
 Monaca, Eliana 79, 80
 Mongan, Agnes 35, 36
 Monier, Pierre 21
 Montanari, Tomaso 11, 13, 18, 20, 41, 64, 73, 79, 83, 84
 Montebelli, Vico 96
 Montefeltro, Federico da: vedi Federico da Montefeltro
 Montefeltro, Guidubaldo I d': vedi Guidubaldo I da Montefeltro
 Morazzone (Pier Francesco Mazzucchelli) 73
 Moretti, Massimo 99
 Moücke, Francesco 24
 Muratori, Santi 107
 Murillo, Bartolomé Esteban 35, 63
 Muziano, Girolamo 72
 Nagler, Georg Kaspar 30
 Natali, Antonio 72
 Nebbia, Cesare
 Neri, Filippo 10, 16, 40, 44, 72, 73, 107, 108
 Nicolai, Fausto 8
 Nini, Giacomo Filippo 20, 122
 Nogari, Paris 121
 Odasio, Lodovico 74
 Oddi, Muzio 96
 Olsen, Harald 7, 8, 24-26, 29, 37-40, 50, 54, 79, 97, 99, 100, 103, 109, 113, 118-122
 Omodei, Luigi 20
 Orbaan, Johannes Albertus Franciscus 113
 Orlandi, Pellegrino Antonio 21, 25
 Orsini, Baldassarre 29, 30
 Ortelius, Abraham 8
 Palesati, Antonio 105
 Panicali, Roberto 96
 Paolini, Maria Maddalena 61, 62, 69, 76, 81

