

Federico Barocci, i documenti umbri

Silvia Filauro





InArtS Fonti e Studi è una collana diretta da Barbara Agosti e da Anna Maria Ambrosini Massari nata nel 2024 contestualmente al progetto PRIN 2022, che vede insieme l'Università degli Studi di Urbino e l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". La collana riflette i risultati progressivi del lavoro del Centro di Ricerca "InArtS – Renaissance Urbino Digital Humanities and International Art Sources" dell'Ateneo di Urbino, Dipartimento DISCU, diretto da Anna Maria Ambrosini Massari, che si occupa della trascrizione e del commento di documenti e fonti legate ai principali artisti del Rinascimento urbinato, pubblicati online in collaborazione con il progetto Sanzio Digital Heritage.

Direzione scientifica

Barbara Agosti

Anna Maria Ambrosini Massari

Comitato scientifico

Barbara Agosti (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Anna Maria Ambrosini Massari (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)

Luigi Bravi (Accademia Raffaello di Urbino)

Anna Cerboni Baiardi (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)

Francesco Grisolia (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Carmelo Occhipinti (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Cecilia Prete (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)

Federico Barocci, i documenti umbri

Silvia Filauro

FEDERICO BAROCCI, I DOCUMENTI UMBRI

Silvia Filauro

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: H53D23011530006.



Coordinamento

Mattia Giancarli

Progetto grafico

Mattia Gabellini

Referente UUP

Giovanna Bruscolini

In copertina

Federico Barocci, *Deposizione*, particolare, Perugia, duomo di San Lorenzo

[Print] ISBN 9791257650179

[PDF] ISBN 9791257650155

[ePub] ISBN 9791257650162



Opera sottoposta a peer review secondo il protocollo UPI

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 CC BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: <https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2026

© Urbino University Press per la presente edizione

Pubblicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino

Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

Sommario

Premessa	7
Introduzione	9
1. Fonti e documenti perugini	13
1.1 <i>La Deposizione</i>	
1.2 Francesco Baldelli, nipote e allievo di Federico Barocci	
1.3 Il rapporto con Simonetto Anastagi	
1.4 <i>L'Annunciazione</i> per Santa Maria degli Angeli ad Assisi	
1.5 Barocci e Francesco Villamena	
2. Fonti e documenti eugubini	61
2.1 Prime commissioni provenienti da Gubbio	
2.2 <i>L'Annunciazione</i> per Santa Maria dei Laici: antefatti della commissione e fortuna dell'opera	
2.3 Documenti su Barocci già nell'archivio Benamati a Gubbio	
3. Raccolta commentata delle fonti	83
4. Tavole	142
Bibliografia	165
Indice dei nomi	180
Crediti fotografici	190

Premessa

Questo terzo numero della collana promossa dal Centro InArts dell'Università di Urbino e dalla Biblioteca Universitaria, con il sostegno di un PRIN 2022 condiviso con l'Università di Roma "Tor Vergata", restituisce per la prima volta un quadro organico, e denso di novità, della produzione di Federico Barocci destinata a sedi e committenti umbri.

La rigorosa ricognizione documentaria effettuata da Silvia Filauro ha investito proficuamente sia l'area geografica e culturale afferente allo Stato della Chiesa, dunque Perugia e il suo territorio, sia quella appartenente al ducato roveresco, in primis Gubbio.

Attraverso i riscontri archivistici, intrecciati alle fonti storio-grafiche fino alla cesura segnata dalla pubblicazione della biografia di Barocci nelle *Vite* di Giovan Pietro Bellori (1672), l'autrice rimette a fuoco le premesse della capitale commissione al giovane Federico della *Deposizione* per il duomo, dando nuova sostanza e nuovo risalto alle relazioni strette dal maestro urbinato con il collezionista perugino Simonetto Anastagi e la sua cerchia.

Su questa figura aveva meritoriamente attratto l'attenzione una quarantina d'anni fa Giovanna Saporì (1983), con spunti che trovano qui un'espansione sorprendente. Simonetto ne esce come committente e collezionista rimarchevole per acume, curiosità e apertura mentale, con interessi per la pittura del suo tempo che spaziano liberamente da Friedrich Sustris a Orazio Alfani, da Schiavone a Giovan Battista Naldini a El Greco; e sono numerose e quanto mai varie le piste di indagine dischiuse dall'analisi serrata dell'inventario della sua raccolta e della ulteriore documentazione in proposito.

Tra i fili che legano Barocci a Perugia e che vengono accuratamente dipanati in questo volume c'è poi la personalità del nipote Francesco Baldelli: la fisionomia di questo pittore scomparso precocemente, il cui nome è connesso a due pale dipinte per importanti chiese perugine con il supporto di disegni passati da Fe-

derico, esce finalmente dallo stato di evanescenza in cui giaceva e trova una sicura definizione.

Si segue quindi il decorso dei successivi rapporti di Barocci con il contesto umbro, riesaminando la cornice di fatti entro cui maturò la commissione della pala per l'altare della cappella di Laura Coli Pontani in Santa Maria degli Angeli ad Assisi, e a questo punto il discorso bene aggancia l'anello dei contatti fioriti tra Federico e l'incisore assisiato Francesco Villamena, al quale il maestro urbinato, notoriamente difficilissimo a contentarsi in questo ambito, accordò una particolare, insolita fiducia.

Ma è in merito all'attività di Barocci per Gubbio che la campagna archivistica condotta da Silvia Filauro ha portato in luce elementi di speciale innovatività. Scopriamo così un primo, sin qui ignoto tentativo della comunità eugubina di coinvolgere Federico, nel 1606, per l'esecuzione di una pala di notevole significato devozionale e civico, fallito a causa dell'impegno prevalente e totalizzante allora in corso per la realizzazione dell'*Istituzione dell'Eucarestia* destinata alla cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva a Roma. Si disvelano molti retroscena nella genesi della tarda *Annunciazione* per Santa Maria dei Laici, a cominciare dall'iniziale volontà della committenza di rivolgersi non a Barocci ma al senese Francesco Vanni. E ancora affiorano risvolti insospettati per quanto riguarda la ricezione della pala rimasta incompiuta a Urbino alla morte di Federico nel 1612: bramata – apprendiamo ora – pur non essendo finita da un collezionista del calibro e dell'intelligenza di Scipione Borghese, pronto a strapparla alla Confraternita dei Laici.

Sono, questi, solo piccoli assaggi della messe di informazioni recuperate, verificate e riesaminate da Silvia Filauro, prestando sempre lucidamente attenzione a collocare gli episodi umbri sullo sfondo più generale del percorso di Barocci.

È comunque da tale robusto schieramento di evidenze che dovrà prendere le mosse ogni futuro sforzo per comprendere più a fondo la percezione, il ruolo e il lascito della pittura di Federico in questo contesto di cultura artistica tra Cinque e Seicento.

Barbara Agosti
Anna Maria Ambrosini Massari

Introduzione

Questo volume nasce dalla collaborazione al progetto di ricerca, studio e digitalizzazione delle fonti documentarie e storiografiche relative a Federico Barocci (Urbino 1533 ca. – Urbino 1612), ideato da Barbara Agosti e Anna Maria Ambrosini Massari.

L'iniziativa, tuttora in corso, mira a restituire in modo sistematico e criticamente fondato il complesso panorama delle testimonianze che, dalla nascita dell'artista fino alla pubblicazione nel 1672 del profilo biografico di Giovan Pietro Bellori, hanno contribuito a costruire e tramandare l'immagine di uno dei maggiori protagonisti della pittura italiana tra Cinque e Seicento.

Il progetto ha già dato importanti risultati con la mostra monografica del 2024, tenutasi per la prima volta ad Urbino, con il convegno internazionale sull'artista organizzato a Roma nel settembre 2025 e con la pubblicazione dei due volumi sui documenti milanesi e urbinati, della nuova edizione della biografia belloriana di Barocci e del carteggio dell'artista¹.

Nel solco delle ricerche avviate nei due precedenti volumi della collana sopracitati, redatti rispettivamente da Camilla Colzani e Filippo Duro, il presente contributo riunisce i documenti su Federico Barocci rintracciati negli archivi umbri.

Punto di partenza fondamentale per questo lavoro sono state le pionieristiche ricerche documentarie sull'artista condotte tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento da Anselmo Anselmi, Egidio Calzini, Ercole Scatassa e Georg Gronau, cui hanno fatto seguito le due fondamentali monografie di Harald Olsen (1962) e Andrea Emiliani (1985; 2008)².

Per quanto riguarda più specificamente l'attività di Federico Barocci in Umbria, in assenza di un precedente spoglio sistema-

1 *Federico Barocci* 2024; Colzani 2024; Duro 2024; Bellori [1672] 2025; Agosti, Ambrosini Massari, Colzani 2025.

2 Calzini 1898; Calzini 1909; Scatassa 1910; Calzini 1913a; Calzini 1913b; Calzini 1913c; Gronau 1936; Olsen 1962; Emiliani 1985; Emiliani 2008.

tico dei documenti disseminati sul territorio, la ricerca si è concentrata nei due principali centri in cui è attestata la presenza dell'artista: Perugia e Gubbio.

Relativamente a Perugia, muovendo dalle significative scoperte di Walter Bombe agli inizi del Novecento e dalle più recenti acquisizioni di Francesco Federico Mancini³, sono state esaminate le raccolte dell'Archivio di Stato e della Biblioteca Comunale Augusta. In tali sedi sono custodite le testimonianze riguardanti la *Deposizione*, realizzata per la cappella della Mercanzia nel duomo di Perugia; il *Riposo nella fuga in Egitto* oggi nella Pinacoteca Vaticana, commissionato dall'amico e collezionista perugino Simonetto Anastagi; l'*Annunciazione* per la basilica di Santa Maria degli Angeli ad Assisi, richiesta dalla nobildonna perugina Laura Coli Pontani. È stata inoltre rimessa a fuoco la figura sfuggente di Francesco Baldelli, nipote e allievo di Barocci, autore di due pale d'altare per Perugia: la *Madonna di santa Lucia*, oggi al Louvre, e l'incompiuta *Natività* della Galleria Nazionale dell'Umbria.

Attraverso l'analisi di questo materiale è stato possibile considerare globalmente sia il corpus delle opere sia il rapporto che legava Barocci e la sua scuola all'ambiente perugino.

Per quanto riguarda Gubbio, invece, dove si conserva tuttora una delle ultime opere commissionate al maestro, l'*Annunciazione* per la chiesa di Santa Maria Laici, iniziata da Barocci e portata a termine dall'allievo Ventura Mazza nel 1619, la documentazione disponibile si presentava frammentaria e le testimonianze raccolte dalla critica e dagli studiosi locali risultavano spesso imprecise nella collocazione archivistica e nell'interpretazione dei contenuti. A partire da tali dati è stato quindi intrapreso un riesame sistematico della sezione dell'Archivio di Stato di Gubbio, che ha condotto all'individuazione di un nucleo coerente di documenti relativi alla commissione barocca e all'emersione di novità rilevanti, attestanti il coinvolgimento di eminenti personalità della cultura artistica del tempo, quali il pittore senese Francesco Vanni e il cardinale e collezionista romano Scipione Borghese.

La ricerca condotta sul territorio eugubino ha infine reso necessaria una riflessione di contesto a partire dall'ultima traccia

3 Bombe 1909a; Bombe 1912; Bombe 1929; Mancini 1983; Mancini 1987.

archivistica del perduto inventario *post mortem* dello studio di Barrocci, la cui ultima collocazione nota risulta essere l'archivio della famiglia Benamati di Gubbio.

1. Fonti e documenti perugini

1.1 La *Deposizione*

Le origini, le vicende esecutive e la ricezione del grande capolavoro della giovinezza dell'artista sono documentate da una imponente quantità di referti archivistici e di testimonianze letterarie e storiografiche, manoscritte e a stampa, materiali qui per la prima volta ricomposti in un quadro complessivo.

La 'preistoria' di questa commissione è stata rimessa in luce da studi recenti, che hanno dimostrato come in prima battuta si fosse pensato di rivolgersi a Giorgio Vasari, il quale nella primavera del 1566 si trovava nella città umbra per consegnare le tre tavole per il refettorio dell'abbazia di San Pietro¹.

Vasari scrisse infatti a Vincenzo Borghini di aver ricevuto l'incarico di realizzare una «tavola» per il Collegio della Mercanzia nella cattedrale di San Lorenzo per la quale prima di lui erano stati presi in considerazione anche Tiziano e Francesco Salviati: «[...] ò preso a fare per San Lorenzo di Perugia, chiesa principale, una tavola per la Mercantia di Perugia, è già dieci anni che l'àn voluta dare [f]ino a Titiano, il Salviati et altri maestri. Finalmente questa mia opera gli à fatti risolvere, et sarà in tela come questa»². Sebbene né il soggetto né la precisa collocazione all'interno del duomo vengano dichiarati, è verosimile che la tavola di cui parla Vasari nella lettera sia proprio quella per la cappella di San Bernardino, dal momento che, circa un decennio prima, era stato approvato dal Collegio della Mercanzia il progetto di smantellamento e ristrutturazione della vecchia cappella quattrocentesca, progetto che comprendeva anche la realizzazione del nuovo altare pensato per accogliere una grande pala³. L'aretino, travolto dagli impegni per la corte fiorentina e per il nuovo papa Pio V, non diede seguito alla proposta, e non ne fece più menzione né nella

1 Teza 2009-2010 p. 248.

2 Frey 1923-1930, II, p. 228 (14 aprile 1566), cfr. Teza 2009-2010, pp. 150-151.

3 Abbozzo 2010, p. 33.

successiva corrispondenza con Borghini né in altri suoi scritti⁴: queste informazioni, sebbene non trovino riscontro nei documenti della Mercanzia, né in altre fonti coeve, silenti al riguardo, restituiscono comunque l'idea dell'importanza e del prestigio della commissione. Perugia era una città di grande rilievo nello Stato Pontificio e il fatto che, a quelle date, il nome di Barocci venisse accostato a quello di artisti del calibro di Tiziano, Salviati e Vasari, dimostra la considerazione e il riconoscimento che l'urbinate si era conquistato, già nella fase giovanile della sua carriera, anche al di fuori dei confini del ducato.

Il 2 dicembre 1567 i membri del Nobile Collegio della Mercanzia di Perugia deliberarono di affidare a Federico Barocci l'esecuzione della pala d'altare per la cappella di San Bernardino, nel duomo di San Lorenzo, di cui erano responsabili dal 1515⁵.

Nel verbale dell'adunanza, la decisione di affidare l'opera al maestro urbinato è riportata in modo sbrigativo e privo di ulteriori dettagli, lasciando intendere che le trattative con l'artista fossero già avvenute nei mesi precedenti l'assemblea⁶. A conferma di ciò, una voce di spesa datata 22 novembre dello stesso anno attesta che il Collegio della Mercanzia aveva stanziato 70 scudi per l'invio del Capitano Raniero Consoli a Urbino, con l'obiettivo di condurre Barocci a Perugia, dove lo attendeva il suo primo incarico pubblico, autonomo e non circoscritto ai confini del ducato: la realizzazione della subito celebre *Deposizione* (fig. 1).

Le uniche notizie su una precedente presa di contatto con il maestro urbinato da parte dei nobili della Mercanzia vengono fornite da Giovan Pietro Bellori che nella biografia dell'artista fa

4 L'incarico non è menzionato da Vasari né nelle *Ricordanze* né nell'autobiografia e non sembra trovare riscontro nella vasta bibliografia dedicata agli altri due artisti coinvolti: Tiziano e Salviati. È probabile che si sia trattato di accordi verbali, dei quali non è pervenuta alcuna testimonianza scritta (Teza 2009-2010, p. 151). Un episodio precoce (1537) della fama di Tiziano e Vasari a Perugia è richiamato in Agosti [2013] 2024, p. 27.

5 La cappella fu donata dal Capitolo di San Lorenzo in possessione perpetua al Collegio della Mercanzia, con atto notarile del 15 aprile 1515 (Santi 1972, p. 112). Al momento della donazione la cappella era spoglia e in pessimo stato; il Collegio aveva dunque l'obbligo di ristrutturarla e mantenerla con speciale cura, oltre ad assicurarsi che vi venisse celebrata almeno una messa al giorno. Per la trascrizione completa del testo notarile si veda Bombe 1912, p. 190; Abbozzo 2010, pp. 49-50.

6 Abbozzo 2010, p. 37.

cenno ad «alcuni gentiluomini perugini con un pittore in loro compagnia» di passaggio nella città ducale⁷. In quel periodo, Barocci, dopo l'improvvisa interruzione dei lavori per Pio IV a Roma e dopo il rientro dalla trasferta parmense⁸, risiedeva a Urbino e aveva da poco completato la pala con la *Madonna di san Simone* per la chiesa di San Francesco⁹. Bellori precisa che questo dipinto fu tanto apprezzato dall'innominato pittore perugino che questi convinse i suoi compagni di viaggio a convocare Barocci a Perugia per affidargli la realizzazione della pala¹⁰. Come è noto, Bellori attinge a sua volta a documentazione dell'artista e sull'artista messa a sua disposizione da Pompilio Bruni, e si tratta quindi di una informazione con ogni probabilità fededegna¹¹. Volendo tentare un'identificazione per il pittore perugino che colse tempestivamente le qualità di Federico, una possibilità è che si tratti di Orazio Alfani, molto vicino, come si vedrà, a Simonetto Anastagi, di lì a breve uno tra i più entusiasti committenti umbri del giovane Barocci. Non è da escludere inoltre che tra i «gentiluomini perugini» in visita a Urbino, oltre allo stesso Simonetto Anastagi¹², ci fosse anche l'architetto e matematico perugino Raffaello Sozi, membro del Collegio della Mercanzia e fonte autorevole per le notizie riguardanti la commissione¹³. I documenti della Mercanzia, d'altro canto, sono privi di informazioni circa l'improvviso affidamento della *Deposizione* all'artista urbinato, cosa che rende difficile ricostruire una storia del progetto prima dell'autunno del 1567.

A partire dall'ottobre del 1567 la vicenda della *Deposizione* inizia finalmente a delinearsi con maggiore chiarezza, trovando

7 Bellori [1672] 1976, pp. 185-186. Cfr. Bellori [1672] 2025, p. 101, nota 27.

8 Il viaggio dell'artista a Parma è ricordato da Gaspare Celio nel suo *Compendio*: Gandolfi 2021, p. 295; si veda Agosti, Colzani 2024, p. 53.

9 Secondo Bellori [1672] 1976, p. 185, la *Madonna di san Simone* era già stata ultimata prima della partenza di Barocci per Perugia; la stessa notizia era riportata da Borghini (1584, pp. 568-570). Cfr. Bernardini in *Federico Barocci* 2024, p. 152, n. II.1, con bibliografia precedente.

10 Bellori [1672] 1976, pp. 185-186.

11 Bellori [1672] 2025, p. 96 e nota 2.

12 Bellori [1672] 2025, p. 101, nota 27.

13 È dunque ipotizzabile che lo stesso Sozi, conquistato dalla *Madonna di san Simone*, abbia preso parte alla decisione di affidare l'incarico a Barocci, e che con la sua testimonianza si facesse portavoce del gruppo di committenti. Si veda Saporì 1983, p. 77.

un riscontro preciso sia nelle voci di spesa annotate nel cosiddetto *Libro verde* del Nobile Collegio della Mercanzia¹⁴ – intercettato per la prima volta da Walter Bombe nel 1909 – sia nelle memorie manoscritte di Raffaello Sozi, che offrono un resoconto delle vicende storiche e culturali di Perugia durante la seconda metà del Cinquecento. Egli, insieme a Orazio Alfani, fondò nel 1573 l'Accademia del Disegno di Perugia, con l'intento di creare un centro di riferimento per gli artisti e promuovere il rilancio dell'arte locale.

Proprio Sozi, nei suoi *Annali*¹⁵ e nelle *Memorie cittadine e domestiche*¹⁶, documentò il trasferimento di Barocci nella città umbra, in seguito alla convocazione da parte del Collegio della Mercanzia. L'urbinate eseguì la pala d'altare a Perugia, soggiornando in una «bellissima casa»¹⁷ il cui affitto, sostenuto dalla committenza, ammontava a 50 scudi. Tale somma, aggiunta ai 350 scudi corrisposti per la realizzazione della tela¹⁸, determinò il prezzo finale pattuito di 400 scudi. La permanenza di Barocci in città fu di circa due anni, dall'autunno del 1567 al dicembre del 1569; nel corso di questo periodo, gli furono regolarmente corrisposti compensi in denaro e altre forniture di vario genere, puntualmente registrati nel già citato *Libro verde*¹⁹. I termini dell'accordo tra i responsabili della cappella e il pittore, così come le informazioni riguardanti la scelta del soggetto, dovevano essere riportati nell'atto di allogazione della pala, la cui esistenza è documentata nelle voci di pagamento della Mercanzia, dove si ricorda il contratto redat-

14 ASPg, Archivio Storico del Nobile Collegio della Mercanzia, Libro Documentazione Contabile, n. 5; Bombe 1909a; Bombe 1912.

15 R. Sozi, *Annali, memorie et ricordi scritti da Raffaello Sotii cominciando l'anno MDXL*, (Sozi 1540-1585), Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (d'ora in poi BAP), ms. 1221.

16 BAP, R. Sozi, *Memorie cittadine e domestiche*, ms. 70 (Sozi post 1568-ante 1589). Nel manoscritto Sozi trascrive sinteticamente alcune biografie di artisti tratte dall'edizione giuntina delle *Vite* di Vasari, raccogliendole in un capitolo intitolato *Epilogo o vero sommario delle Vite de' Pittori, scultori et architetti descritte da messer Giorgio Vasari cominciando l'anno 1240 fino a l'anno 1568*.

17 BAP, ms. 70, f. 162r. Nel medaglione biografico di Federico Barocci, Sozi integra le informazioni fornite da Vasari con ulteriori notizie in suo possesso.

18 A Barocci venne corrisposto in denaro l'ammontare di 325 scudi, mentre i restanti 25 scudi furono erogati sotto forma di approvvigionamenti di grano e vino.

19 I pagamenti per la *Deposizione* si protrassero fino al 1570 e furono gestiti da Fabio Ansidei, priore del Nobile Collegio della Mercanzia (si veda ASPg, ASNCM, n. 5, f. 90).

to nel 1568 dal notaio Guerriero di Matteo²⁰. Questo documento sembra essere andato perduto, non risultando rintracciabile né tra gli atti del Collegio della Mercanzia²¹ né tra le carte del notaio rogante²². Già nel Novecento se ne lamentava l'assenza²³, e tra le ipotesi avanzate, oltre alla possibilità di una collocazione archivistica tuttora ignota, figura anche quella secondo cui il contratto avrebbe subito la stessa sorte del dipinto, diventando oggetto delle requisizioni napoleoniche, che sottrassero al patrimonio artistico perugino le sue opere più significative coinvolgendo anche il patrimonio librario e documentario della città²⁴.

