



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 Puffino Pittore	407
Pietro Paolo Rubens Pittore	221

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

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

L'IDEA

Barocchi dentro Bellori

Barbara Agosti

Prima di Bellori

Tra il secolo in cui visse e quello in cui morì, Barocchi 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 Barocchi 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 Barocchi 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 edita 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.