- Paolo III 97
 Paolo V 118
 Papi, Gianni 109
 Papillon de La Ferté, Denis-Pierre-Jean 24, 32
 Parentini, Giovanni 100
 Parisi, Camilla 30
 Parmigianino (Francesco Mazzola) 39, 59
 Passignano (Domenico Cresti) 9, 30, 85
 Pelli Bencivenni, Giuseppe 48
 Perini Folesani, Giovanna 12, 13, 22
 Perino del Vaga (Pietro Buonaccorsi) 39
 Petrioli Tofani, Annamaria 48
 Petrucci, Alfredo 37
 Pfister, Federico 31, 32
 Pierguidi, Stefano 12, 83
 Pierleone d'Acqualagna (vedi anche Genga, Pierleone) 97
 Piero della Francesca 36
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini) 23, 75
 Piles, Roger de 21, 22, 23, 24, 25, 30
 Pilkington, Matthew 24
 Pillsbury, Edmund 19, 25, 29, 39-41, 52, 82, 103, 105, 109, 110, 121
 Pino, Marco 38
 Pio IV 7, 18, 22, 34, 51, 53, 55, 97, 98, 100, 101, 105, 109, 116
 Pio V 60, 96
 Pio, Nicola 21
 Pizzorusso, Claudio 71, 77
 Poggi, Giovanni 34, 103, 117
 Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara) 98
 Ponnelle, Louis 107
 Pontani Coli, Laura 72
 Popham, Arthur 39, 59, 99
 Poussin, Nicolas 33
 Previtali, Giovanni 40
 Primarosa, Yuri 118
 Procaccini, Camillo 67
 Prodi, Paolo 40
 Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta 64, 73
 Pulzone, Scipione 72
 Pungileoni, Luigi 95, 96
 Pupini, Biagio 24
 Raffaellino da Reggio (Raffaello Motta) 38
 Raffaellino del Colle 46, 47
 Raffaello 8, 12, 31, 37, 45, 47-50, 53, 59, 62, 66, 71, 74, 81, 99
 Raimondi, Marcantonio 45, 99
 Rembrandt (Rembrandt Harmensz. van Rijn) 30, 31
 Remy, Pierre 24
 Reni, Guido 26, 40, 78, 84
 Renzetti, Luigi 117, 118
 Resta, Sebastiano 20, 109
 Reynolds, Joshua 22
 Ricci, Amico 29, 115
 Ricci, Corrado 34, 35
 Richards, Louise Suzanne 25, 39, 41, 82, 103, 105, 109, 110, 121
 Richardson Jonathan Jr 22
 Richardson Jonathan Sr 22, 109
 Robibaro, Rossella 20, 122
 Rodolfo II 18, 74, 120
 Romanino (Girolamo da Romano) 35
 Roncalli, Cristoforo 9, 73
 Rosenberg, Pierre 24, 25, 74
 Rosini, Giovanni 30
 Royalton-Kisch, Martin 31
 Rubens, Peter Paul 12, 35, 77, 82
 Rudolph, Stella 64, 73
 Ruhwinkel, Stephanie 113
 Russo, Luigi 37
 Sabatini, Lorenzo 65
 Saccomani, Elisabetta 49
 Sadeler, Aegidius 8, 33, 106, 107
 Sadeler, Johan I 26
 Salerno, Luigi 9
 Salimbeni, Ventura 29
 Salvagni, Isabella 85, 118
 Sandrart, Joachim von 8, 9, 20, 21, 25
 Sangalli, Maurizio 76
 Sangiorgi, Fert 29, 111, 118, 120
 Sanseverino, Niccolò Berardino 79
 Santagostino, Agostino 120
 Sapori, Giovanna 8, 103
 Saraceni, Carlo 86
 Scannelli, Francesco 11, 16, 18, 28, 83, 99, 101, 106-108, 111, 113, 116, 120
 Scatassa, Ercole 34, 83, 99, 104, 111
 Schapelhouman, Marijn 31
 Schmarow, August 34, 46, 75
 Scrase, David 122
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani) 49
 Semenza, Giulia 61, 69
 Senarega, Matteo 13, 81, 110
 Sfondrati, Paolo Emilio 9
 Shearman, John 8, 19, 40, 58, 69, 71, 98
 Silos, Michele 121
 Silvestri, Giovanni 91
 Simon, Pierre 21, 32, 118
 Sisto V 12, 16, 30, 72
 Smith, Graham 7, 39, 52, 98
 Solimena, Giulio 21
 Soprani, Raffaele 110
 Sozi, Raffaello 7, 60, 61, 101
 Spadoni, Giovanni 115
 Sparti, Donatella Livia 11, 13, 19
 Spranger, Bartholomaeus 74
 Staccoli, Giovanni Battista 101, 117
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 30
 Stradano (Jan van der Straet) 67
 Strauss, Walter L. 31
 Tanzi, Marco 29
 Tasso, Torquato 40
 Testa, Pietro 99, 111
 Teza, Laura 60, 101
 Thieme, Ulrich 33
 Thomassin, Philippe 8, 106
 Thuillier, Jacques 38
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 34, 36, 68, 81
 Tiranni, Felice 119
 Titi, Filippo 109
 Tiziano 7, 8, 22, 31, 35, 36, 47, 49, 50, 52, 54, 61, 62, 68, 97, 107
 Toccaceli, Luigi 72
 Tomasi di Montebello, Giovanni de' 69, 70
 Tomasi Velli, Silvia 17, 85, 114
 Toninelli, Gianni 118
 Tosini, Patrizia 100
 Totti, Pompilio 100, 107, 111, 113
 Tronsarelli, Antonio 19, 121
 Tronsarelli, Ottavio 19
 Tschudi Madsen, Linda 111
 Turner, Nicholas 41, 103
 Turner, William 66
 Udney, Robert 87
 Ugurgieri Azzolini, Isidoro 124
 Urbani, Prospero 81
 Urbano VIII (vedi anche Barberini, Maffeo) 11
 Urbino (Francesco Amadori) 55
 Vagnarelli Bruni, Fausta 96
 Vagnarelli Lorenzo 96
 Valentiner, William R. 36
 Van der Meulen, Marjon 31
 Van Dyck, Anton 35
 Van Loo, Charles-André 74
 Vanni, Francesco 30, 124
 Varick Lauder, Anne 49, 97
 Vasari, Giorgio 7, 9, 11, 13, 14, 19, 21, 25, 49, 51, 60, 64, 65, 67, 78, 80, 97, 100, 101, 105