Barocchi giunse a Perugia a seguito di un periodo caratterizzato da profondi mutamenti politici e sociali, che avevano determinato la fine della delicata autonomia politica della città e la conseguente affermazione dell'egemonia pontificia, incarnata nella costruzione della Rocca Paolina progettata da Antonio da Sangallo²⁵. In quel contesto ebbe inizio un graduale ma significativo processo di rinnovamento architettonico e decorativo della cattedrale, destinato a ridefinirne progressivamente l'assetto tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, attraverso una serie di interventi realizzati in momenti distinti, caratterizzati da differenti committenze²⁶. Tale processo coinvolse nella sua fase

20 Si veda alle voci 1569; 1570.

21 ASPg, Archivio Storico del Nobile Collegio della Mercanzia, Libro dei Contratti, n. 176 (1529-1570).

22 ASPg, Notai di Perugia, Guerriero di Matteo, Porta Eburnea, n. 1566.

23 In Abbozzo (2010 p. 36) viene citata una lettera di Antonio Ridolfi al Provveditore e Governatore generale di Perugia, conservata nell'archivio del Nobile Collegio della Mercanzia (ASPg, ASNCM, Diverse, n. 214, f. 12).

24 In merito alle vicende che interessarono il patrimonio artistico di Perugia per effetto del Trattato di Tolentino del 1797 si veda Galassi 2004, dove viene riportato l'esempio della pala di Monteluca di Raffaello e collaboratori, prelevata dai francesi assieme al relativo contratto. Si veda inoltre Levi 2009, pp. 250-261.

25 Lunghi 1994, pp. 51-52. Per il cantiere e la campagna decorativa della Rocca Paolina cfr. Mancini 1987, pp. 13-22; Teza 2009-2010.

26 L'intervento sulla cattedrale di San Lorenzo restituì simbolicamente alla città il suo principale spazio religioso, segnando una nuova fase dopo l'interdizione papale seguita ai turbolenti fatti della guerra del sale (Mancini 1992, p. 495). Tuttavia, come sottolineato da Scarpellini (1992, pp. 581-82) non si trattò di un vero programma di rinnovamento concepito unitariamente e per quanto la trasformazione degli ambienti risulti radicale, avvenne per lo più all'insegna del compromesso con gli elementi preesistenti.

iniziale alcuni tra i più noti e affermati artisti locali che, all'interno dello spazio religioso, dispiegarono un linguaggio manierista accordato in chiave controriformata. Anche la cappella di San Bernardino fu interessata da questo aggiornamento. In data 8 novembre 1559, infatti, l'Arte della Mercanzia stipulò un contratto con lo scultore orvietano Ludovico Scalza e il maestro muratore Giovanni di Domenico da Firenze, affidando loro la progettazione e la realizzazione di una nuova mostra d'altare destinata a sostituire il preesistente frammentario apparato quattrocentesco di Agostino di Duccio²⁷. Il nuovo altare – di cui si conosce l'aspetto grazie a una riproduzione in scala fatta dall'architetto Vincenzo Ciofi nel 1793 (fig. 2), prima che venisse smontato per far posto al nuovo altare del Cerrini (fig. 3) – fu concepito come una struttura monumentale e composita: la parte superiore, realizzata in stucco, era riccamente ornata con statue e festoni, mentre la base era in travertino²⁸. Questo intervento rappresentò la prima operazione di rilievo sulla configurazione ornamentale della cappella, alla quale contribuirono, quasi simultaneamente, maestranze di diversa specializzazione²⁹. Alcune di esse erano già impegnate in altri cantieri all'interno della cattedrale, operando secondo un programma composito, articolato attraverso una fitta rete di relazioni artistiche. Tra i protagonisti di questa impresa figurano lo scultore perugino Vincenzo Danti³⁰, autore delle tredici statue di angeli e virtù cristiane di corredo all'altare; gli intagliatori e legna-

27 ASPg, Archivio Storico del Nobile Collegio della Mercanzia, Libro dei Contratti n. 176 (1529–1570), f. 200r/v (Abbozzo 2010, p. 49, n. 2).

28 Il disegno fu pubblicato per la prima volta da Santi 1972 (pp. 112–114). L'altare rinascimentale rimase nella cappella fino al 1793, anno in cui si decise di smontarlo affinché venisse rimpiazzato con una nuova struttura in marmo, dallo stile più pulito e lineare, progettata dall'architetto Giovanni Cerrini con la collaborazione del marmoraro Innocenzo Elisi da Sant'Ippolito. I pochissimi frammenti superstiti sono conservati nel Museo del Capitolo di San Lorenzo.

29 Raffaello Sozi nei suoi *Annali* commentò così l'impresa: «[...] con molto giuditio, et liberalità furono condotti i migliori, et più eccellenti maestri che a quel tempo havessero grido, né perdonandosi alla molta spesa per condurre al desiderato fine quella tanto lodevole opera»; e si veda qui alla voce 1569.

30 Per un approfondimento sulla figura di Vincenzo Danti, artista poliedrico, attivo anche a Firenze al servizio di Cosimo I de' Medici dal 1557, cfr. Fidanza 1996; Davis, Paolozzi Strozzi 2008.

iuoli Ercole di Tommaso del Riccio³¹ e Jacopo Antonio Fiorentino, responsabili della fornitura dei seggi della parte settentrionale della cappella, le cui dorature furono applicate da «Mastro Battista Doratore»; il pittore Hendrik van den Broeck di Malines, detto Arrigo Fiammingo³², che elaborò i cartoni per l'invetriata dipinta con la *Predica di san Bernardino* (fig. 4), eseguita dallo spoletino Costantino di Rosato³³. I lavori furono completati entro il 1568, anno in cui vennero registrati gli ultimi pagamenti da parte del Collegio della Mercanzia a «Mastro Battista Doratore»³⁴. L'ambizioso progetto di rinnovamento della cappella della Mercanzia in forme moderne, avviato nel 1559, giunse a ideale compimento circa un decennio dopo, con la messa in opera della *Deposizione*.

Durante il prolungato soggiorno perugino, Barocci lavorò con grande impegno alla realizzazione della pala, non soltanto per via delle sue notevoli dimensioni, ma soprattutto per la complessità dell'insieme, che richiedeva un accurato lavoro di progettazione grafica, secondo una prassi già consolidata nell'iter creativo del maestro³⁵. Quando alla fine del 1567 Barocci fu prelevato da Urbino, e dunque già da qualche tempo era evidentemente informato dell'opera richiestagli, almeno qualche primissimo passo sul piano ideativo doveva averlo compiuto, mentre in parallelo faceva fronte ad altre richieste per Urbino stessa o per il territorio del ducato. Per esempio, il foglio del Louvre inv. 2851 presenta uno studio per lo svenimento della Vergine della *Deposizione* sul *recto*, e sul *verso* per i tre angeli della *Crocifissione* destinata alla cappella di Pietro Bonarelli nella chiesa urbinata del Crocifisso Miracoloso³⁶,

31 Ercole di Tommaso del Riccio aveva lavorato anche nell'antistante cappella di San Giuseppe realizzando delle mensole di noce sopra il coro ligneo (1565), concepite in continuità con il bancone della Cappella della Mercanzia (Mancini 1992, p. 497).

32 Saponi 1995, pp. 77-92. Sull'attività umbra dell'artista: Bombe 1909b, pp. 16-17; Saponi 1996, pp. 171-176; Buratti 2000.

33 La vetrata porta le iniziali di Hendrick van den Broeck e la data 1565 (vedi alla voce).

34 ASPg, Archivio Storico del Nobile Collegio della Mercanzia, Libro Documentazione Contabile, n. 5, f. 88r.

35 Su questo argomento si veda Ambrosini Massari 2024c, pp. 228-229 (cfr. Pillsbury, Richards 1978, pp. 7-10).

36 Un caso analogo si ritrova anche nel disegno del Fitzwilliam Museum inv. 7962. Il foglio presenta lo studio del Cristo crocifisso con i tre angeli sul *recto*, riconducibile alla pala Bonarelli, e sul *verso* quello di una figura arrampicata su una scala, accanto al Cristo spirante,

permettendo così di ritenere le due opere in lavorazione nello stesso periodo. Contigua alla progettazione della pala perugina fu probabilmente anche quella della *Madonna con il Bambino in gloria con i santi Giovanni Battista e Francesco* per la chiesa dei Cappuccini a Fossombrone, come testimonia il disegno degli Uffizi inv. 11383 F dove la figura del san Bernardino per la pala perugina mostra di essere sviluppata a partire dal san Francesco inginocchiato nella pala di Fossombrone, studiato nel medesimo foglio. Qui, come la critica ha da tempo rilevato, spiccano significativamente le meditazioni (o rimediazioni) di Federico su due opere capitali che proprio alla metà del settimo decennio avevano lasciato Roma per raggiungere località umbre: la *Madonna* dipinta da Raffaello per Sigismondo de' Conti, trasferita a Foligno nel 1565, e la *Visione di san Girolamo* di Parmigianino, passata nello stesso anno dal convento romano di Santa Maria della Pace alla cappella Bufalini in Sant'Agostino a Città di Castello. Proprio il soggiorno perugino fu l'occasione per tornare a confrontarsi con questi riferimenti³⁷. L'accuratezza con cui Barocci progettò il dipinto è attestata dalla vasta quantità di disegni preparatori a noi pervenuti che chiariscono le tappe del processo ideativo e del lavoro preliminare all'esecuzione pittorica³⁸. A dilatare i tempi di lavorazione furono anche le condizioni fisiche dell'artista, ancora fiaccato dalle conseguenze della malattia contratta a Roma³⁹.

La *Deposizione* rappresentò per Barocci un'occasione fondamentale anche per mettere alla prova le sue recenti esperienze di aggiornamento, compiute a Roma e altrove. Sono qui rimediate per esempio la *Crocifissione* nella cappella Mattei in Santa

appartenente alla *Deposizione*. Quest'ultimo venne riportato alla luce nel 1978, in seguito alla rimozione del supporto preesistente (si veda Scrase 2011, pp. 28-29).

37 Dall'analisi delle testimonianze grafiche e dei possibili spostamenti di Barocci attraverso il territorio umbro, emerge un quadro cronologico piuttosto complesso. A tal proposito si veda Ambrosini Massari 2024a, p. 43; Eliana Monaca, in *Federico Barocci* 2024, pp. 274-276, n. VII. 1 (per le più recenti novità in merito alla cronologia e agli spostamenti del pittore si rimanda ad Ambrosini Massari 2025a, pp. 231-248 e 2025b, pp. 59-60).

38 Colzani, in *Federico Barocci* 2024, pp. 154-155, n. II.2, (cfr. Baroni 2024, p. 207). Per la serie dei disegni preparatori della *Deposizione* si vedano Olsen 1962, pp. 152-153; Emiliani 2008, I, pp. 192-217; Scolaro 2005, pp. 50-59.

39 Emiliani 2008, I, p. 55.

Maria della Consolazione, affrescata da Taddeo Zuccaro alcuni anni prima della collaborazione con Barocci nel cantiere decorativo del Casino di Pio IV; la *Deposizione* di Iacopino del Conte per l'oratorio di San Giovanni in Decollato; e quella affrescata da Daniele da Volterra nella cappella Orsini a Trinità dei Monti⁴⁰. Vi è poi traccia del viaggio in Emilia e della visione diretta di Correggio, in particolare nella Maddalena esemplata su quella del prototipo correggesco del *Giorno*, come rivela la puntuale citazione della posa e del volto della Vergine di cui esistono numerosi studi⁴¹. Ma la sontuosità e la ricchezza del colore con cui sono qui reinterpretati i modelli della piena Maniera romana è frutto non solo dell'impatto con i dipinti del maestro emiliano, ma anche della profonda assimilazione della pittura di Tiziano studiata fin dalla giovinezza sugli esemplari della collezione roveresca, sullo stendardo urbinato, e sulle pale di Ancona.

Circa due anni dopo il trasferimento di Barocci a Perugia venne ultimata la *Deposizione*, ma la sua messa in opera non fu un'impresa facile. Si rese infatti da subito necessario un intervento tecnico sul supporto per garantirne il corretto posizionamento sull'altare, come attestano i documenti del Nobile Collegio della Mercanzia. Tra il 1569 e il 1570 si registrano infatti pagamenti a un certo Girolamo di Bastone⁴², incaricato di applicare sul retro della pala una foderatura lignea, finalizzata a migliorare l'adattamento del supporto alla struttura architettonica retrostante⁴³. Nonostante le iniziali difficoltà, il 24 dicembre 1569, la *Deposizione* giunse finalmente in duomo per essere collocata sul nuovo altare della cappella di San Bernardino. L'evento fu documentato da Raffaello Sozi negli *Annali*, attestando non solo la sua affidabilità di cronista, ma anche la sua stretta adesione al gruppo dei committenti: il dettagliato resoconto da lui fornito sui lavori nella cappella, comprensivo delle informazioni relative alle mae-

40 Pillsbury, Richards 1978, p. 47; Emiliani 2008, I, p. 191; Anna Maria Ambrosini Massari 2024, p. 150.

41 Agosti, in Agosti, Colzani 2024, pp. 53-54.

42 Vedi alle voci 1569; 1570.

43 Cfr. Abbozzo 2010, p. 37. L'intervento sul supporto della *Deposizione* causò non pochi problemi conservativi, a tal proposito si veda Castellano 2010.

stranze coinvolte e ai costi sostenuti, corrisponde perfettamente alle annotazioni presenti nei registri della Mercanzia. L'architetto perugino riferisce inoltre della favorevole accoglienza riservata all'opera, particolarmente apprezzata dai committenti e accolta con grande entusiasmo dalla città⁴⁴. Così Sozi concluse la cronaca dell'evento: «si crede che quell'opera debba essere dagli intendenti tenuta di sommo pregio, per essere messer Federico grandissimo imitatore di Titiano Vecello et per vedersi in essa vera maniera nuova, arteficiosa, et piena di gratia, et di bontà in tutte sue parti». Queste brevi considerazioni ci fanno capire che la pittura di Barocci veniva associata allora al modello di Tiziano e non di Correggio⁴⁵, come accadrà nelle fonti da Giovan Paolo Lomazzo in avanti, delineando così una sorta di periodizzazione nella sua ricezione critica.

La *Deposizione* fece molto effetto per il suo carattere profondamente innovativo. Il nuovo linguaggio elaborato da Barocci suscitò profondo interesse tra i contemporanei perugini, consacrando l'opera come vertice della sua prima maturità artistica.

All'indomani della consegna, Federico fece ritorno a Urbino, dove nuove e sempre più prestigiose commissioni lo attendevano. Tuttavia, i rapporti intrecciati a Perugia non si esaurirono: nei decenni successivi, nuovi contatti con il contesto umbro contribuirono a riaffermare il ruolo preminente che egli vi aveva assunto con il grandioso esito della *Deposizione*.

1.2 Francesco Baldelli, nipote e allievo di Federico Barocci

Nell'ambito dell'indagine sul legame che Federico Barocci stabilì con il territorio umbro e in particolare con Perugia, emerge la figura di un artista intimamente legato a Barocci, ma dalla fisionomia e dall'identità ancora oggi sfuggenti, dopo essere rimasto quasi dissolto nella ristretta cerchia di allievi e collaboratori del maestro. Si tratta di Francesco Baldelli, documentato a Perugia tra il 1585 e il 1591, e ricordato dalle fonti come allievo e nipote di Federico Barocci. A tal proposito, è significativo rilevare che prima

44 Vedi alla voce 1569, 24 dicembre.

45 Agosti 2025, p. 7; Ambrosini Massari 2025b, p. 47

della *Storia Pittorica* di Luigi Lanzi⁴⁶, dove venne menzionato con il suo nome corretto, Baldelli era ricordato come Francesco da Urbino o Francesco Barocci. Questo dato testimonia la fragilità della sua identità storica, a lungo esistita unicamente in associazione al nome del maestro.

Recenti ricerche hanno riportato in luce tracce di contatti tra Federico e il nipote precedenti il soggiorno perugino di quest'ultimo. Francesco, figlio di Antenore Baldelli, compariva infatti nel 1583 tra i testimoni che presenziarono alla stesura del testamento di Ambrogio Barocci, padre del maestro urbinato⁴⁷.

Risulta invece sfuggente l'esatto grado di parentela che lo legava a Barocci. La questione potrebbe tuttavia chiarirsi alla luce degli ultimi studi sulla famiglia del maestro, che hanno restituito attestazioni documentarie relative alla figura di Antenore di Bernardino Baldelli, il quale fu sposato in seconde nozze con una cugina di Barocci, Caterina⁴⁸. Di tale unione viene ricordata soltanto una figlia, Porzia, mentre non è emerso finora alcun riferimento a Francesco. In attesa di ulteriori approfondimenti, è comunque verosimile ipotizzare l'esistenza di un altro figlio, identificabile proprio con il pittore, allievo di Barocci.

L'attività perugina di Francesco Baldelli, di poco successiva alla testimonianza archivistica del 1583, è ricostruibile attraverso evidenze documentarie e storiografiche, che lo collegano a due importanti chiese della città, Sant'Agostino e Santa Maria del Popolo⁴⁹, dove l'artista realizzò le pale d'altare per le cappelle di due eminenti famiglie locali: la cappella Danzetta e la cappella Floramonti. A quest'ultima era destinata l'incompiuta *Natività* o *Adora-*

46 Lanzi [1809] 1968 p. 352: «[...] Poco si può dire del nipote e scolare insieme di Federico detto Francesco Baldelli non trovo di lui altra memoria eccetto una tavola che pose in S Agostino di Perugia nella cappella Danzetta di cui fa menzione il Crispolti storico di quella città a pag. 133». Il ruolo fondamentale dell'opera di Lanzi per la fortuna critica degli allievi di Barocci è stato indagato e messo in luce dai recenti studi. Si vedano a tal proposito i contributi presentati in Ambrosini Massari 2005 (e cfr. Giancarli 2024, pp. 116-123).

47 Si veda qui alle pp. 17-18 e note 95-96.

48 A tal proposito si veda Falcioni 2025, pp. 16; Mosconi 2025, p. 169.

49 La chiesa, costruita nel 1548 per volere del cardinale Tiberio Crispo, legato pontificio coinvolto anche nel progetto della Rocca Paolina, fu sconsacrata nel 1866 e adibita a borsa dei commercianti (Bombe 1909a, pp. 14-15).

zione dei pastori (fig. 5), oggi conservata nella Galleria Nazionale dell'Umbria, mentre per la prima venne eseguita la *Madonna di santa Lucia* (fig. 6) rimossa dalla sua collocazione originaria nel Settecento e conservata al Louvre.

Analizzando le fonti letterarie e periegetiche, le più antiche attestazioni di Francesco Baldelli si trovano nella guida manoscritta della città di Perugia, redatta da Cesare Crispolti nel 1597 e pubblicata in edizione critica nel 2001⁵⁰. Passando in rassegna le chiese e i monumenti della città, lo storico perugino elencò le opere custodite in Sant'Agostino e in Santa Maria del Popolo, tra le quali figuravano le due tele, che egli assegnava al discepolo di Barocci⁵¹. Crispolti, studioso e intellettuale vicino all'ambiente accademico perugino, si distinse per il suo interesse storiografico, che lo portò a dedicarsi a una cronaca della città, con particolare attenzione alle chiese. Egli rappresenta una fonte affidabile, avendo attinto le informazioni che trasmette sia da testi autorevoli sia da verifiche dirette. A partire dal 1581 lo stesso autore intraprese la stesura di un'altra opera dedicata alla storia della città, che vide la luce solo nel 1648, dopo la sua morte⁵². Si tratta della *Perugia Augusta*⁵³, in cui vennero sostanzialmente riproposte le informazioni relative alla *Deposizione* di Federico Barocci e alla *Madonna di santa Lucia* di Francesco Baldelli già presenti nella *Guida* del 1597⁵⁴. In entrambi i suoi scritti, entro la descrizione della cappella Danzetta in Sant'Agostino, il letterato riferisce dell'affresco con il *Martirio di santa Lucia* eseguito da Giovan Battista Lombardelli, autore dell'intero ciclo decorativo delle pareti con episodi legati alla vita della santa. Il marchigiano Lombardelli, trasferitosi nel territorio umbro intorno al 1588 reduce da varie esperienze nella Roma di Gregorio XIII, contribuì, insieme a Francesco Baldelli, a

50 Crispolti [1597] 2001.

51 Vedi alle voci 1597, ante b e c. Non viene ovviamente tralasciata la *Deposizione* di Barocci nella cattedrale di San Lorenzo, che Crispolti registra nella descrizione della cappella di San Bernardino ricordandone la fama e l'apprezzamento (vedi alla voce 1597, ante a).

52 Crispolti 1648, I-II. La pubblicazione dell'opera si deve all'omonimo nipote di Crispolti, che raccolse i vari manoscritti dello zio raccogliendoli in due volumi.

53 Crispolti 1648, I, p.133.

54 Vedi alle voci 1648 a, b, c. Nessuna menzione dell'incompiuta *Natività* nella cappella Floramonti in Santa Maria del Popolo è in questo caso presente.

quella mediata diffusione del linguaggio pittorico barocco che influenzò la successiva variegata generazione di artisti locali⁵⁵. La *Madonna di santa Lucia* fece immediatamente scuola testimoniando come Perugia abbia rappresentato insieme a Siena uno dei più duraturi poli della fortuna di Barocci⁵⁶.

Quasi coevo alla *Perugia Augusta* di Cesare Crispolti è l'omonimo manoscritto, redatto da padre Ottavio Lancellotti⁵⁷, individuato da Walter Bombe nel 1909. L'opera, articolata in due volumi, è strutturata secondo il calendario liturgico dei santi celebrati dalla Chiesa e offre un'ampia raccolta di informazioni sulla storia dei luoghi, dei personaggi e delle principali famiglie perugine. Tra le testimonianze artistiche menzionate figurano la *Deposizione* di Federico Barocci, la *Madonna di santa Lucia* e la *Natività* di Francesco Baldelli, per le quali Lancellotti fornisce dettagli fino ad allora inediti. In particolare, si apprendono i nomi dei committenti delle opere attribuite all'allievo di Barocci, unitamente all'indicazione dell'anno di fondazione delle rispettive cappelle: Alessandro di Girolamo Danzetta istituì la cappella di famiglia in Sant'Agostino nel 1588, mentre Francesco Floramonti fondò quella in Santa Maria del Popolo nel 1591. Per quanto riguarda la *Natività*, l'autore la giudica un'opera «imperfetta», alludendo alla sua incompiutezza.

Di qualche decennio successiva è la menzione di Francesco Baldelli inserita nell'opera periegetica del perugino Giovan Francesco Morelli⁵⁸, che ricorda però soltanto la pala della cappella Danzetta, tralasciando la *Natività* Floramonti.