- Vecchioni, Pio Emilio 66, 106
Veen, Gijsbert van 8, 122
Velázquez, Diego 84
Ventura, Nicola 62, 104
Venturelli, Vittorio 9, 13, 14, 16,
57, 58, 96, 97, 108, 111, 113, 115,
118, 120
Venturi, Adolfo 35, 26
Venusti, Marcello 52, 55
Verstegen, Ian 82
Villamena, Francesco 15, 75, 102,
103, 115
Vincenzi, Francesco Maria 111
Vincenzi, Guidubaldo 29, 111
Vincenzi, Ludovico 111
Viroli, Giordano 67
Vitali, Alessandro 29, 33, 36, 77,
111
Viviani, Antonio 78, 110
Voss, Hermann 35, 53, 98
Vouet, Simon 75
Vowles, Sarah 55
Watteau, Antoine 24
Wiecker, Rolf 115
Wilde, Johannes 39
Winckelmann, Johann Joachim
23, 31
Wittkower, Margot 51
Wittkower, Rudolf 51
Wohl, Hellmut 103
Wölfflin, Heinrich 34
Zani, Valerio 107
Zeri, Federico 37, 38
Zezza, Andrea 8, 13, 69, 98, 108,
119-122
Zibrandtsen, Harding 37
Zuccari, Alessandro 99
Zuccaro, Federico 27, 32, 46, 52,
53, 64, 69, 70, 100
Zuccaro, Taddeo 7, 32, 38, 45, 49-
53, 60, 98, 100
Zur Mühlen, Ilse von 82

TITOLI PUBBLICATI

Anna Maria Ambrosini Massari

'Dotti Amici'. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte delle Marche, 2007

Giorgio Mangani

La bellezza del numero. Angelo Colocci e le origini dello stato nazione, 2018

Valentina Coccia

Una città, un'accademia e l'eredità marattesca. La Scuola ascolana di pittura tra XVII e XVIII secolo, 2018

Anna Maria Ambrosini Massari

L'erudito e lo scultore. Amico Ricci e Fedele Bianchini, documenti, opere e artisti fra Marche e Roma dopo Canova, 2018

Giorgio Mangani

La bellezza del numero. Angelo Colocci e le origini dello stato nazione
seconda edizione ampliata, 2021

"Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno". Pellegrino Tibaldi e le Marche,

a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, Valentina Balzarotti, Vittoria Romani, 2021

Cristina Conti

Pellegrino da Modena, nella bottega di Raffaello, 2023

La tarda maniera, da Vasari a Barocchi, a cura di Barbara Agosti, Anna Maria Ambrosini Massari, Maria Beltramini, 2025

IN PREPARAZIONE

Rachele Ragnetti, *I Peruzzini: una famiglia di artisti marchigiani*

Finito di stampare
nel mese di giugno 2025
per conto della casa editrice
il lavoro editoriale

La Vita pubblicata da Giovan Pietro Bellori (1672) ha consacrato Federico Barocci tra i grandi maestri della pittura moderna italiana ed europea.

Si presenta qui una nuova edizione della biografia, accompagnata da un apparato di commento e da due saggi introduttivi, che indagano l'enorme diffusione dell'immagine di Barocci trasmessa da Bellori e ripercorrono da una prospettiva inattesa l'attività e l'itinerario del pittore urbinato.

Barbara Agosti insegna Storia dell'arte moderna all'Università di Roma "Tor Vergata"; Anna Maria Ambrosini Massari insegna Storia dell'arte moderna all'Università di Urbino "Carlo Bo".