Circa un secolo dopo il testo di Morelli, fu l'artista e storiografo perugino Baldassarre Orsini, allievo di Mengs, a compilare un'aggiornata guida cittadina in cui egli riporta alcuni suoi giudizi e attribuzioni. L'opera periegetica di Orsini rappresenta una fonte importante per la conoscenza dell'arte umbra, anche se nel

55 Si veda Prete 2005, pp. 158-167; Grisolia 2010, pp. 3-39.

56 Mancini 2009, pp. 143-144 (cfr. Toscano, 1989, p. 238).

57 BAP, Manoscritti, ms. B4-B5.

58 «[...] La bella Cappella de Signori Danzetti, tutta dipinta a fresco con alcune storie di S. Lucia Vergine e Martire da Gio. Battista della Marca e il quadro ad oglio dell'Altare con la Madonna, S. Antonio Abate e altri Santi, di Francesco da Urbino nipote del Barocci». Morelli 1683, p. 27.

testo risultano rare «le letture critiche veramente approfondite condotte con occhio di artista e intento di docente»⁵⁹. L'autore ricorda il primo altare nella chiesa di Santa Maria del Popolo con «la Nascita di Gesù coll'Adorazione de pastori, d'ignoto autore. È opera mediocre, ma ha buona macchia di chiaroscuro»⁶⁰. Doveva senz'altro trattarsi della *Natività* di Francesco Baldelli, qui priva di attribuzione e giudicata di qualità modesta, anche per via della sua incompiutezza. Interessante il giudizio dello storiografo sull'uso del chiaroscuro, motivo di riflessione sulla tecnica in relazione al *modus operandi* utilizzato da Barocci, ma per il quale Orsini recupera qui un'espressione («macchia di chiaroscuro») derivata dallo storiografo genovese suo contemporaneo Carlo Giuseppe Ratti che la aveva adoperata per Domenico Piola, nella edizione da lui curata delle *Vite* di Raffaele Soprani⁶¹.

Esaminando un'opera di Barocci come l'*Assunzione della Vergine*, anch'essa rimasta allo stato di abbozzo, si riscontra un procedimento tecnico e compositivo affine a quello messo in opera nella *Natività* perugina di Baldelli: lo studio accurato delle zone di luce e ombra; l'utilizzo del chiaroscuro per la definizione di figure e panneggi; le ampie campiture di colori intensi⁶². Resta tuttavia impietoso, alla stessa altezza cronologica, lo scarto percepito tra la tela incompiuta di Barocci, che Lanzi nel suo taccuino del 1783 giudicava efficacemente «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»⁶³, e l'effetto assai più crudo del dipinto di Baldelli.

Orsini dedicò poi ben quattro pagine alla particolareggiata descrizione della *Madonna di santa Lucia* nella cappella Danzetta⁶⁴, da lui molto apprezzata per la sua rara qualità e bellezza. Le considerazioni dell'autore derivano dall'osservazione diretta dell'opera, che in quel momento si trovava ancora in Sant'Agosti-

59 Perini 2005, p. 403.

60 Orsini 1784, p. 94.

61 Soprani 1768-1769, I, p. 34.

62 Si veda Monaca in *Federico Barocci* 2024, pp. 262-263, n. VI.5, con bibliografia precedente.

63 Lanzi [1783] 2003, p. 26.

64 Orsini 1784, pp. 142-145.

no, prima di essere requisita e portata in Francia con attribuzione a Federico Barocci. La pala venne erroneamente assegnata da Orsini all'allievo Antonio Viviani anziché a Baldelli, mentre è corretta l'identificazione del santo a sinistra della composizione con sant'Antonio Abate. La critica successiva non appoggiò mai l'attribuzione a Viviani, non riscontrando sufficienti elementi in comune con la produzione del Sordo⁶⁵; è probabile che Orsini, ammaliato dal pregio dell'opera, inclinasse ad accostarla a uno degli allievi più stimati del Barocci, piuttosto che a un artista pressoché ignoto a quelle date.

La fisionomia di Francesco come allievo dello zio tramandata dalle fonti perugine a partire da Crispolti viene recepita da Antonio Pellegrino Orlandi nel suo fortunatissimo *Abecedario* fin dall'edizione del 1704: «[Federico] Insegnò l'arte a Francesco suo nipote, che fioriva nel 1580»⁶⁶. Seguiva, nella voce di Orlandi intitolata a Federico Barocci, un corretto rimando alla pagina della biografia dell'artista contenuta nelle *Vite* di Giovanni Baglione del 1642. A seguito di una lettura frettolosa, Andrea Lazzari, autorevole fonte di informazioni sul contesto culturale del ducato, ripropose l'indicazione di Orlandi, ma fraintendendo il rimando bibliografico, evidentemente non verificato dall'erudito marchigiano: «A Francesco suo Nipote, che fioriva nel 1580, come ci assicura il Baglioni, insegnò l'arte [...]»⁶⁷.

Si è qui già ricordato il contributo fondamentale della *Storia Pittorica* di Luigi Lanzi per la fortuna critica della scuola baroccesca, sulla quale la precedente storiografia elargiva soltanto notizie scarse e rarefatte⁶⁸.

Nell'elenco dei più stretti collaboratori di Barocci venne inserito anche Francesco Baldelli, al quale Lanzi poté attribuire la *Madonna di santa Lucia* grazie alla sua solida conoscenza delle fonti locali. In particolare, egli attinse alla *Perugia Augusta* di Cesare Crispolti nell'edizione a stampa del 1648, come si evince dalla corretta indicazione della pagina e dall'omissione della *Natività*

65 Bombe 1909a, p. 14.

66 Orlandi 1704, p. 147.

67 Lazzari 1800, p. 31.

68 Ambrosini Massari 2005, pp. 416-418.

in Santa Maria del Popolo⁶⁹. Il riferimento a Baldelli compare per la prima volta nella terza edizione della *Storia Pittorica*, pubblicata nel 1809, aggiornata con ulteriori consultazioni e verifiche.

Pochi anni prima dell'ultima edizione del testo di Lanzi, fu l'erudito urbinato Antaldo Antaldi a fornire una menzione di Francesco Baldelli nel suo manoscritto sugli artisti e letterati provenienti dal territorio marchigiano, completato nel 1805 come contributo all'*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, edita a Parma tra il 1817 e il 1824, e pubblicato in edizione critica nel 1996. Il discepolo e nipote di Barocci venne definito un perfetto imitatore dello stile del maestro oltre che essere ricordato come l'autore della pala per la cappella Danzetta nella chiesa di Sant'Agostino a Perugia – la *Madonna di santa Lucia* – secondo quanto riportato da Cesare Crispolti nel primo libro della *Perugia Augusta*⁷⁰.

L'ultimo contributo ottocentesco relativo a Francesco Baldelli, prima dell'oblio che durò quasi un secolo, venne redatto da Carlo Grossi, che nel *Commentario* del 1819 gli dedicò una breve menzione nell'elenco degli allievi di Barocci, collocando la sua attività autonoma principalmente a Perugia⁷¹.

La riscoperta di Francesco Baldelli da parte della critica moderna si deve agli studi intrapresi all'inizio del Novecento da Walter Bombe, allievo a Berlino di Heinrich Wölfflin. Il primo contributo significativo di Bombe è rintracciabile nella voce pubblicata nel *Thieme-Becker* nel 1908, dove lo studioso cita come fonti gli scritti seicenteschi e settecenteschi di Ottavio Lancellotti e Baldassarre Orsini⁷². Nello stesso anno, sull'undicesimo numero della "Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana", rivista fondata e diretta da Egidio Calzini⁷³, fu pubblicato un ulteriore articolo ricavato dal contributo pronunciato dallo studioso al Congresso scientifico italiano dell'Istituto di Storia dell'Arte, tenutosi a Firenze il 19 dicembre. In questa sede, Bombe presentò in an-

69 Lanzi [1809] 1968, p. 352.

70 Antaldi [1805] 1996, p. 19.

71 Grossi 1819, p. 182.

72 Bombe 1908, p. 391.

73 Congresso scientifico italiano dell'Istituto di Storia dell'Arte in Rassegna Bibliografica d'Arte Italiana, XI, 11-12, 1908, p. 219.

teprima i risultati delle sue ricerche, che sarebbero poi confluiti nella pubblicazione dell'anno successivo, *Federico Barocci e un suo scolaro a Perugia*⁷⁴. Il saggio del 1909, oltre a presentare documenti inediti sulla *Deposizione* e sul *Riposo nella fuga in Egitto* di Federico Barocci⁷⁵, delineando una prima affidabile messa a fuoco di questo tratto del percorso del maestro, costituì la base per la ricostruzione storiografica della figura di Baldelli e fu un punto di partenza per nuove ricerche e approfondimenti. Bombe fu il primo a identificare il dipinto raffigurante la *Madonna con il Bambino, santa Lucia e sant'Antonio Abate*, citato nella Guida dell'Orsini del 1784, con la grande tela trafugata dai francesi nel Settecento e conservata al Louvre sotto il nome di Federico Barocci. A supporto della sua scoperta, erano richiamati gli scritti di Crispolti (1648) e Lancellotti (ante 1672), nei quali Baldelli era menzionato. Proprio quest'ultima fonte gli tornò utile per rintracciare anche la seconda opera dell'artista, la *Natività* in Santa Maria del Popolo, che arrivò finalmente nell'attuale Galleria Nazionale dell'Umbria grazie alle insistenti richieste dello studioso. Bombe non produsse alcuna evidenza documentaria su cui basare la sua ricostruzione, nonostante un'approfondita ricerca tra le carte dell'Archivio Notarile di Perugia in merito alla storia delle due cappelle. Decretò pertanto che le notizie sul pittore derivassero da «documenti che a noi sono rimasti ignoti, oppure da antiche tradizioni»⁷⁶. Nonostante l'autorevolezza e validità del contributo di Bombe, bisogna comunque rilevare l'omissione del nome corretto di Baldelli, che venne presentato sotto il nome di Francesco Barocci, ignorando l'indicazione fornita da Lanzi nella *Storia Pittorica* del 1809.

74 Bombe 1909a (si veda anche Bombe 1912; Bombe 1929).

75 Nel primo caso vengono riportate le voci di spesa raccolte nel *Libro verde* del Collegio della Mercanzia, analizzate nel paragrafo precedente; nel secondo, invece, si fa riferimento alla lettera di Barocci che accompagnava l'opera al suo arrivo a Perugia il 2 ottobre 1573, indirizzata al committente e collezionista Simonetto Anastagi. Bombe rintracciò una copia di tale lettera, edita anche da Morelli nel 1683, mentre l'originale, conservato all'epoca nell'archivio dei Padri Gesuiti, risultava irreperibile per lo studioso (cfr. Bombe 1912, pp. 189-196). Solo grazie alle indagini di Giovanna Saporì negli archivi romani, nel 1983, il documento fu rinvenuto, insieme all'archivio privato del committente (si veda Saporì 1983; Colzani, Conti 2025).

76 Bombe 1909a, p. 14.

Sempre nel 1909, venne pubblicato il primo importante studio moderno su Federico Barocci, redatto da August Schmarsow. Lo studioso pubblicò la *Madonna di santa Lucia* conservata al Louvre tra le opere autografe del maestro, accostandola alla *Madonna di san Simone*, ma considerandola il risultato di una fase successiva, più evoluta nella resa spaziale e nel dinamismo⁷⁷. Schmarsow propose di collocare l'opera intorno al 1568, subito prima del felice esordio perugino con la *Deposizione*, rifiutando le proposte di datazione e attribuzione formulate da Bombe nel contributo coevo.

Tra il 1909 e il 1913 si susseguirono una serie di interventi nella "Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana", i quali, pur avendo come oggetto l'identità e l'attività di Francesco Baldelli, finirono per orientare l'attenzione verso direzioni stimolanti, ma meno pertinenti. Il contributo fondamentale della rivista nella definizione del panorama artistico marchigiano tra Cinquescento e Seicento è stato recentemente indagato e riaffermato⁷⁸. Il primo numero della "Rassegna Bibliografica", uscito nel gennaio 1898, inaugurò una stagione di sistematici spogli d'archivio e ricerche condotti da Egidio Calzini, Ercole Scatassa, Anselmo Anselmi e Georg Gronau, che portarono a risultati significativi per la riscoperta di Barocci e degli allievi e artisti a lui più prossimi. Nel numero XII della "Rassegna Bibliografica" del 1909⁷⁹, in risposta al contributo di Bombe dello stesso anno, fu pubblicato un intervento di Egidio Calzini, in cui vennero aggiunte alcune precisazioni e sollevati degli interrogativi riguardo l'identità del discepolo di Barocci. Calzini propose di identificare l'artista esaminato da Bombe con Francesco Baldelli, nipote e allievo dell'urbinate, già menzionato da Lanzi. Inoltre, ripescò dal testo di Lanzi le figure di Giovanni e Francesco da Urbino⁸⁰, citati anche nella *Descrizione odeporica della Spagna* di Antonio Conca come pittori chiamati alla corte di Filippo II, e attivi nel cantiere decorativo dell'Escorial intorno al 1575⁸¹. Non

77 Si veda Schmarsow [1909] 2010, pp. 40-43.

78 Si vedano, a tal proposito, Ambrosini e Massari 2005 (con relative menzioni); Giancarli 2024, pp. 116-123. Particolarmente rilevante, per un approfondimento della questione, è la recente messa a fuoco pubblicata in Duro 2024, pp. 16-32.

79 Calzini 1909 pp. 67-68.

80 Lanzi [1809] 1968, p.354.

81 Conca 1793-1797, II, pp. 129-130. Conca ricorda il soffitto di una delle celle del mona-

è chiaro se e in che modo i due fratelli fossero collegati a Barocci; lo stesso Lanzi esprime incertezza nel ritenerli afferenti alla cerchia del maestro. Tuttavia, Calzini fu particolarmente interessato alla possibilità di identificare il Francesco arruolato nel cantiere dell'Escorial con Francesco Baldelli e concluse il suo intervento auspicando che la questione venisse approfondita.

La risposta all'intervento di Calzini arrivò l'anno successivo da Ercole Scatassa, in un nuovo contributo pubblicato sulla rivista⁸². Basandosi su un testo poco noto del 1825 sugli artisti italiani in Spagna, Scatassa ricostruì l'arrivo all'Escorial dei fratelli Francesco e Gianmaria da Urbino, partiti da Genova al seguito del pittore e architetto Giovan Battista Castello, bergamasco di origine e genovese per attività, convocato da Filippo II.

Il botta e risposta tra Calzini e Scatassa si concluse nel quattordicesimo numero della "Rassegna Bibliografica", pubblicato nel 1913⁸³, in cui Calzini respinse l'ipotesi di identificare in una sola personalità i due pittori di nome Francesco, ritenendola una mera speculazione. Calzini tornò poi sul catalogo di Baldelli, esprimendo dubbi sull'attribuzione della *Natività* perugina avanzata da Bombe. Infine, analizzando alcuni disegni di Barocci conservati agli Uffizi e nel frattempo resi noti da Filippo Di Pietro⁸⁴, ipotizzò che l'esecuzione della *Madonna di santa Lucia* per la cappella Danzetta spettasse direttamente al maestro, affiancato dal nipote in misura marginale.

Gli interventi pubblicati nella "Rassegna Bibliografica", pur non apportando contributi significativi all'avanzamento delle ricerche su Francesco Baldelli, sollevarono un dibattito piuttosto interessante intorno alla sua figura.

Nel capitale contributo del 1920 sulla pittura del tardo Rinascimento a Roma e Firenze, lo studioso tedesco Hermann Voss ricorda, tra le opere realizzate da Federico Barocci, la *Madonna di santa Lucia* del Louvre reputandola un prodotto della piena ma-

stero, affrescato con il *Giudizio di Salomone*, e riferisce dell'arrivo e trasferimento in Spagna dei due pittori ancora giovani.

82 Scatassa 1910, pp. 58-59.

83 Calzini 1913a, p. 26.

84 Di Pietro 1913.

turità artistica del maestro e tralasciando completamente ogni riferimento a Francesco Baldelli o a ad altro allievo della cerchia barocca⁸⁵.

La pubblicazione dei *Documenti artistici urbinati*, ovvero la corposa selezione della corrispondenza epistolare conservata tra gli archivi di Firenze, Urbino e Pesaro, edita nel 1936 da Georg Gronau, fornì un apporto significativo alla comprensione delle dinamiche storico-artistiche della corte roveresca⁸⁶. In tale contesto, la conoscenza di Francesco Baldelli fu oggetto di un'importante revisione, grazie all'emergere di un dato che permise di fissare almeno un termine *ante quem* per la sua attività. In una lettera del 31 agosto 1591, Camillo Peruzzi riferiva al duca Francesco Maria II che si era diffusa la voce della morte di Federico Barocci, notizia che egli riteneva tuttavia frutto di un equivoco, trattandosi in realtà del nipote⁸⁷. A conferma di ciò, l'autore citava in nota un'altra lettera, datata 21 luglio 1591, inviata dal segretario Giulio Veterani allo stesso Peruzzi, nella quale si comunicava il decesso di un nipote di Barocci: «non cessan'ancora le malattie et morti delle due province vicine. [...] et è morto fra gl'altri ultimamente un nipote del Baroccio, valente giovane anch'esso nella pittura, onde la perdita sua è dispiaciut'assai»⁸⁸. Questa testimonianza consentì dunque di stabilire l'anno della morte di Francesco Baldelli, un dato coerente con il fatto che la sua unica opera certa, la *Natività* per Santa Maria del Popolo a Perugia, risale proprio al 1591 e fu lasciata incompiuta, verosimilmente proprio a causa della scomparsa dell'artista.

Di pari passo con la storia critica di Federico Barocci procede inevitabilmente quella di Baldelli, trovando spazio negli studi del secondo Novecento portati avanti da Harald Olsen e Andrea Emiliani, autori di due monografie, che ancora oggi rappresentano punti di riferimento imprescindibili.

85 Voss [1920] 2007, pp. 308-309.

86 Perini Folesani 2011, pp. 5-73; Duro 2024, pp. 16-32.

87 «[...] lo dirò io medesimo al Card.le Sfondrato [...] et qui anche attaccar, quanto mi scrisse in materia della pittura del Baroccio, del quale si è sparsa voce che sia morto, ma non havendone io altro avviso, mi son persuaso, che ci sia equivocato per la morte che li giorni passati successe di suo nipote» (Gronau 1936, p. 193).

88 Gronau 1936, p. 193.

In particolare, nel volume del 1962, Olsen individuò alcune connessioni tra le opere di Baldelli e il corpus grafico baroccesco in una serie di disegni autografi per una mai eseguita *Adorazione dei pastori* e per una composizione che rimandava alla *Madonna di santa Lucia*, storicamente attribuita a Francesco Baldelli⁸⁹. Nel primo caso, Olsen suggerì una connessione tra un disegno conservato a Berlino (inv. KdZ 4131), e due al Louvre (inv. RF 601) e (inv. 2844), (fig. 7), e il *Presepe* di Federico Brandani nell'Oratorio di San Giuseppe ad Urbino. Lo studioso accennava poi alla incompiuta *Natività* nella Galleria Nazionale dell'Umbria, risalente al 1590 circa, di certo non attribuibile a Barocci, e che egli riconduceva a Baldelli sulla base della testimonianza delle fonti.

Posto che gli studi preparatori si riferiscono a un'opera non pervenuta, confrontando il *Presepe* di Brandani con i disegni di Barocci, in particolare con l'esemplare del Louvre (inv. RF 601), emergono alcune analogie nella figura della Vergine e del pastore affacciato a lato delle quinte architettoniche costituite dalla tettoia, anch'essa un elemento comune al gruppo di Brandani, che il pittore poteva facilmente vedere trovandosi accanto alla sua abitazione⁹⁰. Ma è il secondo esemplare del Louvre (inv. 2844), per cui Olsen ipotizzava una datazione più tarda, a presentare analogie con la *Natività* di Baldelli, soprattutto nelle figure del Bambino raggiante nella cesta al centro e di san Giuseppe in primo piano, inginocchiato a destra di Maria. Anche la posizione della Vergine rimanda a quelle dell'incompiuta opera di Baldelli, ma in controparte rispetto al disegno, come accadeva anche in altre opere degli allievi, frutto del riutilizzo dei disegni e dei bozzetti del maestro⁹¹.

In merito alla *Madonna di santa Lucia*, collocata al 1588, Olsen ricostruì la sua storia critica, fino al sopracitato dibattito tra Schmarsow e Bombe sull'attribuzione a Francesco Baldelli. Individuò poi il cartone preparatorio dell'opera in un esemplare conservato agli Uffizi (inv. 817 E), composto dall'unione di quattro frammenti (fig. 8): il gruppo della Vergine col Bambino, i santi

89 Olsen 1962, pp. 146-147.

90 Olsen 1962, pp. 146-147. Sul punto: Pirazzi 2026.

91 Giancarli 2024, pp. 121-122.

Antonio Abate e Lucia e la parte superiore, esclusi l'angelo e la testa di santa Lucia. Per ognuno di questi frammenti Olsen indicò il modello da cui derivavano: «combined with reminiscences of the *Virgin and Child with St. John and St. Francis*, the *Madonna del Gatto* and the *Madonna del Popolo*»⁹². Lo studioso esclude che il dipinto potesse essere un'opera autografa, ipotizzando che fosse stata prodotta da un artista prossimo al maestro e ben preparato, come poteva essere quel Francesco Baldelli citato dalle fonti e non altrimenti conosciuto. Olsen intravide nella pala del Louvre il risultato di quel lavoro di stretta collaborazione tra Barocci e la bottega, che cominciò a verificarsi alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento. Ma le intuizioni di Olsen avrebbero tardato a essere messe a sistema negli studi.

Andrea Emiliani, dal catalogo della mostra bolognese del 1975 alla monografia del 1985 alla riedizione di essa nel 2008, tornò a discutere intorno ai due dipinti perugini di Baldelli gli stessi disegni proposti da Olsen, con alcune divergenze e senza tuttavia assorbire le rettifiche nel frattempo argomentate da Edmund Pillsbury.

Lo studio del Louvre per una *Natività* (inv. RF 601) è stato poco plausibilmente ricondotto da Emiliani alla progettazione della *Sacra Famiglia* per il Casino di Pio IV, composizione del tutto diversa; per il secondo esemplare del Louvre (inv. 2844), collocato in una fase più avanzata dell'attività dell'artista, lo studioso ipotizzò il riferimento a un'opera di Barocci di analogo soggetto, mai realizzata⁹³. Per la *Madonna di santa Lucia* Emiliani propose una datazione che si aggirava attorno al 1590, ribadendo l'autografia del cartone degli Uffizi e respingendo l'attribuzione a Francesco Baldelli proposta da Olsen, che riteneva la pala comunque scaturita da spunti disegnativi del maestro. A Emiliani era cara, infatti, un'immagine di Barocci operoso in assoluta e impenetrabile solitudine, e pertanto irriducibile alla dimensione storica di un artista del pieno Cinquecento, al quale la collaborazione con aiuti

92 Olsen 1962, pp. 224-226.

93 Emiliani 2008, I, pp. 157-159. Lo studioso non registra peraltro l'espunzione dal novero dei materiali preparatori per la pala del Louvre il disegno degli Uffizi inv. 11483 F, ricollegato giustamente nel frattempo da Pillsbury, Richards 1978, pp. 36-37, sotto il n. 8, alla elaborazione di un *Matrimonio mistico di santa Caterina* (sul problema vedi Agosti 2025, p. 24).

fu consustanziale fin da un momento piuttosto precoce della sua attività – che è, invece, la prospettiva dischiusa proficuamente dai più avvertiti studi recenti⁹⁴.

Tra i contributi più innovativi su Francesco Baldelli bisogna senza dubbio citare il volume curato da Anna Maria Ambrosini Massari e Marina Cellini, *Nel segno di Barocci*, pubblicato nel 2005, primo studio dedicato all'analisi del complesso fenomeno della scuola di Barocci, tra le Marche, l'Umbria e Siena. Qui per la prima volta si trovano raccolte tutte le indicazioni storico-critiche relative a Francesco Baldelli, evidenziando la collocazione dell'artista sia nel contesto urbinato dell'Oratorio della Santissima Annunziata sia in quello perugino segnato dalle importanti commissioni per la cappella Danzetta e per la cappella Floramonti⁹⁵.

Le testimonianze documentarie su Francesco Baldelli sono piuttosto scarse, ma delineano un quadro significativo del suo legame con Urbino, dove operò come stretto collaboratore dello zio, e con Perugia, dove si affermò come artista più autonomo.

La più antica attestazione documentaria riguardante Baldelli è emersa grazie al recente contributo di Filippo Duro, che ha indagato i documenti su Federico Barocci conservati nei principali archivi urbinati. Queste ricerche hanno portato alla luce importanti testimonianze inedite legate al maestro e ad altre figure del suo entourage. Tra queste, spicca il testamento di Ambrogio Barocci, redatto il 13 settembre 1583 alla presenza di diversi testimoni, tra cui figurano gli allievi del figlio, Ventura Mazza e Francesco di Antenore Baldelli⁹⁶. Pochi giorni dopo, Baldelli compare nuovamente come testimone in casa Barocci, questa volta in occasione di

94 Il contributo della bottega all'attività di Barocci dalla metà degli anni Ottanta è testimoniato da numerose evidenze documentarie che riportano pagamenti a collaboratori quali Alessandro Vitali (cfr. Colzani 2024) e Ventura Mazza (cfr. Duro 2024); e vedi Giancarli 2024, p. 116.

95 Si vedano Ambrosini Massari 2005, pp.23, 28, 33; Valazzi 2005, p. 115. Francesco Baldelli è attestato intorno al 1581 nell'Oratorio della Santissima Annunziata a Urbino, dove lavorano alcuni allievi di Barocci come Antonio Viviani. Tutta la documentazione, conservata nell'archivio della compagnia della Buona Morte, mette in luce nuove presenze della cerchia barocca nell'Oratorio oltre a quelle già note (si veda Bravi 2003).

96 Duro 2024, p. 34.

una donazione in favore della sorella Girolama⁹⁷. La presenza di Baldelli in momenti legati alla sfera familiare di Barocci, accanto peraltro al fedelissimo allievo Ventura Mazza, indica lo stretto legame con il maestro.

Francesco Baldelli compare inoltre nella contabilità del duca Francesco Maria II della Rovere, conservata nel fondo urbinato dell'Archivio di Stato di Firenze. In una voce di pagamento del novembre 1585 è annotato infatti questo pagamento: «Teste due al nipote del Barroccio-20»⁹⁸.

L'attività perugina dell'artista è stata rimessa a fuoco in un insuperato contributo di Francesco Federico Mancini del 1987⁹⁹, nel quale vennero presentati documenti inediti legati alla fondazione delle rispettive cappelle in Sant'Agostino e Santa Maria del Popolo, tra cui il contratto di allogagione della *Natività* di Francesco Baldelli per la cappella Floramonti.

I documenti, conservati nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Perugia, sono stati riesaminati ai fini presente studio e vengono riproposti qui per la prima volta intrecciandoli alle altre evidenze disponibili sul giovane pittore.

Il primo luglio 1588 venne sottoscritto l'atto con cui Francesco Floramonti incaricava Francesco Baldelli di eseguire la pala per la cappella di famiglia nella chiesa parrocchiale di Santa Maria del Popolo. Vennero stabiliti la tecnica, olio su tela, e il soggetto del dipinto, una *Natività* di Gesù. Il formato dell'opera doveva essere adeguato allo spazio a disposizione nella cappella, le cui misure erano state precedentemente definite, e all'artista veniva lasciata totale libertà esecutiva. Baldelli ricevette un acconto di cinquantacinque scudi, a fronte dei duecento stanziati per l'opera; la restante parte sarebbe stata pagata alla consegna. Si segnala la presenza di Simonetto Anastagi, collezionista e amico di Federico Barocci, in qualità di testimone del rogito. Questo dato è particolarmente significativo per collegare Francesco Baldelli al contesto perugino, prospettando un coinvolgimento diretto di

97 Duro 2024, pp. 92-93.

98 La nota contabile venne pubblicata per la prima volta in Calzini 1913b, p. 57 ed è riproposta anche in Ambrosini Massari 2005, p. 33.

99 Mancini 1987.

Simonetto nel suggerire al committente il nome del nipote di Barrocci¹⁰⁰.

La storia della *Natività* continua l'anno successivo, quando, in data 27 marzo, il committente Francesco Floramonti stabilì nel suo testamento che l'erede designato, Pompeo di Monte Andrea, fosse vincolato a occuparsi dei successivi pagamenti e ad assicurarsi che l'opera fosse portata a termine a ogni costo¹⁰¹. Il 17 settembre 1590, il testamento venne cambiato in favore di Zenobia Floramonti, figlia del committente, con le stesse clausole relative al dipinto¹⁰². Le richieste di Francesco Floramonti per assicurarsi la consegna della *Natività* proseguono con una nuova prescrizione rivolta alla figlia l'8 maggio 1591¹⁰³, affinché segua lo svolgimento del lavoro.

Le insistenze del committente terminarono quando, l'11 novembre del 1591, venne incaricato l'urbinate Simone Veterano, luogotenente del governatore di Perugia, di recarsi dagli eredi di Baldelli per recuperare l'acconto che gli era stato corrisposto all'atto di allogazione¹⁰⁴. Si apprende che la tavola era rimasta incompleta a causa della morte del pittore, avvenuta nell'estate dello stesso anno, come confermato dalla lettera di Camillo Peruzzi al duca di Urbino, pubblicata da Gronau e analizzata in precedenza¹⁰⁵. Floramonti dispose pertanto che la tela venisse recuperata dagli eredi di Baldelli insieme all'acconto e che si prendessero nuovi accordi per acquisire l'opera nello stato in cui si trovava. Evidentemente, queste trattative tra il committente e gli eredi ebbero esito positivo poiché la *Natività* venne posta nella collocazione per cui era stata concepita, e in cui è ricordata nelle fonti storiografiche.

I documenti relativi alla cappella Danzetta nella chiesa di Sant'Agostino, dove si trovava la *Madonna di santa Lucia*, non pre-

100 Si segnala di seguito la corretta segnatura dell'*instrumentum*. ASPg, Notai di Perugia, Ascanio Ugolini, n. 2119, ff. 359 r-v; non numerati; f. 360r.

101 ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, n. 1846, ff. 239r, 243v.

102 Si segnala di seguito la corretta segnatura dell'*instrumentum*. ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, n. 1854, f. 13r.

103 ASPg, Notai di Perugia, Ascanio Ugolini, n. 2135, f. 254r.

104 ASPg, Notai di Perugia, Ascanio Ugolini, n. 2122, f. 422 r-v.

105 Gronau 1936, p. 193.

sentano alcuna menzione dell'autore dell'opera. Si rivelano però utili per confermare il termine *ante quem* per l'esecuzione della pala al 1588, dal momento che il 28 novembre dello stesso anno la cappella venne dotata e consegnata ai frati del rispettivo convento¹⁰⁶. Il committente dell'opera, Alessandro Danzetta, aveva disposto nel suo testamento, redatto il 24 aprile 1585, di essere seppellito nella cappella di famiglia intitolata a Santa Lucia e non ancora ultimata; aveva poi incaricato gli eredi designati di far completare i lavori nella cappella e di dotarla di una pala d'altare, qualora la morte fosse sopraggiunta¹⁰⁷.

Nonostante l'assenza del contratto di allogagione dell'opera, non rintracciabile tra le carte del notaio designato a gestire la successione di Alessandro Danzetta, le fonti storiografiche sono per la maggior parte concordi nel riferire l'opera al nipote di Barocci. Significativa in tal senso è la testimonianza di Crispolti nel 1597, che a solo un decennio di distanza dalla realizzazione della pala di Santa Lucia, ne indicava Francesco Baldelli come autore. Il fatto che Barocci concorse in una qualche misura alla realizzazione è testimoniato dal bellissimo cartone degli Uffizi, certamente autografo e verosimilmente donato al nipote, incaricato dell'esecuzione della pala.

Baldelli disponeva di un modello raro per qualità e finitezza, e risulta evidente come anche la sua resa pittorica sia stata influenzata dalla guida ravvicinata dello zio, che forse intervenne anche con qualche ritocco al dipinto.

Il recente riesame dei documenti conservati presso l'Archivio storico della Confraternita della Croce e del Santissimo Sacramento di Senigallia ha infine permesso di documentare il coinvolgimento di Francesco Baldelli nelle vicende che interessarono il restauro del *Trasporto di Cristo al sepolcro*, pala eseguita da Federico Barocci per la chiesa senigalliese tra il 1589 e il 1592¹⁰⁸. Da un verbale del 3 gennaio 1588, si apprende infatti della volontà dei confratelli di fare restaurare a Barocci la pala gravemente

106 ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, n. 1839, f. 429v

107 ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, n. 1846, ff. 166r-167v.

108 Si ringraziano Barbara Agosti e Mattia Giancarli per la collaborazione nelle ricerche e nell'analisi dei documenti.

danneggiata dalle ripetute copie fatte con i lucidi: «[...] saria bene provvedere a questo danno et per tal causa si manda a Urbino da messer Federico Baroccio, il quale informato dal nipote del danno che pate detta cona et se si può remediare si faccia quanto prima [...]». Dal verbale si evince anche che Barocci era a conoscenza delle precarie condizioni conservative del dipinto: a informarlo era stato infatti un nipote dell'artista, da identificare con Francesco Baldelli, il quale, con ogni probabilità, si era recato di persona a Senigallia per constatare il danno.

Circa un ventennio più tardi, sempre nei documenti della Confraternita della Croce, si registrano invece due pagamenti effettuati a favore di Ventura Mazza, ormai pienamente riconosciuto come agente di Barocci. I confratelli gli corrisposero un compenso per aver accompagnato e scortato la tela del *Trasporto di Cristo al sepolcro* da Urbino a Senigallia, in occasione del rientro dell'opera dopo il restauro condotto dal maestro¹⁰⁹. Tali attestazioni non solo consentono di seguire le fasi del complesso intervento, ma testimoniano anche il ruolo fiduciario svolto da Mazza nella gestione pratica dei rapporti tra Barocci e la confraternita.

Il coinvolgimento di entrambi gli allievi nelle vicende relative al *Trasporto*, unito alle recenti scoperte documentarie che li vedono presenti alla redazione del testamento di Ambrogio Barocci nel 1587, conferma la loro stretta vicinanza personale e professionale al maestro¹¹⁰, configurandoli come collaboratori fidatissimi di Federico, impegnati nel supportarne il lavoro e nel mediare i rapporti con la committenza¹¹¹.

109 Archivio storico della Confraternita della Croce e del SS. Sacramento di Senigallia, *Memorie Diverse*, vol. 32, c. 60r. «n. 33. Adi 7 Magio 1608. Messer Boninsegna pagarette a messer Ventura Pitor da Urbino scudi sei et florini 10 sono per haver condotto il nostro quadro della Chiesa da Urbino a Sinigaglia sì come ne apare nella presente lista n. 12:10. Scipione Vigilini Governatore».

Archivio storico della Confraternita della Croce e del SS. Sacramento di Senigallia, *Memorie Diverse*, vol. 32, c. 61r. «n. 66. Adi primo Agosto 1608. Messer Boninsegna pagarette al signor Federigho Barozi da Urbino scudi cento cinquanta e per lui a messer Ventura Pitor suo mandato scudi trenta corenti et scudi cento di pauli x per scudo auti il detto Barozi per mano del signor Giacomo Arsilli in Urbino quali dinari se pagorno alli mesi passati, dietro n. 300 dietro per aver refreschato il nostro quadro et resarcito Giacomo Lisandro Governatore. [...]».

110 Duro 2024.

111 Ringrazio Mattia Giancarli per il proficuo confronto sull'argomento. Per un approfondimento

1.3 Il rapporto con Simonetto Anastagi

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 fama. Dopo tornato in Urbino, per l'amistà contratta col signor Simonetto Anastagi gli mandò in dono una Natività di sua mano alta circa quattro piedi¹¹².

Con queste parole Giovan Pietro Bellori delinea la connessione che Federico Barocci stabilì con Perugia e che si mantenne anche nella fase successiva alla realizzazione della *Deposizione*.

Sia in occasione del primo contatto con la compagine perugina in trasferta a Urbino, che determinò la commissione della pala per la cappella di San Bernardino, sia durante la sua permanenza nella città umbra, Federico strinse rapporti con personaggi di spicco del contesto artistico e culturale locale. Tra tutti, figurava il nome dell'erudito e collezionista Simonetto Anastagi, membro dell'Accademia del Disegno a partire dal 1577, insieme a Orazio Alfani e Raffaello Sozi, e amico di Barocci. Gli studi su Anastagi hanno portato alla luce la figura di uno studioso di matematica e architettura – disciplina, quest'ultima, da lui stesso esercitata – proprietario di una delle più vaste e pregevoli collezioni d'arte della città, che custodiva nella propria dimora in porta Santa Susanna e che, alla sua morte, nel 1602, donò ai Gesuiti di Perugia.

Particolarmente significativa, in tal senso, risulta la documentazione proveniente dall'archivio personale di Simonetto Anastagi, conservata a Roma nell'Archivio della Compagnia di Gesù. Si tratta di tre libri di cassa – denominati “libro turchino”, “libro pao-nazzo” e “quinterno di cassa” – in cui venivano puntualmente annotate spese e informazioni circa gli acquisti delle opere d'arte; scritti e memorie di vario genere; l'inventario dei beni custoditi nella sua abitazione; le carte relative al lascito della sua collezione¹¹³. Questo materiale permette di ricostruire il profilo del perugi-

dimento e nuove ipotesi attributive per Ventura Mazza si rimanda al suo contributo di ultima uscita nel catalogo della mostra sui disegni di Federico Barocci nella Collezione Ubaldini di Urbania.

112 Bellori [1672] 1976, p. 186; Bellori [1672] 2025, p. 103 e nota 30.

113 Archivum Romanum Societatis Iesu (d'ora in poi ARSI), *Fondo Gesuitico*, 1490. Le carte del collezionista furono reperite e indagate da Giovanna Saporì nel primo essenziale lavoro

no come collezionista e di documentare le interazioni con l'amico Barocci e con alcuni allievi e familiari dell'artista.

A Simonetto Anastagi era destinata la seconda opera che Federico Barocci eseguì per Perugia, il *Riposo nella fuga in Egitto* (anche nota come *Madonna delle Ciliegie*), oggi alla Pinacoteca Vaticana (fig. 9). Commissionata dal collezionista nel 1570 e inviata a Perugia soltanto tre anni più tardi, rappresenta una delle tre varianti di analogo soggetto¹¹⁴ eseguite rispettivamente per Guidubaldo II della Rovere e per il conte Antonio Brancaleoni di Piobbico¹¹⁵. La versione perugina, ignorata da Bellori, venne per la prima volta segnalata da Gaspare Celio nel suo *Compendio alle Vite di Vasari*, quando questa già si trovava presso i padri Gesuiti di Perugia, che l'avevano ereditata per disposizione testamentaria del committente¹¹⁶.

La storia e le vicende collezionistiche del *Riposo* della Pinacoteca Vaticana sono ben deducibili dalle fonti storiografiche e dai documenti disponibili. Le già citate note-spesa di Simonetto Anastagi riferiscono il versamento a Barocci di un acconto nel febbraio 1570¹¹⁷, e di un saldo il 23 ottobre 1573¹¹⁸, per una tela raffigurante «l'istoria della ritornata della gloriosa Vergine da l'Egitto», che fu spedita al committente il 2 ottobre 1573 insieme a una lettera autografa di Barocci¹¹⁹; a quest'opera pertiene anche

sul perugino; Saponi 1983. Studi successivi sulla figura di Simonetto Anastagi e sul suo ruolo nel contesto del collezionismo di fine Cinquecento sono: Saponi 2001; Saponi 2002; Galassi 2011; Galassi 2014; Colzani in Agosti, Colzani 2024; Colzani, Conti 2025.

114 La prima versione del *Riposo*, ricordata da Raffaello Borghini nella biografia di Barocci, fu commissionata da Guidubaldo della Rovere come dono per le nozze tra Lucrezia d'Este e Francesco Maria, celebrate il 18 febbraio 1570. Il dipinto figurava nell'inventario della collezione Aldobrandini redatto da Giovanni Battista Agucchi ma, dopo diversi passaggi collezionistici, andò dispersa. È oggi nota attraverso un'incisione settecentesca di Antonio Capellan. La versione realizzata per Antonio Brancaleoni è invece ancora oggi conservata nella chiesa di Santo Stefano a Piobbico. Si veda Colzani in *Federico Barocci* 2024, p.168, n. III.2, con bibliografia precedente.

115 Secondo quanto recentemente sostenuto da Guido Checchi, pare che Antonio Brancaleoni intrattenesse rapporti particolarmente stretti con la famiglia Anastagi, in specie con Simonetto (Checchi 2017). Si osserva come, intorno agli stessi anni, Barocci abbia eseguito per il conte Brancaleoni un'opera del medesimo soggetto di quella eseguita per Anastagi.

116 «[...] Fece per Perugia alli padri gesuiti la Mad.a che va in Egitto». Gandolfi 2021, p. 295.

117 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, ff. 310v

118 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, ff. 311r.

119 La lettera fu resa nota, insieme al dipinto, da Giovan Francesco Morelli nelle sue *Brevi Notizie sulle chiese di Perugia* (Morelli 1683, pp. 99-102) e si trova attualmente a Forlì: Biblio-

un successivo pagamento, avvenuto il 12 gennaio 1577, e forse relativo alla cornice¹²⁰. Nella lettera Federico si scusava per la lentezza dell'esecuzione, dovuta alle sue cattive condizioni di salute, e auspicava di ritoccare il dipinto in occasione di una sua prossima sosta perugina da compiersi lungo il tragitto per Roma. Lo lasciava infatti insoddisfatto la resa del mantello della figura di Giuseppe, la cui vernice rossa aveva generato sulla superficie uno spiacevole effetto «macchiato». La missiva, oltre a documentare un ipotetico ulteriore soggiorno romano di Barocci, avvenuto tra la fine del 1573 e gli inizi del 1574¹²¹, indica il legame di familiarità che legava il pittore sia al collezionista sia alla città umbra, come Barocci stesso dichiara a chiusura della lettera: «spero in Dio volere andare a Roma e fare la strada di Perugia, e mi fermerò lì alquanto per rivedere i miei amici [...]».

Dal 1602 il *Riposo* adornava la sagrestia della chiesa dei padri Gesuiti di Perugia, dove rimase fino alla soppressione della Compagnia nel 1773. Da Perugia la tela giunse a Roma, nel palazzo del Quirinale, per essere successivamente spostata nella sua attuale collocazione in Vaticano¹²².

Come è stato osservato, il *Riposo* eseguito per Simonetto Anastagi non viene menzionato da Bellori, il quale ricorda invece un dipinto raffigurante una Natività realizzato per il medesimo committente. Per lungo tempo la critica ha ritenuto che si trattasse di un errore del biografo; tuttavia, a conferma dell'attendibilità delle notizie di prima mano in suo possesso, la commissione di una *Natività* a Barocci è più volte documentata nella contabilità dell'Anastagi. Il 10 dicembre 1576, infatti, il collezionista versò «scudi vinti di moneta [...] sono a conto di scudi quaranta promessogli per il quadro

teca Comunale Aurelio Saffi, fondo Piancastelli, Sezione Autografi, sec. XII-XVIII, busta 6. Questo riscontro documentario conferma che la composizione di Barocci rappresenta non la scena del riposo durante la fuga in Egitto (come è convenzionalmente inteso), ma durante il ritorno dopo sette anni, come dimostra l'età del Bambino: così riteneva Pacheco 1649, pp. 524-525; e vedi Ekserdjian 2021, p. 98.

120 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, ff. 258v.

121 Per cui si veda Agosti 2021; Ambrosini Massari 2025a, pp. 237-238; Agosti, Ambrosini Massari, Colzani 2025.

122 Per una ricostruzione dei vari passaggi collezionistici dell'opera cfr. Bombe 1909a, p. 10; Bombe 1912, p. 191; Saporì 1983, p. 80.

della Natività»¹²³, somma nuovamente citata in una voce contabile del 1578¹²⁴. L'opera non venne mai consegnata, sicché il 4 aprile 1602, nel "quinternetto" autografo in aggiunta al proprio testamento, il collezionista prescrisse ai suoi eredi di richiedere a Barocci il rimborso dell'acconto versato per il dipinto¹²⁵. L'urbinate, dunque, non realizzò mai la *Natività* per Anastagi e non è possibile stabilire se egli si fosse effettivamente adoperato per la sua ideazione. In via del tutto ipotetica, si potrebbe tuttavia mettere in relazione con tale incarico il già citato foglio del Louvre (inv. RF 601), ritenuto da Olsen e dalla critica successiva un progetto giovanile¹²⁶.

I rapporti tra Barocci e Anastagi non si limitarono alle due commissioni ricordate bensì si estesero anche alla cerchia dei familiari e collaboratori del maestro. Tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta del Cinquecento, infatti, la raccolta di Anastagi si impreziosì di sei pastelli autografi di Barocci e di una copia da una Madonna con il Bambino di Raffaello, eseguita da Francesco Baldelli e successivamente ritoccata dallo stesso Federico. Le spese relative a tali opere vennero puntualmente annotate nei registri contabili del collezionista: nel 1577¹²⁷, il 5 settembre 1591¹²⁸ e il 15 agosto 1592 Simonetto acquistò i vetri necessari a completare alcuni quadretti con «[...] sei teste grandi quanto il vivo fatte con pastelli di man di Federigo Barocci da Urbino [...]»¹²⁹; il 29 luglio 1588 pagò, invece, sessanta soldi all'incaricato della consegna di un «[...] quadretto della Madonna col bambino dipinto in tavola da messer Francesco Baldelli che lo mandò a donar, ritratto da un di Raffaello da Urbino»¹³⁰. Il 30 ottobre 1593 Anastagi registrò infine un saldo di sei scudi per il quadretto con la copia da Raffaello – precisando che lo stesso Barocci era intervenuto ritoccando-

123 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, f. 322v.

124 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, f. 264v.

125 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, f. 6r.

126 Si veda Emiliani 2008, I, pp. 156-157.

127 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, f. 260r.

128 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, f. 427r.

129 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, f. 260r. «E sino a 15 di agosto 1592 [...]».

130 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, f. 484v. L'uscita si trova contabilizzata anche a f. 409r (stessa collocazione): «E adi 29 detto soldi 60 pagati al portator del quadretto della Vergine gloriosissima, mandato da Urbino, da Raffaello di man di M. Francesco Barocci».

la¹³¹ – e di quattro scudi per quattro dei sei quadretti a pastello autografi, conservati con particolare cura dal collezionista¹³². Dei quattro pastelli venivano indicati i soggetti: «[...] in doi è la testa della Madonna, una cioè della Natività di Loreto e l'altra dell'Istoria della Circoncisione in Pesaro, opere del Barocci; dell'altra una la testa di san Joseppe e l'altra una sibilla, dette pitture sono poste ne telai finiti di cornici, coperte di vetri»¹³³.

La notizia di un'opera per Anastagi, frutto della collaborazione tra Barocci e il nipote, si aggiunge alle informazioni che documentano l'attività di Francesco Baldelli a Perugia tra la metà degli anni Ottanta e i primi anni Novanta del Cinquecento, avvalorando ulteriormente l'ipotesi di un coinvolgimento del collezionista nella commissione dell'incompiuta *Natività* a Baldelli. Come già osservato, nel 1588, anno della consegna della copia raffaellesca, oltre ad aver completato la *Madonna di santa Lucia* per la cappella Danzetta nella chiesa di Sant'Agostino – eseguita su progetto di Barocci e verosimilmente da lui stesso ritoccata – Baldelli veniva incaricato di eseguire la *Natività* per la cappella Floramonti in Santa Maria del Popolo mediante un regolare contratto di allogazione, nel quale proprio Simonetto Anastagi figurava in qualità di testimone. Entrambe le opere, come rilevato in precedenza, si collocano nel catalogo di Francesco Baldelli, che fu comunque assistito dallo zio, il quale fornì in entrambi i casi il modello grafico da cui l'allievo sviluppò la propria esecuzione. Non è possibile invece individuare l'identità del prototipo raffaellesco da cui far derivare la copia inviata all'Anastagi; doveva trattarsi probabilmente di un esemplare allora presente nelle collezioni roveresche, registrato nell'inventario del 1623-1624¹³⁴.

131 «E sino adi 30 d'ottobre 1593, scudi sei per un quadretto dipinto in tavola con cornici tutte dorate, la Madonna col Bambino, ritratto da un quadretto di man di Rafaello, da messer Francesco nipote di Federigo Barocci da Urbino, ritocca essa copia di man di detto messer Federigo [...]». ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, f. 285v.

132 Come si evince dalla documentazione contabile, Simonetto Anastagi prestava particolare cura e attenzione alla corretta conservazione dei dipinti e disegni in suo possesso; a tale scopo, si premurava di acquistare materiali di supporto e protezione come cornici, vetri e stoffe di vario genere. Colzani, Conti 2025, p. 34.

133 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, f. 285v.

134 «Quadretti uno d'una Madonna con un Cristo in braccio in legno che viene da Raffael-

I dati riportati nelle carte del collezionista consentono poi di ampliare ulteriormente l'ambito delle relazioni riconducibili alla cerchia barocca. Dall'inventario *post mortem* di Simonetto Anastagi¹³⁵ emerge infatti che il perugino intratteneva rapporti anche con Simone Barocci, fratello di Federico e artefice di pregevoli strumenti matematici, del quale possedeva alcuni compassi e strumenti da disegno¹³⁶. La presenza di tali oggetti nella dimora di Anastagi testimonia la sua attività di architetto e matematico, richiamata anche nell'epigrafe murata nella chiesa del Gesù a Perugia, che ricorda il lascito della collezione ai Gesuiti¹³⁷. È poi documentata anche una commissione all'altro allievo diretto di Barocci, Ventura Mazza, del quale, il 30 ottobre 1599, si registra un quadretto a olio «nella qual pittura è finta la notte» raffigurante San Girolamo, e che potrebbe con tutta probabilità essere una replica del dipinto di Barocci di analogo soggetto conservato nella Galleria Borghese¹³⁸.

Un documento di grande importanza, conservato presso l'Archivio di Stato di Perugia e per lungo tempo ignorato dalla critica, permette di ricomporre la collezione di Simonetto Anastagi prima del suo trasferimento nella chiesa dei Gesuiti, nel 1602, e della successiva dispersione dovuta alla vendita dei beni all'asta del 1606¹³⁹. Si tratta dell'inventario dei beni custoditi nella dimora privata del collezionista, che fu redatto il primo luglio 1602, in seguito alla sua morte¹⁴⁰.

Oltre a delineare la vasta ed eterogenea raccolta di Anastagi, che, insieme ai dipinti e ai disegni comprendeva anche sculture e antichità, il documento restituisce una panoramica della sua disposizione all'interno dell'ambiente domestico, offrendo un'im-

le». Sangiorgi 1976, p. 370 n. 614. Ma si veda anche Colzani, Conti 2025, p. 36, nota 37.

135 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, ff. 22-49. L'inventario *post mortem* della collezione Anastagi fu redatto sulla base degli inventari stesi dal proprietario; Saporì 1983, p. 81.

136 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, f. 33v. Saporì 1983, p. 80; Colzani, Conti 2025, p. 33.

137 Siepi 1822, p. 408. Per il testamento di Simonetto Anastagi si veda Saporì 1983, nota 13.

138 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, f. 285v. Colzani, Conti 2025, p. 31. Per le diverse copie derivanti dal prototipo del *San Girolamo* della Borghese si veda: Colzani 2024, p. 176 con bibliografia precedente.

139 Galassi 2014, p. 289 con bibliografia precedente.

140 ASPg, Notai di Perugia, Giulio Masci, prot. 2671, cc. 207r-218v. Si veda alla voce 1602, 1° luglio.

portante testimonianza del gusto collezionistico di fine Cinquecento in un centro importante dello Stato della Chiesa¹⁴¹.

Il confronto con le annotazioni contabili del perugino e con l'inventario dei beni conservato nel *Fondo Gesuitico* permette di dare riscontro e fondamento alle informazioni riportate nel documento in esame; a ogni opera elencata nell'inventario corrisponde infatti un'uscita registrata da Simonetto, a dimostrazione dell'attendibilità dei dati in esso presenti.

L'ambiente più rilevante della casa è senza dubbio la cosiddetta «Stanza accanto alla cucina», nella quale era conservata l'intera raccolta dei dipinti e dei disegni di Anastagi. Questa fu inventariata con particolare cura, sia nella definizione dei soggetti sia nella distinzione delle copie dagli originali, secondo una prassi consueta di Simonetto nelle sue registrazioni¹⁴². Le attribuzioni riportate nel documento possono pertanto essere considerate, con buona probabilità, attendibili.

Si propone di seguito un tentativo di identificazione di alcune delle opere presenti nella raccolta sulla base delle indicazioni fornite dall'inventario¹⁴³.

In primo luogo, i dipinti e i disegni di Federico Barocci e della sua scuola, tutti esplicitamente elencati nel documento, trovano riscontro nelle informazioni contenute nelle note-spesa dell'Anastagi.

Tra le opere segnalate figura poi un quadro «coll'istoria della Madonna quando ritrovò Gesù al tempio», attribuito a Luca Cambiaso, che potrebbe corrispondere al dipinto con *La Vergine e san Giuseppe escono dal tempio con il giovane Gesù*, nel Conservatorio Interiano di Albaro. L'opera, tuttavia, è stata dalla critica più recentemente riferita non al maestro genovese, bensì al figlio e allievo Orazio Cambiaso¹⁴⁴.

Un altro caso di particolare interesse riguarda il «Federico Guter d'Augusta», indicato nell'inventario come autore di una *Na-*

141 In Galassi 2014 si tenta per la prima volta di ricomporre l'allestimento della collezione di Simonetto Anastagi, sulla base di quanto riportato nel documento perugino.

142 Per la possibile identificazione dell'incaricato di stimare la collezione con l'architetto, scultore ed esperto d'arte Valentino Martelli, vicino ad Anastagi sin dai primi anni di formazione della raccolta, si veda Galassi 2014, p. 288.

143 Ringrazio Barbara Agosti per il fondamentale contributo nell'identificazione delle opere.

144 Si veda Suida, Suida Manning 1958, p. 65.

tività del Battista. L'identificazione più plausibile conduce a Friedrich Sustis, figlio del pittore olandese Lambert Sustis. Entrambi furono infatti autori di diverse versioni del medesimo soggetto, tra le quali si ricordano quella oggi alla Galleria Palatina, documentata a Firenze dal 1589, e quella conservata presso la Galleria Borghese, proveniente dalla collezione di Lucrezia d'Este¹⁴⁵.

Di notevole interesse è anche la presenza delle due bellissime versioni della *Fuga in Egitto* di Orazio Alfani, una su tavola (fig. 10) e una su carta (fig. 11), acquistate da Anastagi nel 1585¹⁴⁶. Esse corrispondono ai due esemplari oggi conservati nella Galleria Nazionale dell'Umbria, i quali recano sul verso l'iscrizione tracciata a pennello che ne certifica la provenienza dall'eredità di Simonetto, e ne vieta la riproduzione: «Depictam hanc Horatii Alphani manu tabellam Simonettus Anastasyus moriens perusino Collegio Societatis Jesu testamento reliquit anno 1602. H(ac) tamen conditione, ut retineatur ad perpetuam sui memoriam, et ex Collegio nulla ratione effereretur, ne(m)ni ducendi similitudinem hoc ab exe(m)plo potestas impiam fiat»¹⁴⁷.

Un ulteriore elemento significativo riguarda l'ipotesi di riconoscere nel cartone di Raffaello con una *Madonna con il Bambino* quello per la *Madonna Mackintosh*, oggi conservato al British Museum. Tale proposta è stata discussa da Camilla Colzani e Cristina Conti in un recente contributo, che risulta sostanziale anche per la comprensione del rapporto che legava Simonetto Anastagi a Orazio e, soprattutto, a Domenico Alfani¹⁴⁸.

Un ulteriore gruppo di opere registrate nell'inventario non risulta oggi individuabile. È il caso della tela a monocromo raffigurante una «figura dell'Apocalisse», attribuita ad Andrea del Sarto, così come delle pitture a olio su carta: la copia della *Santa Cecilia* di Raffaello, assegnata a Orazio Alfani, e le due teste di angeli, per le quali l'estensore del documento mostra incertezza tra la mano del Sanzio e quella dello stesso Orazio Alfani.

Il quadro descritto come «paese con l'istoria di Tobia», registrato sotto il nome di Andrea Schiavone, potrebbe invece ten-

145 Stefano Casciu in *La Galleria Palatina* 2003, II, pp. 410-411, n. 676.

146 ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1490, f. 259r. Si veda in tal proposito Colzani, Conti 2025, p. 36.

147 Santi 1985, pp. 182-183.

148 Colzani, Conti 2025.

tativamente riconoscersi nella piccola tela oggi conservata nelle collezioni reali inglesi a Windsor, raffigurante l'arcangelo Raffaele e Tobio immerso in un ampio paesaggio, e ritenuta copia da un prototipo del maestro¹⁴⁹. Un altro esemplare di analogo soggetto, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna e a lungo considerato genericamente di scuola veneta, fu segnalato da Adolfo Venturi che lo inserì nel catalogo di Andrea Schiavone¹⁵⁰. Questa attribuzione è stata tuttavia riconsiderata e corretta in favore di Lambert Sustris¹⁵¹.

L'inventario documenta inoltre il possesso, da parte di Simonetto, di un *Crocifisso* di El Greco, acquisito attraverso Egnazio Danti. Non è escluso che si trattasse di un'opera affine all'esemplare oggi al Getty Museum (cm 82,6 × 51,8). Simonetto era infatti cugino di Vincenzo Anastagi, cavaliere di Malta, rappresentato a figura intera dal maestro toledano intorno al 1575 nel celebre ritratto oggi conservato presso la Frick Collection¹⁵².

Al contrario, non è stato possibile identificare con certezza la copia su tavola, eseguita da un Pietro Paolo Torelli, del «Volto santo ritratto da quello delle monache di Roma», tratta cioè dalla cosiddetta immagine edessena conservata presso le monache clarisse di San Silvestro in Capite. Rimane parimenti non rintracciabile il *San Marco evangelista* di Lorenzo Lotto.

Un caso particolarmente interessante è costituito dal «quadretto», su tavola, che l'inventario descrive come «ritratto dell'ultima duchessa di Milano, ridotta in figura della Madalena». L'effigie, identificata come quella dell'ultima duchessa di Milano, verosimilmente intendendo Isabella d'Aragona, potrebbe essere stata riconosciuta come tale dall'estensore dell'inventario grazie alla presenza di un'iscrizione. Non è da escludere che si tratti della tavoletta, oggi in collezione privata, che raffigura la duchessa penitente dinanzi al Crocifisso, nota a Federico Zeri¹⁵³, o di un'opera affine.

149 Shearman 1983, pp. 232-233, n. 250.

150 Venturi 1901-1940, IX, 4 pp. 720, 743.

151 Richardson 1985, p. 203.

152 Checchi 2017, pp. 162.

153 Fototeca Zeri, scheda n.33323.

Non meglio identificabile risulta anche la *Maddalena*, copia da un prototipo di Luca Cambiaso ascritta alla mano di «Giulio Perugino», da intendersi probabilmente come Giulio Caporali.

Data l'elevata attendibilità delle attribuzioni delle opere presenti nella collezione di Simonetto, riveste particolare importanza la registrazione una *Madonna con il Bambino e i santi Pietro Martire e Vincenzo Ferrer* di Rosso Fiorentino, opera oggi sconosciuta. Questo riferimento risulta verosimile anche in ragione dei rapporti di Simonetto con Orazio Alfani, figlio di Domenico, il quale fu a sua volta amico del maestro fiorentino e destinatario di un suo cartone.¹⁵⁴

Tra le opere segnalate spicca, inoltre, la «Madonna in Egitto con le corone di fiori et di spine in man del Bambino» di Alessandro Allori, segnalata da Baldassarre Orsini nella chiesa del Gesù di Perugia¹⁵⁵, e attualmente irreperibile. Essa corrispondeva probabilmente a una delle versioni della *Madonna incoronata dal Figlio con una ghirlanda di fiori*, soggetto particolarmente fortunato tra i committenti dell'artista, tanto che Allori ne realizzò numerose versioni con leggere variazioni. Oltre a quella della Galleria Palatina, si conserva un'altra versione presso l'Ermitage¹⁵⁶. Dello stesso Allori si ricordano anche numerose versioni della composizione con *San Giovanni Battista nel deserto*, tra cui quella del museo di Glasgow, attribuita all'artista da Federico Zeri¹⁵⁷, e due dipinti a olio su rame, uno al Musée Fabre di Montpellier¹⁵⁸ e l'altro in collezione privata a New York¹⁵⁹. La versione per Perugia, segnalata da Baldassarre Orsini nella chiesa del Gesù, non risulta invece più reperibile¹⁶⁰.

Un'identificazione certa si può invece indicare per la *Presentazione di Gesù al Tempio* di Giovan Battista Naldini (fig. 12), oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria. Sul verso della tavola compare infatti la medesima iscrizione che ricorre anche nei due dipinti

154 Per il quadro Anastagi: Baldinucci 1768-1820, III, p. 291 nota 2. Si veda anche Franklin 1994, pp. 157-161.

155 Orsini 1784, p. 193.

156 Lecchini, Giovannoni 1991, pp. 286-287 n. 144.

157 Fototeca Zeri, scheda n.36322.

158 Lecchini, Giovannoni 1991, pp. 232-233 n. 41.

159 Lecchini, Giovannoni 1991, pp. 267-268 n.105, 106.

160 Orsini 1784, p. 193.

di Orazio Alfani già ricordati: «Depictam hanc Naldini manu tabelam Simonettus Anastasyus moriens Perusino Collegio Societatis Jesu testamento reliquit anno 1602, ea tamen conventionem ut retineretur ad perpetuam sui memoriam, et e Collegio nulla ratione effereretur, ne(mini) ducendi similitudinem hoc ab exemplo potestas impiam fiat»¹⁶¹.

La *Santa Caterina* di Arrigo Fiammingo potrebbe invece essere riconosciuta nella replica del *Martirio* della santa, eseguito dall'artista per la chiesa di Sant'Agostino a Perugia, conservata nel Monastero delle Descalzas Reales a Madrid¹⁶².

Non sono infine rintracciabili, anche a causa la genericità delle indicazioni, alcuni pezzi che nell'inventario precedono e seguono la registrazione dei fogli di mano di Barocci. Si tratta di due ritratti di mano di Ferraù Fenzoni, della *Strage degli innocenti*, su tela, attribuita a un imprecisato pittore fiammingo; di quattro tavolette con *Storie di Lot*; e del ritratto di Giorgio Castriotto Scanderbeg.

Quanto emerso dalla documentazione d'archivio relativa a Simonetto Anastagi impone una riflessione sulle relazioni che, a partire dalla fine degli anni Sessanta del Cinquecento, si instaurarono tra l'ambiente artistico e culturale perugino e quello del ducato roveresco e all'interno delle quali Federico Barocci e Simonetto Anastagi svolsero un ruolo centrale, fungendo da ponte e stabilendo collegamenti tanto con gli allievi e familiari dell'artista quanto con i protagonisti del contesto umbro.

Queste connessioni trovano, come si è visto, una prima, significativa radice proprio nelle vicende che anticiparono la realizzazione della *Deposizione* di Barocci per il Nobile Collegio della Mercanzia.

In questo intreccio emerge con forza il rapporto privilegiato che Simonetto stabilì con la cerchia barocca, in particolare con Francesco Baldelli, del quale fu committente, ma anche garante, Ventura Mazza e Simone Barocci. La presenza di numerose opere di Barocci e della sua scuola nell'inventario di Anastagi conferma come il collezionista perugino non fosse un semplice fruitore della pittura del grande maestro urbinato, bensì un suo

161 Santi 1985, pp. 200-201.

162 Si veda Checchi 2017, pp. 114-115.

interlocutore diretto e un precoce e convinto sostenitore del suo talento.

1.4 L'Annunciazione per Santa Maria degli Angeli ad Assisi

Al 22 luglio 1596 risale un importante documento che attesta l'affidamento a Federico Barocci dell'esecuzione di una pala d'altare nuovamente destinata a una chiesa umbra: si tratta dell'*Annunciazione* – il secondo dipinto di tale soggetto dopo quello eseguito circa un decennio prima per la cappella dei duchi a Loreto (fig. 13) – commissionata da Laura Coli Pontani, esponente di una delle più eminenti famiglie perugine, per la quinta cappella della navata destra nella basilica di Santa Maria degli Angeli ad Assisi (fig. 14).

Il rinvenimento di questo documento ha permesso di ricondurre l'opera, assente nel medaglione biografico redatto da Bellori e inizialmente ignorata dalla critica, direttamente alla bottega di Barocci¹⁶³. L'*instrumentum*, conservato nell'Archivio notarile di Perugia e pubblicato per la prima volta nel 1983 da Francesco Federico Mancini, rivela infatti l'imposizione di un censo su un podere di proprietà della committente, al fine di provvedere al pagamento di una pala d'altare, raffigurante l'*Annunciazione*, eseguita da Federico Barocci per la cappella assisiata, testimoniando che, a quelle date, l'opera non solo era stata commissionata, ma doveva ormai essere stata ultimata¹⁶⁴.

La decorazione della cappella Coli Pontani (o dell'*Annunciazione*), oggi nota come cappella del Presepio, per via del grande *Presepio* dell'urbinate Domenico Paci posto in luogo della pala barocca, diede inizio a una ricca stagione di campagne decorative che interessarono le cappelle delle navate laterali della basilica.

163 L'*Annunciazione* assisiata venne ricondotta all'atelier di Barocci da Bruno Toscano insieme agli altri studiosi coinvolti nell'analisi capillare delle testimonianze artistiche sei e settecentesche disseminate nel territorio umbro. Barroero, Casale, Falcidia, Pansecchi, Toscano 1980, II (d'ora in avanti Toscano 1980, II).

164 ASPg, Notai di Perugia, Fabrizio Ballarini, n. 2447, ff. 62v-64v: «Magnifica domina Laura relictas quondam magnifici domini Lodovici de Coglis de Perusia Porte Solis, quae ut ipsa asseruit, pecuniis eget pro solvenda tabula Annuntiate facta per Federicum Baroccium pictorem famosissimum pro cappella per ipsam dominam Lauram suis sumptibus factam et ornatam in ecclesia Divinae Marie Angelorum [...]». Mancini 1983, pp. 18-47. Alla voce 1596, 22 luglio.

L'edificio, fortemente voluto da papa Pio V per incoraggiare la devozione verso il miracolo della Porziuncola, fu fondato nel 1569, su progetto dell'architetto perugino Galeazzo Alessi. La basilica aveva la funzione di custodire la Porziuncola e accogliere i fedeli in visita al santuario per ricevere l'indulgenza plenaria, secondo il modello della Basilica di Loreto.

I lavori di decorazione delle cappelle, di proprietà delle più importanti famiglie perugine, si protrassero fino al Settecento, coinvolgendo maestranze locali e forestiere che intervennero sullo spazio sacro dispiegando una quantità estremamente eterogenea e stratificata di linguaggi artistici.

Benché non si disponga di ulteriori tracce documentarie, né tantomeno del contratto di allogagione della pala, è stato ipotizzato che i primi contatti con il maestro siano avvenuti intorno alla fine del 1591, anno in cui Laura Coli Pontani ottenne da parte della comunità conventuale dei Minori Osservanti di Santa Maria degli Angeli il patronato della cappella dedicata all'Annunziata¹⁶⁵.

Contestualmente alla pala commissionata a Barocci furono condotti anche i lavori di decorazione delle pareti della cappella con storie francescane, portati avanti da un'équipe di artisti esponenti della tarda maniera umbra facenti capo a un unico maestro, artefice del programma decorativo, identificabile con il pittore marchigiano Giovan Battista Lombardelli, grande frescante e organizzatore di cantieri¹⁶⁶. Egli era già attivo all'interno di due prestigiosi contesti religiosi: l'importante fabbrica della basilica di Loreto, per la quale gli venne commissionato nel 1591 il ciclo di affreschi della cappella Cantucci¹⁶⁷, e quella perugina di San Pietro, la cui decorazione absidale venne ultimata dall'artista proprio nel 1592, poco prima della sua morte avvenuta nel luglio dello stesso anno.

Il cantiere di Assisi rappresenta dunque l'ultima fatica di Lombardelli; il ciclo pittorico della cappella Coli Pontani venne portato a compimento dai collaboratori del maestro, tra i quali spicca il nome

165 Toscano 1980, II, p. 29; Mancini 1983, p. 18, p. 40 nota 3. In merito alla storia della basilica, si veda anche Mancini, Scotti 1990; Tomei 2001.

166 Mancini 2011.

167 A proposito del coinvolgimento di Lombardelli nel cantiere lauretano si veda Teza 2014, pp. 14-15 e note 64-65; Coltrinari 2019, pp.72-73 e note 57, 59-60.

dell'artista umbro Silla Piccinini, attivo anche nel cantiere di San Pietro sempre accanto a Lombardelli, e che, con ogni probabilità, sostituì il maestro nel coordinamento dei lavori, garantendo una continuità stilistica già sperimentata in esperienze precedenti¹⁶⁸.

Dopo la già citata decorazione della cappella Danzetta nella chiesa di Sant'Agostino a Perugia, che faceva da sfondo alla *Madonna di santa Lucia* progettata da Barocci ed eseguita da Francesco Baldelli, Lombardelli si era trovato ancora una volta a lavorare in un contesto che avrebbe accolto un'opera proveniente dalla scuola barocca.

La paternità dell'*Annunciazione* assiate è stata negli anni oggetto di un vivace dibattito critico, in parte ancora aperto¹⁶⁹. Accertata per via documentaria la provenienza dell'opera dallo studio del maestro urbinato, resta infatti da chiarirne il grado di autografia.

La quasi totalità degli studiosi è concorde nel ritenere la tela frutto di quel consolidato sistema di bottega che vedeva la diretta partecipazione degli allievi alla realizzazione delle opere, al fine di sgravare il maestro dalla grande quantità di lavoro arretrato¹⁷⁰. Gli anni Novanta del Cinquecento furono infatti i più intensi di attività per Barocci. Egli era impegnato in numerose commissioni di prestigio, tra le quali si ricordano la *Presentazione della Vergine al Tempio* commissionata dal vescovo di Todi Angelo Cesi per la cappella nel transetto di sinistra della Chiesa Nuova a Roma¹⁷¹; la *Crocifissione* richiesta da Matteo Sanarega per il duomo di Genova; la *Madonna del Rosario* commissionata dalla Confraternita dell'Assunta e del Rosario di Senigallia; l'*Ultima Cena* per la

168 Mancini 1983, p. 27.

169 La storia critica dell'opera è riportata dettagliatamente nella scheda redatta da Francesco Ortenzi nel catalogo della mostra senese dedicata a Barocci (Ortenzi in *Federico Barocci* 2009, pp.285-286, n. 18, con bibliografia precedente), poi riproposta in *Federico Barocci e la maniera in Umbria* 2010, n. 9, pp. 46-47.

170 Toscano 1980, II; Ambrosini Massari 2005; Emiliani 2008, II; Ambrosini Massari 2025b.

171 Molto significativa è una lettera del 12 agosto 1592 spedita da Francesco Maria II della Rovere al vescovo di Todi Angelo Cesi, nella quale il duca giustificava Barocci per la lungaggine nella consegna della *Presentazione della Vergine al Tempio*, causata dall'elevato numero di opere in lavorazione (Gronau [1936] 2011, pp. 157-158, n. CCV). Il documento offre un'istantanea dello studio dell'artista a quelle date, oltre a documentare le attese dei committenti prima che l'incarico affidato venisse finalmente evaso.

cappella del Sacramento nel duomo di Urbino. A queste se ne aggiungevano regolarmente di nuove ed era naturale che, per far fronte a un tale sovraffollamento di incarichi e scadenze, Barocci necessitasse del supporto dei suoi fidati collaboratori e di un'organizzazione del lavoro che gli consentisse di delegare gli incarichi di minor prestigio.

Come già anticipato, l'*Annunciazione* Coli si configura come una replica del prototipo eseguito da Barocci tra il 1582 e il 1584 per la cappella dei duchi di Urbino nella basilica di Loreto, oggi conservata nella Pinacoteca Vaticana. L'ambientazione in un interno domestico rivolto verso il Palazzo Ducale di Urbino, incorniciato dalla finestra spalancata sul paesaggio, e l'impianto scenografico dell'episodio mariano vengono riproposti nella versione assiate, seppur con l'aggiunta di alcuni elementi, assenti nel prototipo lauretano, ma desunti da altre composizioni del maestro, come la figura del Padre Eterno benedicente, affiancata da due angioletti in volo, e il cappello di paglia appeso alla parete della stanza, alle spalle della Vergine¹⁷².

Questa sorta di collage compositivo risponde pienamente alla modalità con cui venivano elaborate le repliche da parte degli allievi (collaboratori) di Barocci. Come è stato recentemente messo a fuoco da Mattia Giancarli, il riutilizzo e la combinazione delle invenzioni barocchesche, favoriti dalla possibilità di attingere alla grande mole di prove grafiche e cartoni predisposti dal maestro, costituiva la prassi operativa adottata dagli assistenti. Grazie a questo sistema Barocci, che pure sovrintendeva il lavoro, talvolta intervenendo in prima persona sui brani meno convincenti, riusciva sgravarsi almeno dalle incombenze minori¹⁷³. Tale modalità operativa, discesa dalla tradizione scaturita dalla bottega raffaellesca e assimilata dal giovane Federico nelle sue esperienze romane, già richiamata in relazione alla *Madonna di santa Lucia*

172 Rispettivamente l'*Eterno* della Galleria Nazionale delle Marche, la cui autografia è piuttosto discussa; la *Madonna di san Simone* sempre alla Galleria Nazionale delle Marche; il *Martirio di san Vitale* per Ravenna, oggi a Brera; il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Piobbico. Ambrosini Massari 2005, p. 31; Emiliani 2008, II, p. 33; Ortenzi in *Federico Barocci e la maniera in Umbria* 2010, pp. 46-47, n. 9, con bibliografia precedente.

173 Giancarli 2024, pp. 116-123. Si veda anche Ambrosini Massari 2025b, p. 72.

di Francesco Baldelli¹⁷⁴, si rileva anche in quella serie di repliche e reinterpretazioni del prototipo lauretano dell'*Annunciazione* sapientemente messe a fuoco da Anna Maria Ambrosini Massari nel suo saggio del 2005¹⁷⁵. La pala Coli rientra pienamente nel discorso, trattandosi di una buona replica, adeguata al prototipo di Loreto¹⁷⁶, ma meno convincente, inferiore per qualità e coerenza compositiva, che, tuttavia, non tradisce la mano di nessun allievo in particolare, merito anche della attenta regia del maestro.

Un caso come quello dell'*Annunciazione* Coli Pontani dimostra come, a partire dall'ultimo decennio circa del Cinquecento, il concetto di piena autografia nelle opere di Barocci assume un significato piuttosto ambivalente.

1.5 Barocci e Francesco Villamena

I numerosi studi condotti sull'argomento hanno evidenziato l'importanza e la centralità che Barocci attribuì alla calcografia nella sua produzione artistica, al punto da farne un ambito privilegiato di sperimentazione¹⁷⁷. L'artista si rivelò infatti un incisore particolarmente abile e, sotto diversi aspetti, un innovatore delle potenzialità espressive dell'acquaforte, che spesso combinava con il bulino. Sua fu l'introduzione delle morsure replicate, al fine di potenziare al meglio le caratteristiche di questa tecnica e ottenere risultati di straordinario pittoricismo¹⁷⁸.

174 Pur non trattandosi necessariamente di un caso analogo a quelli posti in analisi, può essere considerato un precoce esempio di collaborazione maestro-allievi, che diventerà sempre più frequente con il passare degli anni. Altri casi analoghi sono la grande *Crocifissione* dell'Oratorio della Morte a Urbino e, in ultimo, le tele portate a compimento da Ventura Mazza dopo la morte del maestro, come si vedrà a breve con l'*Annunciazione* per la Fraternità dei Laici di Gubbio.

175 Ambrosini Massari 2005, pp. 30-33.

176 È importante ribadire che la basilica assisiense era stata fondata proprio a imitazione di quella di Loreto. L'edificio assisiense cingeva infatti la Porziuncola come quello lauretano cingeva la Santa Casa: «instar sacrae Lauretanae Domus». Si veda Toscano 1980, p. 30.

177 Si ricordano tra tutti i fondamentali contributi di Anna Cerboni Baiardi (Cerboni Baiardi 2005, pp. 76-89; Cerboni Baiardi in *Federico Barocci* 2009, pp. 327-28, n. 58, n. 59; Cerboni Baiardi 2016, pp. 52-85; Cerboni Baiardi 2023, pp. 97-116), Luigi Ficacci (Ficacci 2005, pp. 27-33), Evelina Borea (Borea 2009, pp. 82-91) e il recente saggio di Ilaria Miarelli Mariani, nel catalogo della mostra del 2024, sulla fortuna a stampa dei modelli baroccheschi (Miarelli Mariani 2024, pp. 100-109). Si veda anche Bury 2001.

178 Cerboni Baiardi 2005, p. 81.

Per arrivare a definire lo standard qualitativo delle sue stampe, fu determinante per Barocci l'incontro con il celebre pittore e incisore olandese Cornelis Cort, il grande rinnovatore del bulino a metà Cinquecento e fidato traduttore delle invenzioni di Tiziano. L'incontro avvenne verosimilmente tra la fine del 1573 e l'inizio del 1574, in occasione di quel terzo soggiorno romano di Barocci prospettato da Barbara Agosti¹⁷⁹. L'urbinate rimase profondamente colpito e influenzato dalla maestria calcografica di Cort, che era capace di interpretare, attraverso un sapiente utilizzo del bulino, le caratteristiche tipiche sia del disegno che della pittura, scioltezza del segno, resa atmosferica, sfumatura cromatica¹⁸⁰.

Nonostante il notevole interesse per le tecniche calcografiche, Barocci vi si dedicò con costanza per un periodo di tempo limitato, indicativamente tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta del Cinquecento. Durante questi anni egli realizzò quattro acqueforti derivate dalle sue composizioni¹⁸¹: la *Madonna con il Bambino sulle nuvole* e le *Stimate di san Francesco*, entrambe di datazione incerta; *Il Perdono di Assisi*, prima stampa di grande formato (mm 532x325)¹⁸², datata 1581; l'*Annunciazione* dal prototipo lauretano.

Al di fuori di questa parentesi autonoma, la fama delle opere e l'immediata fortuna critica dell'artista furono sancite dalle numerose traduzioni a stampa eseguite da diversi incisori, i quali, pur agendo con l'avallo di Barocci ma ottenendone di rado l'approvazione¹⁸³, contribuirono significativamente al processo di larga diffusione delle sue invenzioni, avviato da Cort a metà degli anni Settanta del secolo¹⁸⁴. Tra questi si intende ricordare qui l'as-

179 Agosti 2021.

180 Sul sodalizio tra Federico Barocci e Cornelis Cort si veda Cerboni Baiardi 2023, pp. 97-116.

181 Cerboni Baiardi 2016, pp. 52-85. Si veda anche Baroni 2025, pp. 29-52.

182 Cerboni Baiardi 2016, p. 90.

183 È noto, ad esempio, l'episodio, riportato da Carlo Cesare Malvasia nella *Felsina Pittrice*, della fredda accoglienza ricevuta dalle due incisioni (1582 e 1595) elaborate da Agostino Carracci, tratte rispettivamente dalla *Madonna sulle nuvole* e dalla *Fuga di Enea da Troia*. A tal proposito si veda Cerboni Baiardi 2023, pp. 111-114.

184 Si ricordano le due stampe del *Riposo durante la fuga in Egitto*, nella versione eseguita per il conte Antonio Brancaloni di Piobbico, e della *Madonna del gatto*, realizzata per lo stesso committente. Si veda Borea 2009, p. 82.

siasse Francesco Villamena, che, nel corso della sua carriera, si confrontò a più riprese con incisioni autorizzate tratte da invenzioni di Federico.

Le principali notizie sull'incisore vengono fornite dal biografo Giovanni Baglione¹⁸⁵. Nato ad Assisi in una data imprecisata, che oscilla tra il 1556 e il 1566, Villamena fu un abile disegnatore e bulinista – sia di traduzione sia d'invenzione – restauratore di matrici metalliche, editore, ma anche collezionista e mercante, come si evince dall'inventario *post mortem* dei beni custoditi nel suo studio romano¹⁸⁶. Nell'Urbe si trasferì probabilmente durante gli anni sistini, entrando in contatto e collaborando con numerosi artisti, incisori e editori – tra i quali è utile qui ricordare Philippe Thomassin, che, come è noto, realizzò diverse stampe celebri da Barocci¹⁸⁷ – e stringendo rapporti con le più illustri personalità del tempo, come i cardinali Aldobrandini, Borghese, Mattei, e con Cassiano dal Pozzo, insieme al quale diede seguito a una felice collaborazione.

Debitore della lezione di Cornelis Cort, ma reattivo anche a stimoli provenienti da centri culturali diversi, Villamena può essere annoverato tra gli artisti più rilevanti nel panorama della grafica italiana a cavallo tra Cinque e Seicento, influenzando incisori come Jacques Callot, Claude Mellan e Luca Ciamberlano¹⁸⁸.

Francesco Villamena si misurò con la traduzione da Barocci attraverso quattro prove grafiche di notevole qualità: il *Perdono di Assisi*, inciso nel 1588; le *Stimate di san Francesco* già nella chiesa dei Cappuccini di Urbino, inciso nel 1597; il *San Girolamo* in collezione Borghese, la cui stampa datata 1600 costituisce il termine *ante quem* per la cronologia del dipinto; la *Deposizione*

185 Tiberti in Baglione [1642] 2023, I, pp. 828-30. Per un profilo biografico e artistico di Francesco Villamena si veda anche Grelle 1989, pp. 128-129.

186 Trinchieri Camiz 1994, pp. 506-516.

187 Si veda Tiberti in Baglione [1642] 2023, I, p. 830, nota 11. Thomassin realizzò stampe tratte dall'*Annunciazione* di Loreto (1588); dal *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Senigallia (1589); dall'*Immacolata Concezione* in San Francesco a Urbino (1591); dalle due pale per la Vallicella, la *Visitazione* (1594, tratta dal precedente di Gijsbert Van Veen) e la *Presentazione della Vergine al Tempio* (1613). Cfr Cerboni Baiardi 2005, pp. 85-86.

188 Grelle 1989 p. 128; Tiberti in Baglione [1642] 2023, I, p. 828. Nota è l'incisione tratta dal *Noli me tangere* di Barocci e pubblicata nel 1609 da Luca Ciamberlano proprio presso Villamena. A tal proposito si veda Cerboni Baiardi 2005, p. 89.

di Perugia, un'incisione tarda realizzata nel 1606. In particolare, la prima e l'ultima delle stampe elencate risultano pregnanti ai fini della presente trattazione, perché strettamente connesse al territorio umbro.

Nel 1581 Barocci aveva pubblicato l'incisione del *Perdono di Assisi*, che riproduce la pala realizzata tra il 1571 e il 1576 per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco ad Urbino, raffigurante l'apparizione di Cristo, con la Vergine e san Nicola, a san Francesco, in seguito alla quale papa Onorio III istituì l'indulgenza della Porziuncola. Il tema era particolarmente caro ai francescani di Assisi, soprattutto in quegli anni in cui stava prendendo forma la nuova basilica di Santa Maria degli Angeli, fortemente voluta dal papa domenicano Pio V per incoraggiare tale devozione¹⁸⁹, ed è proprio in questo contesto che si dipanano le vicende della stampa del *Perdono*, che da Barocci conducono a Villamena. Nel gennaio del 1581, infatti, l'urbinate chiese e ottenne da Gregorio XIII il privilegio papale di dieci anni, che proibiva l'incisione del dipinto o la copia dall'incisione e dai disegni di Barocci senza il suo permesso, stabilendo così il monopolio sull'immagine e sulla sua riproduzione¹⁹⁰. Un dato interessante, posto in evidenza da Michael Bury, riguarda l'assenza di limiti o proibizioni alla vendita delle incisioni; queste potevano infatti circolare liberamente, senza dover passare sotto il controllo di Barocci¹⁹¹. D'altro canto, i francescani producevano e distribuivano liberamente le stampe del *Perdono*, favorendone la più ampia diffusione, specialmente tra il pubblico di fedeli in pellegrinaggio alla Porziuncola, e decretando la fortuna dell'immagine, ed è ragionevole supporre che ciò avvenisse in accordo con Barocci stesso¹⁹², il quale, con un atteggiamento imprenditoriale analogo a quello di Raffaello, colse tutta l'importanza di tale strumento.

189 Vedi nota 163.

190 Il documento, datato 11 gennaio 1581, si conserva presso l'Archivio Segreto Vaticano (Secretaria Brevium 69, ff. 7v-8r); Bury 2001 pp. 81-82; Aronberg Lavin 2006, p. 44. Si veda anche Borea 2009, p. 327; Cerboni Baiardi 2016, p. 90.

191 Si noti come la proibizione alla vendita delle stampe, assente nel privilegio concesso a Barocci, era solitamente presente nei privilegi emessi da Gregorio XIII. Bury 2001, p. 81-82; Cerboni Baiardi 2005, p. 82.

192 Cerboni Baiardi 2016, p. 90.

La popolarità dell'incisione divenne tale che nel 1588, in piena validità del privilegio papale, Barocci concesse la riproduzione del *Perdono di Assisi* a Francesco Villamena, originario proprio della città umbra, che realizzò una copia nello stesso verso dell'intaglio di Federico (fig. 15). Il fatto che Barocci – notoriamente critico verso i risultati raggiunti dai traduttori delle sue invenzioni, come prova il biasimo manifestato ad Agostino Carracci¹⁹³ – accordasse il consenso alla copia dell'intaglio a un incisore come Villamena, dimostra che il maestro intravedeva delle potenzialità nella tecnica dell'assisiata. La copia del *Perdono* risultò all'altezza della calcografia originale e venne evidentemente approvata da Barocci, che a lui si sarebbe rivolto infatti anche in successive occasioni; come osserva Anna Cerboni Baiardi «l'intagliatore si adoperò per avvicinarsi il più possibile con il bulino ai tratti dell'acquaforte, dimostrando di aver ben inteso gli effetti plastici e luministici dell'originale»¹⁹⁴.

L'operazione commerciale attuata da Barocci, oltre a porre in luce un aspetto ulteriore della gestione della sua attività artistica, richiama lo stretto legame con l'ordine francescano sia ad Urbino che in territorio umbro¹⁹⁵.

Nel 1606 Francesco Villamena pubblicò la sua ultima e forse più felice traduzione da un'opera di Barocci: la splendida stampa della *Deposizione* conservata nella cappella di San Bernardino nel duomo di Perugia (fig. 16).

Dedicata al vescovo di Orvieto, l'illustre cardinale e collezionista Giacomo Sannesio, la stampa contribuì ad alimentare ulteriormente la fama del dipinto. La grande attenzione al dato luministico, e alla modulazione della resa tonale dell'originale¹⁹⁶, dimostrano come Villamena avesse recepito a pieno la sensibilità innovatrice del linguaggio barocco, e il confronto con il dipinto avvenne attraverso un utilizzo del bulino variegato e differenziato.

La traduzione di Villamena ebbe un'ampia diffusione e una duratura fortuna editoriale, ed è emblematica, in tal senso, l'ipo-

193 Malvasia [1678] 1841, pp. 293-294.

194 Cerboni Baiardi in *Federico Barocci* 2009, p. 328, n. 59.

195 Sul rapporto tra Barocci e i francescani di Urbino si veda Russo 2024, pp. 272-273.

196 Marini in *Federico Barocci* 2009, p. 350, n. 81.

tesi che lo stesso Giovan Pietro Bellori, nell'ecfrasi della *Deposizione* condotta nella biografia di Barocci, tenesse in considerazione la stampa dell'incisore assisiense e non la tela originale del maestro¹⁹⁷.

197 A tal proposito si veda Agosti 2025, p. 15; Bellori [1672] 2025, pp. 102-103, n. 28.

2. Fonti e documenti eugubini

2.1 Prime commissioni provenienti da Gubbio

Con il compimento dell'*Annunciazione* per la basilica di Santa Maria degli Angeli, i contatti di Federico Barocci e dei suoi allievi con il territorio umbro – andati avanti quasi ininterrottamente a partire dalla commissione della *Deposizione* perugina nel 1567 – divennero meno frequenti, e il pittore venne assorbito da numerosi incarichi per altre destinazioni. Tuttavia, questi contatti non si esaurirono in territorio assiate.

Un luogo significativo per la tarda attività dell'artista fu Gubbio, uno dei principali centri del ducato di Urbino fino alla devoluzione del 1631. Lì è ancora oggi conservata una delle ultime opere richieste a Barocci prima della sua morte: l'*Annunciazione* commissionata nel 1609 dalla Fraternita dei Laici (o Bianchi) per la chiesa di Santa Maria dei Laici (fig. 18), la cui esecuzione – improvvisamente interrotta a causa della morte di Federico – fu poi ripresa e portata a compimento da Ventura Mazza, suo allievo e fidato collaboratore.

La presenza di questa pala, documentata solo parzialmente dalla critica, ha reso necessaria una revisione dei fondi dell'Archivio di Stato di Gubbio, dalla quale sono emerse delle novità di rilievo non soltanto per la storia dell'opera ma anche per le relazioni del maestro urbinato con il contesto eugubino.

È stato infatti possibile rintracciare, tra le carte del fondo comunale di Gubbio, due lettere di straordinaria importanza, che attestano i primi contatti di Federico Barocci con la città, avvenuti in un momento anteriore di circa tre anni alla commissione dell'*Annunciazione*¹. In particolare, nell'estate del 1606 l'artista

1 Le due lettere sono state pubblicate con relativa trascrizione in Cece, Sannipoli 1995, pp. 57-68, dove mancano tuttavia indicazioni circa la segnatura dei documenti, che viene riportata qui per la prima volta (Vedi note 194, 196 e alle voci 1606, 25 luglio; 1606, 6 agosto). Si veda anche Duro 2024, p. 58.

fu invitato a realizzare la *Pala del Voto* per la basilica di Sant'Ubaldo, un'opera destinata a celebrare un evento accolto con grande entusiasmo in tutti i territori del ducato e vissuto con particolare intensità proprio dalla comunità eugubina: la nascita dell'erede di Francesco Maria II della Rovere, Federico Ubaldo. Il principe venne alla luce il 16 maggio 1605, data coincidente con la ricorrenza di sant'Ubaldo, patrono di Gubbio. Per rendere omaggio in modo adeguato a tale circostanza, la città decise quindi di commissionare un dipinto alla più eminente personalità artistica del ducato.

In questo contesto si collocano le due lettere in esame, datate rispettivamente Casteldurante 25 luglio e Urbino 6 agosto 1606, e indirizzate al Gonfaloniere e ai Consoli di Gubbio dal conte Gentile Carbonana, un nobile eugubino al servizio della corte ducale, al quale era stato affidato il compito di prendere contatto con il pittore.

Nella prima missiva il conte chiedeva informazioni sul numero di figure da includere nel dipinto, in modo da consentire a Barocci di valutare tempi e costi della commissione²; nella seconda comunicava l'esito degli incontri con il maestro. In questa occasione Barocci si diceva assai dispiaciuto dell'impossibilità di eseguire la *Pala del Voto*, sia a causa delle proprie condizioni di salute, sia per via delle numerose richieste che gli erano già state saldate, ma che non erano state ancora portate a compimento. Tra queste veniva menzionata «una opera di papa Clemente di felicissima memoria»³, ovvero l'*Istituzione dell'Eucarestia* per la cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva a Roma, ordinata da papa Clemente VIII e in lavorazione dall'agosto del 1603⁴. A chiusura della lettera veniva poi dichiarata la disponibilità del maestro a fornire almeno l'ideazione di qualche figura per la composizione, qualora gli fosse avanzato del tempo.

L'incarico della *Pala del Voto* al maestro urbinate non ebbe seguito, e il Magistrato eugubino si rivolse al pittore locale Salvio

2 Sezione Archivio di Stato di Gubbio (da qui in poi SASG), Fondo comunale, Carteggio, 12.1. b14 f. 91 r. Alla voce 1606, 25 luglio.

3 SASG, Fondo comunale, Carteggio, 12.1. b14 ff. 94 v – 95 r. Alla voce 1606, 6 agosto.

4 Per una scheda dettagliata dell'opera si veda M.M. Paolini in *Federico Barocci* 2024, pp. 160-161, n. II.5.

Savini, che portò a termine il dipinto nel 1610⁵; tuttavia, la volontà di Barocci di eseguire un'opera per Gubbio si concretizzò tre anni più tardi, con la richiesta dell'*Annunciazione* da parte dei membri della Fraternita dei Bianchi.

2.2 L'*Annunciazione* per Santa Maria dei Laici: antefatti della commissione e fortuna dell'opera

Prima di esaminare la storia dell'*Annunciazione* di Santa Maria dei Laici attraverso i documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Gubbio, è necessario soffermarsi sulla fortuna critica dell'opera nella letteratura barocca.

La pala venne ricordata per la prima volta dal biografo Giovan Pietro Bellori accanto alla «tavola per lo Domo di Milano con il Signore portato al sepolcro [...]»⁶. Il riferimento è al *Compianto sul Cristo morto*, attualmente conservato nei Musei Civici di Bologna, che, a differenza della tela eugubina, rimase incompiuto⁷.

Il primo studio di rilievo circa le vicende dell'*Annunciazione* si deve a Umberto Gnoli, che nel secondo numero della "Rassegna marchigiana per le arti figurative" del 1924 pubblicò alcuni documenti importanti intercettati negli «archivi della Congregazione di Carità» di Gubbio⁸, grazie ai quali ricostruì le varie fasi della storia del dipinto: dalla commissione avvenuta nel 1609 durante un consiglio della Fraternita di Santa Maria dei Laici (o Bianchi) di Gubbio, fino all'ingresso in scena di Ventura Mazza nel 1615, tre anni dopo la morte di Barocci, e alla consegna della tela nel 1619.

Questa cornice di dati fu assimilata dalla storiografia successiva, consentendo ad Harald Olsen nel 1962 di ricollegare l'*Annunciazione* di Gubbio alla menzione di un cartone registrato nell'inventario dello studio di Barocci pubblicato da Egidio Calzini nel 1913⁹, che sul verso presentava un *Ecce homo* e sul recto un'*Annunciazione* definita «di differente inventione» rispetto al prototipo eseguito per la cappella dei duchi di Urbino nella ba-

5 Per la storia della *Pala del Voto* di Salvio Savini si veda Cece, Sannipoli 1995, pp. 57-68.

6 Bellori [1672] 1976, p. 203. Cfr. Bellori [1672] 2025, p. 120.

7 Colzani 2024, pp. 23-33.

8 Gnoli 1924, pp. 42-44.

9 Olsen 1962, p. 217, n. 71.

silica di Loreto, oggi conservata nella Pinacoteca Vaticana¹⁰. Il riferimento è al cartone concepito proprio per l'*Annunciazione* di Gubbio, sul cui verso era impostata la figura del Cristo dell'*Ecce Homo* della Galleria Nazionale delle Marche, altra opera lasciata incompiuta da Barocci e portata a termine dall'allievo Ventura Mazza nel 1613¹¹.

Muovendo da queste premesse Andrea Emiliani nella monografia del 1985, oltre ad aggiornare con nuovi dettagli la ricostruzione di Gnoli, individuò l'esatta collocazione archivistica delle notizie che questi aveva fornito, e che risultarono attinte dai cosiddetti *Giornali della Fraternita dei Bianchi*, custoditi nell'Archivio di Stato di Gubbio¹².

Le indicazioni fornite da Emiliani sono state il punto di partenza per la ricostruzione della segnatura precisa di questi documenti e per una nuova e più ampia riconsiderazione della storia dell'opera, che ha consentito di giungere a varie acquisizioni.

Il fondo della Fraternita dei Bianchi confluisce, insieme a gran parte della documentazione relativa alle congregazioni di carità eugubine, nel cosiddetto *Fondo Ente Ospedaliero*, all'interno del quale si rinvennero, tra le varie voci inventariali, anche i *Giornali* citati da Emiliani¹³. Si tratta di registri contenenti resoconti e annotazioni di carattere amministrativo e finanziario relative alla gestione della Fraternita, nei quali sono riportati anche i pagamenti per l'esecuzione dell'*Annunciazione*, indirizzati a Federico Barocci e a Ventura Mazza. Oltre ai *Giornali* sopracitati, la ricerca si è estesa anche agli *Atti* della Fraternita, dai quali sono emerse le novità di maggior rilievo¹⁴.

10 «[...] Cartone d'Anunziata di differente invenzione di chiaro oscuro in carta azurra, figure del naturale, non molto finito, dietro vi è un Cristo ignudo, Ecce homo»; Calzini 1913c, p. 78. Si veda anche Ekserdjian 2018, pp. 154-178. Dell'inventario (o *minuta*) dello studio di Barocci e della sua collocazione archivistica, che vide come ultima ubicazione proprio la città di Gubbio, si tratterà più nel dettaglio nel paragrafo successivo.

11 Bernardini in *Federico Barocci* 2024, p. 302, n. VIII.7, con bibliografia precedente. Si veda anche Bellori [1672] 2025, pp. 120-121 (nota 99).

12 Emiliani 1985, II, pp. 428-429; Emiliani 2008, II, p. 362, n. 89.

13 Ringrazio Fabrizio Cece e Anna Radicchi (Archivio Diocesano di Gubbio) per il supporto nel corso delle ricerche.

14 Si veda anche Sannipoli 2010, pp. 48-49.

La prima menzione dell'opera si trova in un atto del 22 febbraio 1609, quando la Fraternita deliberò a larga maggioranza la commissione di una grande pala dedicata alla Vergine Annunciata per la propria chiesa di Santa Maria dei Laici. Si discusse inizialmente su quale fosse l'artista più idoneo a svolgere l'incarico e in prima battuta fu valutata l'opportunità di rivolgersi a Francesco Vanni – dato sin qui ignoto – o in alternativa a Federico Barocci, ormai universalmente riconosciuto tra i pittori di maggior prestigio, seppur gravato da numerosi impegni¹⁵.

Il proposito di coinvolgere Vanni, di trent'anni più giovane di Barocci e principale interprete del linguaggio barocco a Siena, ma prima di allora mai documentato in rapporto a Gubbio, è un dato non secondario su cui vale la pena soffermarsi.

L'artista si era già occupato di un soggetto come quello dell'Annunciazione della Vergine nella pala realizzata per la basilica di San Clemente in Santa Maria dei Servi a Siena – senz'altro l'opera di più convinta aderenza al linguaggio barocco adottato da Vanni in quegli anni¹⁶ (fig. 17). La tela, che trova il suo precedente in quella lauretana di Barocci, mostra principalmente (e profondamente) l'influenza di opere come la *Madonna del Popolo*, eseguita da Barocci per la Fraternita dei Laici di Arezzo e attualmente conservata agli Uffizi – studiata dai pittori senesi influenzati dal maestro – e il *Perdono di Assisi* per la chiesa di San Francesco a Urbino¹⁷. L'opera di Vanni fu eseguita tra il 1588 e il 1589, in una fase molto anteriore alla riunione della Fraternita dei Laici; benché non sia postulabile una diretta correlazione tra la pala senese e la proposta dei confratelli eugubini, il successo di quella potrebbe tuttavia aver inciso in qualche misura. Indubbiamente, Vanni godeva di grande considerazione presso i

15 SASG, Confraternita di Santa Maria dei Bianchi: Atti di congregazione, FEO X E/d 4., f. 18 r/v. Si veda alla voce 1609, 22 febbraio.

16 Garofalo 2005, p. 346-350. Si ricorda anche la celebre *Immacolata Concezione* per il duomo di Montalcino, firmata e datata 1588, nella quale si ritrovano precise citazioni dal *Riposo di Piobbico* e dalla *Madonna del Popolo*, rispettivamente nel volto del Bambino e della Vergine.

17 Si noti l'analogia tra la figura del bambino inginocchiato in basso nella *Madonna del Popolo* e quella dell'angelo accanto a Cristo nell'*Annunciazione* senese. Garofalo 2005, p. 350; Occhioni in *Federico Barocci* 2009, p.286 n.19, con bibliografia precedente.

contemporanei, tanto all'interno quanto al di fuori della sua città, anche per via della vicinanza stilistica a Federico Barocci, il cui linguaggio pittorico costituiva in quel momento il modello dominante nelle commissioni di carattere sacro¹⁸. L'artista gestiva poi a Siena una florida bottega molto operosa per una committenza costituita principalmente da istituti religiosi e confraternite cittadine; egli stesso aveva fatto parte della Congregazione dei Sacri Chiodi (o del Sacro Chiodo), un'istituzione che, come quella dei Laici di Gubbio, si occupava di assistenza e carità verso i bisognosi, alla quale erano affiliate eminenti personalità della cerchia postridentina, come Filippo Neri e i cardinali Federico Borromeo, Cesare Baronio e Paolo Emilio Sfondrati¹⁹. L'appartenenza a tale contesto aveva senz'altro agevolato Vanni sul piano professionale, procurandogli contatti stabili e duraturi con l'ambiente oratoriano, promotore del nuovo linguaggio della chiesa riformata, e permettendogli di ottenere incarichi importanti già a partire dalla fase giovanile della sua carriera. In ragione di ciò, il senese aveva elaborato uno stile misurato, narrativo ed efficace, perfettamente rispondente alle esigenze di tale committenza.

Inoltre, negli anni prossimi all'affidamento dell'*Annunciazione* di Gubbio, coincidenti con la sua piena maturità artistica, Vanni aveva portato a compimento diversi di incarichi di destinazione sacra sia all'interno sia al di fuori dei confini senesi.

Non stupisce, pertanto, che egli fosse ritenuto dai confratelli eugubini uno dei candidati più idonei alla realizzazione di una pala d'altare per una simile destinazione.

Pochi mesi più tardi, il primo novembre dello stesso anno 1609, la Fraternita si riunì nuovamente per prendere una decisione definitiva sul pittore cui rivolgersi per l'esecuzione dell'*Annunciazione*. In tale circostanza fu presentata una lettera proveniente da Urbino, redatta da un emissario di Barocci – con ogni probabilità lo stesso Ventura Mazza – in cui si riferiva che

18 Maccherini 2009, pp. 97-101. Si veda anche Bonelli 2009, p. 111. La studiosa sottolinea come in realtà, nei primi anni del Seicento, la lezione baroccesca, seppur sempre presente, appaia in Vanni più contenuta, con maggiori richiami a Michelangelo, Raffaello e al contempo a un influsso naturalista.

19 Si veda sempre Garofalo 2005, pp. 348; Bonelli 2009, pp. 104-111.

il maestro nutriva il vivo desiderio di lasciare alla città un'opera di propria mano, consapevole dell'avvicinarsi della fine. I confratelli, pur manifestando dubbi circa la proverbiale lentezza esecutiva dell'artista, accolsero la proposta ma al tempo stesso fissarono condizioni precise: il prezzo doveva essere equo e sostenibile per le finanze della Fraternita, e soprattutto il dipinto doveva essere autografo, scongiurando il rischio che venisse delegato agli allievi²⁰. I timori dei confratelli dimostrano che la modalità operativa del maestro, compreso il marcato coinvolgimento degli allievi nella gestione degli incarichi, soprattutto nella fase tarda, era ormai generalmente nota²¹.

La seduta si concluse con una votazione favorevole all'affidamento dell'*Annunciazione* al maestro urbinato, mentre il priore Muzio Beni venne incaricato di dar seguito a tale decisione.

Nel 1610 l'accordo iniziò a concretizzarsi: l'8 aprile, Federico Barocci ricevette un primo acconto di cento scudi, seguito da ulteriori versamenti nello stesso anno, per un totale pattuito di quattrocento scudi. Venne inoltre stabilito che, nell'eventualità della morte del pittore prima di aver concluso la tela, la Fraternita avrebbe provveduto a prendere l'opera in consegna e a farla stimare. I *Giornali* della Fraternita registrano poi in dettaglio le operazioni che seguirono: spese di viaggio, invii di denaro, missioni a Urbino per controllare lo stato del dipinto e sollecitare l'artista. A più riprese compare la figura di Ventura Mazza, incaricato, in qualità di agente di Barocci, di ricevere parte dei pagamenti e di fare da tramite tra il maestro e i committenti²².

Un nuovo versamento di duecento scudi, consegnato nel dicembre 1611, testimonia la continuità dell'impegno e la fiducia che il lavoro procedesse secondo le aspettative²³.

A quell'altezza cronologica, comunque, l'*Annunciazione* doveva essere ormai a buon punto; lo attesta la nota di un verbale trascrit-

20 SASG, Confraternita di Santa Maria dei Bianchi: Atti di congregazione, FEO X E/d 4., f. 19 v - 20 r/v. Alla voce 1609, 1 novembre.

21 Si veda Giancarli 2024, pp. 116-123.

22 SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 2., ff. 84 v - 85 r. Si veda alla voce 1610, 8 aprile (a, b, c, d, e).

23 SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 2., f. 108 r. Alla voce 1611, 9 dicembre (a, b).

ta da Umberto Gnoli, oggi non più reperibile tra le carte d'archivio, che recita: «si è fatto per mezzo dell'eccellentissimo pittore Baroccio di Urbino un quadro dell'Annunziata»²⁴. Tuttavia, alla morte del maestro, sopravvenuta poco dopo²⁵, la pala rimase incompiuta a Urbino in attesa che i confratelli si attivassero per prelevarla.

Il documento forse più rilevante tra quelli presi in esame per il seguito della vicenda risale al giugno 1614. Esso attesta la volontà del cardinale Scipione Borghese, il più avido e il più fine tra i grandi collezionisti del tempo, di acquisire l'opera, benché incompiuta. La notizia compare nel verbale di una riunione della Fraternita, durante la quale fu presentata una missiva inviata da Urbino e firmata da un allievo di Barocci – probabilmente Ventura Mazza – che sollecitava i confratelli a deliberare sul destino del dipinto, anche alla luce dell'interesse espresso da Scipione Borghese²⁶.

Che il cardinal Borghese conoscesse e apprezzasse profondamente la produzione di Barocci è confermato dal fatto che già nel 1613 egli possedeva l'unica opera di soggetto profano realizzata dall'artista, la *Fuga di Enea da Troia* (fig. 19). La tela, recante la data 1598²⁷ (fig. 20), era stata realizzata per Giuliano della Rovere replicando quella di medesimo soggetto destinata a Rodolfo II d'Asburgo e ottenne un enorme successo, come suggerisce la celebrazione a essa dedicata da Scipione Francucci nel suo poemetto sulla collezione Borghese²⁸. Non è chiaro in che modo il dipinto fosse confluito nella collezione: l'ipotesi più verosimile è quella di una donazione da parte del committente, benché manchino attestazioni documentarie in merito²⁹. Ad ogni modo, il dato appare significativo se messo in relazione con l'interesse manifestato dal cardinale solo un anno più tardi per un altro dipinto del maestro: la tela eugubina. Si potrebbe quasi supporre

24 Gnoli 1924, p. 42.

25 Il primo ottobre del 1612 il duca Francesco Maria della Rovere annotò nel suo diario: «Mori Federico Barocci da Urbino, pittore eccellente, d'anni 77, nella quale età l'occhio e la mano il servivano come facevano quando era giovane». Sangiorgi 1989, p. 186.

26 SASG, Confraternita di Santa Maria dei Bianchi: Atti di congregazione, FEO X E/d 4., f. 32 v. Alla voce 1614, 22 giugno.

27 Cellini in *Federico Barocci* 2024, pp.246-248, n. V.12, con bibliografia precedente.

28 Francucci 1613, f. 28v. Si veda anche Bellori [1672] 2025, p. 120 (nota 96).

29 Della Pergola 1955-1959, II, pp. 68-69.

che Scipione, colpito dal primo capolavoro di Barocci entrato in suo possesso, manifesti da quel momento in avanti il desiderio di accrescere la sua collezione con nuove opere del maestro, acquistando un piccolo nucleo di dipinti autografi.

Pure altrettanto ignote sono le circostanze in cui entrarono nella raccolta Borghese altre opere di mano del maestro, come la mezza figura di *Santa Caterina* (fig. 21) e il *San Girolamo penitente* (fig. 22), attestate rispettivamente da Giacomo Manilli nel 1650³⁰ e dall'inventario del 1693³¹.

L'attenzione del cardinal Borghese per un'opera incompleta di Barocci è indice sia del valore riconosciuto all'arte del maestro urbinato, sia dell'acuta sensibilità del collezionista romano, capace di cogliere precocemente l'importanza del processo creativo soprattutto in un artista come Barocci.

Per non dissipare quanto già versato, la Fraternita dei Laici decise di rimanere fedele all'intento originario, cioè di assicurarsi l'opera per la propria chiesa. Il 29 ottobre dello stesso anno 1614 il priore e i confratelli si attivarono per reperire tempestivamente l'importo necessario ad acquisire la tela³². Il 18 gennaio 1615, dopo aver ribadito le clausole contrattuali, che prevedevano un prezzo di cinquecento scudi per il dipinto³³, e in caso di morte dell'artista la possibilità di acquistarlo a stima, il consiglio incaricò Bartolomeo Ugolini, priore della Fraternita, e il pittore eugubino Virgilio Nucci di recarsi a Urbino per periziare la pala e stabilirne il prezzo nello stato in cui questa si trovava³⁴.

Nel 1615 furono effettuati i pagamenti conclusivi: gli eredi di Barocci e Ventura Mazza ricevettero complessivamente cir-

30 Manilli 1650, p. 88. Della Pergola 1959, II, p. 70, con bibliografia precedente. Si veda anche Agosti 2025, p. 10. Per la *Santa Caterina* di Barocci in collezione Borghese si rimanda inoltre ad un recente contributo di Camilla Colzani (Colzani 2025).

31 Si veda C. Colzani in *Federico Barocci* 2024, pp. 176-177, n. III.6, con bibliografia precedente.

32 SASG, Confraternita di Santa Maria dei Bianchi: Atti di congregazione, FEO X E/d 4., f. 34r. Alla voce 1614, 29 ottobre.

33 Nella nota dell'8 aprile 1610 il prezzo era fissato a quattrocento scudi, di cui cento versati come acconto.

34 SASG, Confraternita di Santa Maria dei Bianchi: Atti di congregazione, FEO X E/d 4., f. 35 v - 36 r. Alla voce 1615, 18 gennaio.

ca seicento cinquanta fiorini, a fronte dei quattrocento versati in precedenza al maestro. Contestualmente fu deliberato che il completamento dell'opera fosse affidato allo stesso Mazza, allievo prediletto di Barocci, che lo aveva assistito per trentacinque anni. A quest'ultimo venne riconosciuto un compenso specifico di quarantacinque scudi per il lavoro di completamento³⁵.

Circa cinque anni più tardi, nel giugno 1619, il quadro giunse finalmente a Gubbio. In attesa della definitiva collocazione nella chiesa di Santa Maria dei Laici, la pala fu esposta dapprima nella chiesa della Madonna del Ponte e poi nella chiesa di San Secondo. Il 2 luglio, giorno della Visitazione, ebbe luogo la solenne traslazione: una processione cittadina, accompagnata da musica e dalla partecipazione delle autorità civili e religiose, portò l'opera nella sua sede confraternale. L'*Annunciazione* venne temporaneamente collocata sull'altare maggiore, in attesa che fosse completato quello a cui era destinata. Nel resoconto redatto per l'occasione venne infine registrato il generale apprezzamento riscosso dall'opera³⁶.

Nonostante il giudizio positivo dei committenti e del pubblico eugubino, la qualità del risultato raggiunto da Ventura Mazza è evidentemente scarsa e non all'altezza delle prove compiute dallo stesso artista sotto la supervisione del maestro³⁷.

Per l'*Annunciazione* di Gubbio, debitrice del modello lauretano solo nell'ambientazione generale, con la scena situata in un

35 SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 3., ff. 34 v – 35 r. Si veda alle voci 1615 (a, b, c, d).

36 SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 3., f. 35r. Si veda alla voce 1619, post 2 luglio.

37 Basti pensare alle opere di più certa autografia realizzate da Ventura Mazza tra la metà dell'ultimo decennio del Cinquecento e il primo decennio del Seicento come la *Sacra Famiglia con i santi Girolamo e Nicola da Tolentino* della chiesa di San Tommaso a Genova (1596-1598 ca.); la *Madonna della cintola con i santi Agostino, Domenico e Crescentino* della Pinacoteca di San Domenico a Fano (inizio XVII secolo); la *Madonna con il Bambino, sant'Ubaldo e san Francesco* del Museo dei Bronzi Dorati di Pergola (1605-1609). Rispetto all'*Annunciazione* dei Laici di Gubbio, i dipinti appena citati risultano di gran lunga più convincenti per coerenza compositiva e qualità pittorica.

Nuove importanti acquisizioni sul catalogo di Ventura Mazza si trovano nel contributo di Mattia Giancarli, nel catalogo della mostra di Urbania sui disegni di Barocci nella collezione Ubaldini (Giancarli 2025a, pp. 41-61). Si rimanda inoltre a un altro contributo dello stesso autore in corso di stampa (Giancarli 2025b, pp. 24-44).

interno domestico aperto sul paesaggio (rappresentato in questo caso dai tetti della città di Gubbio), Barocci aveva elaborato una composizione differente, nella quale la Vergine veniva rappresentata seduta su una panca ai piedi di un baldacchino, come si può desumere dal disegno degli Uffizi inv. 11479 F v (fig. 23), accostato per la prima volta alla pala eugubina da Anna Maria Ambrosini Massari³⁸. Il buon numero di prove grafiche riconducibili alla composizione, compreso il cartone documentato nell'inventario dello studio del maestro, citato in precedenza, confermano che Barocci aveva predisposto graficamente la pala per intero. Anche la progressione dei pagamenti da parte della fraternita dei Laici, compresa la nota – pur non rintracciabile – trascritta da Gnoli nel contributo del 1924, dimostra che il dipinto era quantomeno stato abbozzato e si trovava probabilmente già a uno stadio di discreto avanzamento.

L'intervento di Mazza risulta, ad ogni modo, prevalente, e venne condotto reimpiegando i modelli attinti dall'ingente repertorio grafico (autografo) di cui l'allievo disponeva, come era ormai consuetudine nel suo metodo di lavoro. Si noti ad esempio il volto della Vergine, esemplato su quello del personaggio femminile di profilo al lato estremo della *Madonna del Popolo*, che, come ha correttamente intuito Luca Baroni, è riconducibile al disegno di testa femminile rivolta verso destra, conservato presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano, realizzato da Barocci per la pala di Arezzo e riutilizzato da Ventura per completare quella eugubina³⁹.

Nonostante l'artista potesse contare sul materiale ereditato dal maestro alla sua morte, l'esito del dipinto risulta poco convincente sul piano compositivo e poco coerente nell'inserimento dei personaggi nello spazio; oltretutto, è quasi impossibile individuare le parti autografe e ipotizzare quale fosse lo stato del dipinto prima dell'intervento di Mazza⁴⁰. L'assenza di Barocci ebbe dun-

38 Ambrosini Massari 2005, p. 31. Il disegno presenta la seguente incisione O. H. Giglioli: «a tergo. pensiero per l'Annunciazione incisa da Valentino Green», a matita sul vecchio montaggio.

39 Baroni 2022, pp. 303-310.

40 Emiliani 2008, II, p. 362.

que un peso determinante sull'attività dell'artista, che si trovò in evidente difficoltà nel tentativo di eguagliare la qualità dei risultati conseguiti sotto la guida del maestro e di dare continuità all'opera da lui intrapresa.

Dalla consegna della pala nel 1619, fino alla sua riscoperta critica negli anni Venti del Novecento, la fama di questa invenzione di Barocci restò legata a una copia confluita nella collezione del mercante scozzese Robert Udny, e tradotta a stampa nel 1778 dal celebre incisore inglese Valentine Green (fig. 24)⁴¹. Della suddetta "versione inglese" dell'*Annunciazione*, presumibilmente non autografa, si sono perse le tracce; accanto a questa, in collezione Udny figuravano anche diverse altre opere riferite a Barocci: una possibile versione delle *Stimmate di san Francesco*; una copia del *Riposo nella fuga in Egitto*; due ritratti, dei quali uno ritenuto raffigurante Annibale Carracci; una *Santa Caterina*, in adorazione con il viso rivolto verso l'alto⁴².

L'*Annunciazione* di Gubbio resta così l'ultima significativa testimonianza dell'attività di Barocci. Nonostante l'esito non troppo felice del completamento affidato all'allievo prediletto Ventura Mazza, la storia della sua gestazione offre notizie di grande rilievo, che si aggiungono al variegato quadro delle nuove acquisizioni sulla vita e l'attività del grande maestro urbinato.

2.3 Documenti su Barocci già nell'archivio Benamati a Gubbio

Oltre a essere teatro di alcune vicende che interessarono l'estrema fase di attività di Barocci, Gubbio riveste particolare importanza anche in quanto sede dell'ultima attestazione archivistica nota di due testimonianze particolarmente significativi per gli studi sul maestro.

Nel 1898, Egidio Calzini pubblicò sulla "Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana"⁴³ due documenti inediti (poi ripubblicati nel

41 Green utilizzò la tecnica della mezzatinta o maniera nera, largamente usata dagli incisori inglesi, ma inadatta a tradurre la delicata sensibilità cromatica delle opere di Barocci. Borea 2009, p. 89, con bibliografia precedente. Si veda poi la nota 235.

42 Ambrosini Massari 2025b, p. 87. Cfr. *A catalogue* 1804.

43 Calzini 1898, pp. 103-108. Si veda anche Duro 2024.

1913⁴⁴) rinvenuti nell'«archivio degli Eredi Benamati di Gubbio»: si tratta dell'inventario dello studio di Barocci e della cosiddetta *Nota di quadri buoni che abbiamo in Casa Benamati*, datata 20 agosto 1726. Di entrambi i documenti si sono purtroppo perse le tracce. Calzini fu infatti il primo e anche l'ultimo studioso a entrare in contatto diretto con tali carte, la cui ubicazione risulta attualmente ignota.

Prima di affrontare il problema della collocazione archivistica di tale materiale, è opportuno analizzarne brevemente il contenuto, tenendo presente anche la puntuale ricostruzione fornita da David Ekserdjian nel fondamentale contributo del 2018⁴⁵.

Il documento più rilevante tra quelli in esame è senza dubbio la cosiddetta «minuta dello studio del signor Baroccio», nella quale è riportata una descrizione analitica del contenuto di tale ambiente⁴⁶. Calzini ne collocava la redazione genericamente nella prima metà del Seicento⁴⁷, ma una lettura attenta del testo suggerisce una datazione assai prossima alla scomparsa dell'artista, identificando il documento con l'inventario *post mortem* dello studio del pittore⁴⁸. L'estensore dimostra infatti una conoscenza puntuale delle modalità operative di Barocci e dei diversi stadi di avanzamento delle sue opere. L'inventario organizza i materiali secondo un criterio prevalentemente tipologico, registrando dipinti, disegni, cartoni e strumenti di lavoro⁴⁹.

La sezione iniziale è dedicata a sei quadri a olio: il primo, definito incompiuto e raffigurante l'*Assunzione della Vergine*, è identificabile con la pala oggi alla Galleria Nazionale delle Marche; il secondo, qualificato come «sbozzato», corrisponde al *Congedo di Cristo dalla madre* conservato al Musée Condé di Chantilly; il terzo, finora non identificato con sicurezza, indicato come «abozzato», era invece una pala con l'*Annunciazione*, conforme al modello della stampa barocca collegata al dipinto per Loreto, ma

44 Calzini 1913c, pp. 73-85.

45 Ekserdjian 2018, pp. 154-178.

46 Per un commento puntuale del testo del documento si veda alla voce 1612, post 1 ottobre.

47 Calzini 1913c, pp. 75-82.

48 Si veda anche Droghini 2025, pp. 101-113.

49 Ekserdjian 2018, p. 155.

con varianti nell'abbigliamento della Vergine⁵⁰. Il quarto dipinto, anch'esso «abbozzato» e di piccolo formato, raffigurante la Natività, non trova riscontri certi nel catalogo dell'artista: Harald Olsen lo ha riferito alla *Madonna Albani*⁵¹, mentre David Ekserdjian ha proposto di riconoscervi una versione ridotta della composizione nota attraverso gli esemplari del Prado e della Pinacoteca Ambrosiana⁵². Il quinto, descritto come «mezzo fatto», è elencato come una copia di piccolo formato dall'invenzione del *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Senigallia, composizione che, come osserva l'estensore, era stata tradotta in incisione; non viene tuttavia precisato né a quale delle stampe del *Trasporto* faccia riferimento l'estensore, né il grado di aderenza della copia alla redazione finale della pala senigalliese⁵³. Infine, il sesto dipinto è una copia a olio su carta da un modello di Paolo Veronese raffigurante Marte e Venere, con figure «del naturale». Con ogni probabilità si trattava di un'opera eseguita dallo stesso Barocci, che praticò abitualmente sia la pittura a olio su carta sia la copia da maestri. Sempre David Ekserdjian ne ha suggerito una derivazione dal dipinto veronesiano della Galleria Sabauda, rilevando al contempo il carattere inatteso della presenza, nella bottega barocca, di un soggetto mitologico-erotico⁵⁴; non è da escludere che la scelta del prototipo sia da ricondurre ai contatti diretti di Barocci con l'ambiente artistico veneziano.

L'inventario prosegue con la registrazione di quattordici teste dipinte a olio e di ventotto studi naturalistici, anch'essi a olio su carta, seguiti da un gruppo di dieci «cartoni» di grandi e medie dimensioni, termine con cui l'estensore sembra intendere diverse tipologie di studi compositivi preliminari, oltre a veri e propri cartoni o cartoni ausiliari. Essi coprono un ampio arco della produzione barocca, dal *Martirio di san Vitale* al *Trasporto di Cristo al sepolcro*, dal *Noli me tangere* alla *Presentazione della Vergine* al

50 Ekserdjian 2018, pp. 163-164.

51 Olsen 1962, p. 221.

52 Ekserdjian 2018, p. 164.

53 Cfr. Ekserdjian 2018, pp. 164-165. Tra le più celebri traduzioni a stampa della pala senigalliese si ricordano quelle realizzate da Philippe Thomassin (1590 ca.), Aegidius Sadeler (1595 ca.) e Raffaello Guidi (1598).

54 Ekserdjian 2018, p. 165.

*Tempio*⁵⁵, dall'*Ultima Cena* del duomo di Urbino alle diverse invenzioni dell'*Annunciazione*⁵⁶, fino alla *Circoncisione*, alla *Madonna del Rosario* e alla *Fuga di Enea da Troia*, nella versione eseguita nel 1598 per Giuliano della Rovere. Le precise indicazioni tecniche – carta bianca o azzurra, chiaroscuro, lumeggiature a biacca, uso del pastello – consentono di riconoscere molti di questi cartoni in fogli oggi conservati a Brera, agli Uffizi, al Louvre e in altre collezioni pubbliche, come ampiamente discusso da Ekserdjian⁵⁷.

La descrizione si arricchisce quindi della menzione di un «cartoncello» per l'*Ultima Cena* urbinata, eseguito «di chiaro oscuro» a olio e a guazzo, cui seguono sostanziosi nuclei di disegni autografi: circa trecento studi di teste a pastello in diversi gradi di finitura e un imponente corpus di ottocento disegni di figura dal naturale o da modelli plastici. Nel descrivere tale consistente materiale, l'estensore richiama esplicitamente le tecniche e il processo disegnativo di Barocci, elemento che ha permesso di congetturare una possibile conoscenza diretta o indiretta del documento da parte di Bellori⁵⁸.

Seguono infine quindici album, in gran parte composti da disegni di Barocci, uno dei quali contenente circa ottanta fogli attribuiti a Raffaello. La sezione conclusiva, più sommaria, menziona disegni autografi pronti per la traduzione a stampa, studi da Raffaello e da altri maestri eseguiti in gioventù, fogli di mano altrui e un ampio insieme di studi di paesaggio dal vero.

L'inventario si chiude con la registrazione della lastra di rame incisa da Barocci per l'*Annunciazione* e di una «stampa di legno di chiaro oscuro» con il *Riposo nella fuga in Egitto*, da identificare non con l'incisione di Cornelis Cort del 1575, bensì con la xilografia anonima in controparte dall'invenzione barocca individuata da Louise S. Richards⁵⁹.

55 L'estensore potrebbe fare riferimento alla versione del *Noli me tangere* eseguita per monsignor Giuliano della Rovere, oggi a Monaco, o a quella, distrutta, per la committenza Buonvisi a Lucca nota dalla stampa di Luca Ciamberlano del 1609.

56 Viene qui menzionato il cartone per l'*Annunciazione* di Gubbio, sul cui verso era imposta la figura del Cristo dell'*Ecce Homo* della Galleria Nazionale delle Marche (nota 207).

57 Ekserdjian 2018, p. 165-169. Si veda sempre alla voce 1612, post 1 ottobre.

58 Cfr. Bellori [1672] 2025, p. 123, note 113-116.

59 Si veda Pillsbury, Richard 1978, p. 109, n. 80.

Riguardo l'identità dell'estensore dell'inventario, doveva trattarsi con tutta probabilità di una figura molto vicina a Barocci, da riconoscere verosimilmente in uno dei suoi collaboratori, vista la stretta familiarità con le tecniche e le modalità operative del maestro. Ampiamente noto ed esplorato, sia dagli studi più recenti sia nella presente trattazione, è lo stretto legame personale e professionale che legava Barocci a Ventura Mazza, ed è proprio con l'artista cantianese che si propone qui di identificare l'autore dell'inventario *post mortem*. Il ruolo di mediatore con i committenti e l'attiva collaborazione alla gestione degli incarichi e della bottega, seguitata anche (e soprattutto) dopo la morte del maestro, inducono a sostenerne quantomeno un apporto diretto alla stesura del documento. A sostegno della familiarità che il cantianese aveva con il materiale lasciato dal maestro, risulta poi significativo quanto emerso dal terzo testamento di Barocci – datato 1608 – rinvenuto da Filippo Duro, con il quale si disponeva la ripartizione di tutti i beni pertinenti alla pratica pittorica tra il nipote di Barocci, Ambrogio, e il fidato allievo Ventura Mazza, «riconoscendo il lungo servizio prestato e la fedeltà dell'alunno verso il maestro»⁶⁰. Oltre a rafforzare l'ipotesi sopra avanzata, questa testimonianza apre alla complessa questione del destino del lascito baroccesco e della dispersione dell'imponente corpus grafico dell'artista, che ha come momenti chiave le due tentate vendite dei disegni, analizzate da Marco Droghini, avvenute rispettivamente a Roma nel 1626 e a Milano nel 1629, le quali videro il coinvolgimento diretto proprio di Ambrogio Barocci e Ventura Mazza⁶¹.

In tale prospettiva, il ruolo preponderante assunto dal cantianese apre a nuove considerazioni sul lascito del maestro e sulle modalità di gestione della bottega dopo la sua morte; tutti questi

60 Duro 2024, p. 61. L'inventario è commentato e trascritto nello stesso contributo; si veda alle pp. 53-68.

61 Sull'argomento si veda il recente contributo di Marco Droghini (Droghini 2025, pp. 41-158). Oltre a essere presentate le note del 1626 e del 1629, redatte in occasione delle due vendite dei disegni del maestro, vengono avanzate anche nuove proposte su autore e cronologia del documento in esame. Il 9 settembre 1628, in una lettera inviata a Milano al cardinale Federico Borromeo, si proponeva l'acquisto di alcuni disegni di Barocci, che avrebbero potuto destare l'interesse del cardinale, in quel momento impegnato nella costituzione dell'Accademia Ambrosiana. Cfr. Colzani 2024, pp. 141-142.

aspetti, messi a sistema con le più recenti acquisizioni riferibili a lui e alla bottega di Barocci⁶², risultano senz'altro meritevoli di futuri approfondimenti.

Il secondo documento rintracciato da Egidio Calzini, datato 20 dicembre 1726, è un elenco dei dipinti conservati in Casa Benamati, di proprietà della famiglia eugubina. Nonostante la cronologia avanzata della nota, questa risulta particolarmente interessante per la presenza di diverse opere assegnate a Barocci e alla sua scuola. Sono infatti enumerati un «ritratto del Principe d'Urbino, figura intera, con cornice tutta dorata. Opera del Barocci», che lo stesso Calzini vide di persona già nella primavera 1898, durante la visita in Casa Benamati; «un quadro di S. Sebastiano più grande di mezza figura, con cornice tutta dorata. Opera del Barocci», in relazione al quale Calzini rievoca il dipinto di medesimo soggetto realizzato per il conte Francesco Maria Mamiani⁶³; un «altro quadro della nascita del Bambino Gesù, figure intere ma più piccole, con cornice tutta dorata. Opera del Barocci. Di questa ve n'è la copia nella cappella di Casa», forse una copia dell'esemplare del Prado, al quale Calzini riconduce un bozzetto con alcune varianti conservato agli Uffizi⁶⁴. La nota prosegue poi con un «quadro più piccolo colla Madonna col Bambino, con cornice tutta dorata. Opera del Barocci»⁶⁵, e con un «quadro con un'Assunta della Madonna, con cornice tutta dorata intagliata. Opera della scuola di Barocci, in tavola». Si segnala poi un «ritratto del Barocci fatto da lui stesso, con cornice di legno bianco, quadro piccolo con sola testa», e un altro «ritratto [...] di Flaminio Zio di nostro Padre. Testa in tela, opera del Barocci». Infine, la presenza di un dipinto raffigurante Santa Margherita, privo di attribuzione, cattura l'attenzione di Calzini, che propone di identificarlo con il dipinto di medesimo soggetto, realizzato nel 1555 per la chiesa del Corpus Domini di Urbino, non più reperibile⁶⁶.

62 Cfr. Colzani 2024; Duro 2024; Giancarli 2024; Giancarli 2025a e b.

63 Cfr. Bellori [1672] 2025, p. 122 e nota 111; Colzani 2025.

64 Calzini 1913c, p. 82.

65 Calzini propone di ricondurre l'opera ad una copia del gruppo della Madonna con Bambino, tratto dalla *Pala di san Simone*, del quale esistevano ad Urbino numerosi esemplari di scuola barocca. Calzini 1913c, p. 83.

66 Si veda sempre Calzini 1913c, p. 83.

Risultano assenti da tale elenco alcune opere, ritenute autografe, che Calzini vide personalmente presso gli eredi nel 1898: si tratta del ritratto a pastello di Roberto Benamati II all'età di 21 anni, datato 3 marzo 1578; di una copia tratta dal ritratto di Francesco Maria I della Rovere, eseguito da Tiziano e conservato agli Uffizi (ritenuta «buona», ma in cattivo stato conservativo); del ritratto di Federico Ubaldo della Rovere all'età di due anni, datato 1607 e riconducibile all'esemplare attribuito ad Alessandro Vitali, oggi alla Pinacoteca di Lucca; di una *Visitazione* con il Palazzo Ducale di Urbino sullo sfondo, e altri ritratti di ignoti, sempre ascritti a Barocci⁶⁷.

La presenza in Casa Benamati di diverse opere assegnate al maestro, compresi i due ritratti familiari, forse direttamente commissionatigli, attesta l'interesse della famiglia per il lavoro di Barocci e la presenza a Gubbio di un collezionismo legato all'artista, come confermato anche dagli esemplari segnalati in altre raccolte della città. A tal proposito, si rimanda alla guida storica di Gubbio, redatta da Oderigi Lucarelli nel 1888, nella quale risultano pezzi attribuiti al maestro di proprietà delle famiglie Ranghiasi Brancaleoni, Benveduti e Beni⁶⁸. Senza soffermarsi nello specifico su tali opere, si evidenzia come proprio uno dei membri della famiglia Beni, il conte Muzio, priore della Fraternita dei Laici, fosse incaricato, a inizio Seicento, di dare seguito alla decisione di affidare la pala dell'*Annunciazione* a Barocci⁶⁹.

Come si è detto, i documenti appena esaminati risultano oggi perduti, e non sono note informazioni circa una loro migrazione in una differente collocazione. Resta poi da chiarire come la famiglia eugubina sia entrata in possesso un documento così importante quale l'inventario *post mortem* dello studio di Barocci⁷⁰.

In occasione delle ricerche effettuate nell'Archivio di Stato di Gubbio in merito all'*Annunciazione* di Santa Maria dei Laici, si è tentato di rintracciare un eventuale fondo archivistico riconduci-

67 Calzini 1913c, pp. 74-75.

68 Lucarelli 1888, pp. 532-533; p. 575; pp. 598-599.

69 Si veda alle voci 1609, 22 febbraio; 1609, 1 novembre. Per ulteriori approfondimenti sulla famiglia Beni di Gubbio si rimanda a Piergentili 2003.

70 A tal proposito si rimanda alla recente ipotesi formulata da Droghini 2025, pp. 108-109.

bile ai Benamati, conducendo uno studio più approfondito sulla storia della famiglia. L'esame del materiale conservato negli archivi di Gubbio non ha portato però a novità significative: non esiste, infatti, un fondo inventariato della famiglia Benamati né nell'Archivio di Stato né in quello Diocesano⁷¹.

Nel primo contributo in cui dà notizia del ritrovamento dei documenti⁷², Calzini fornisce indicazioni piuttosto vaghe circa la ubicazione di tale archivio privato; egli lo menziona genericamente, senza specificare in quale città si trovasse. Appare comunque piuttosto naturale collocarne la sede a Gubbio, dove un Palazzo Benamati era ricordato ancora nel 1888 da Lucarelli; e potrebbe quindi essere la stessa dimora dove Calzini vide la raccolta della famiglia nella primavera del 1898. Occorre infatti notare come l'elenco fornito da Calzini corrisponda in maniera piuttosto puntuale alla descrizione della dimora fatta da Lucarelli, e questo convalida l'idea che anche l'archivio privato della famiglia si trovasse a Gubbio.

Come ricordano le fonti locali e lo stesso Calzini nell'incipit del suo contributo, i Benamati provenivano da un'antica famiglia di Cantiano, dove risiedettero stabilmente fino al Quattrocento, quando un ramo si stabilì definitivamente a Gubbio, diventandovi una delle famiglie più influenti⁷³. Le loro tracce sembrano perdersi proprio a inizio Novecento, poco dopo che Calzini vide l'archivio e la raccolta di dipinti. Risulta interessante la provenienza cantianese che accomuna i Benamati a Ventura Mazza, anche se non è stato possibile individuare con certezza eventuali contatti diretti tra la famiglia e il pittore.

Dalle ricerche condotte in merito alla famiglia eugubina, sono emersi comunque spunti interessanti⁷⁴, che toccano aspetti del contesto culturale della città tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento. Tra i membri della famiglia spiccano le figure di Marcantonio e Guidubaldo Benamati, padre e figlio, entrambi poeti legati all'esperienza mariniana e inseriti nei circuiti culturali dell'I-

71 Ringrazio nuovamente Anna Radicchi (Archivio Diocesano di Gubbio) e Fabrizio Cece per la disponibilità al confronto e per la condivisione delle loro conoscenze in merito questo argomento della ricerca.

72 Calzini 1898. Cfr. Calzini 1913, p.73.

73 Le principali notizie sulla famiglia si trovano in Lucarelli 1888, pp. 232-233.

74 Desidero ringraziare Camilla Colzani per il confronto sull'argomento.

talia centro-settentrionale, in particolare nell'orbita della corte roveresca e farnesiana⁷⁵.

Scarse e incerte sono le notizie su Marcantonio Benamati il quale, allo stato attuale degli studi, figura come un letterato di secondo piano, ma pienamente inserito nelle dinamiche culturali e politiche del suo tempo. Il poeta veneziano Giovan Francesco Loredan, affiliato all'Accademia degli Incogniti e amico di Guidubaldo, definì Marcantonio «scrittore assai famoso ai suoi tempi e gran servitore di Ranuccio Farnese Duca di Parma»⁷⁶, e infatti, tra il 1597 e il 1600, dopo un iniziale servizio presso il duca Francesco Maria II, egli lasciò la corte roveresca alla volta di Parma: la città emiliana, grazie all'impegno profuso dal duca Ranuccio Farnese in campo culturale e ai rapporti con Roma, rafforzati dall'unione tra il duca e Margherita Aldobrandini (nipote di Clemente VIII), offriva nuove opportunità in ambito letterario.

Durante questo trasferimento Marcantonio portò con sé il figlio Guidubaldo, nato intorno al 1595, il quale ricevette lì la sua primissima educazione⁷⁷. Parma – e in particolare la corte farnesiana – divenne ben presto l'epicentro dell'attività letteraria di Guidubaldo, che, seguendo l'esempio paterno, divenne poeta di corte di Ranuccio, dividendo inizialmente la scena e le attenzioni del duca con Tommaso Stigliani, più anziano e famoso rivale, detentore di una sorta di egemonia letteraria sul contesto parmense⁷⁸. Vale la pena osservare che Marcantonio si trovava a Parma proprio al tempo in cui lì era giunto, alla fine del 1602, il pittore romano Gaspare Celio incaricato di terminare gli affreschi nel Palazzo del Giardino rimasti incompiuti alla morte di Agostino Carracci⁷⁹. Non è escluso che proprio dal letterato eugubino Celio possa avere appreso qualche informazione sulla speciale posizione occupata da Barocci alla corte urbinata, di cui risulta ben informato nella biografia dedicata all'artista⁸⁰.

75 Lucarelli 1888, p. 232.

76 Loredan 1647, p.297. Si veda anche Ferrari 1947, p. 93.

77 Slawinski 1998 pp. 544-545.

78 Ivi, pp. 550-551.

79 Gandolfi 2021, pp. 13-14.

80 Ivi, pp. 294-296.

L'attività poetica di Guidubaldo Benamati ebbe inizio in età piuttosto precoce; già tra il 1612 e il 1614 si hanno le prime testimonianze di contatti con Giovan Battista Marino, al quale inviò alcuni brevi componimenti e versi accolti con sbrigativo favore. Ciononostante, la sua fedeltà al grande poeta napoletano rimase salda e duratura, come dimostra il carteggio con il letterato ventimigliese Angelico Aprosio, che ancora a quattro anni dopo la morte di Marino si dipana all'insegna del ricordo e della lode di lui⁸¹.

Oltre ai contatti con Stigliani, Marino e Aprosio, occorre ricordare quelli che Marcantonio ebbe con Cesare Rinaldi, Claudio Achillini e il già ricordato Giovan Francesco Loredan – che gli dedicò una biografia carica di elogio e stima⁸² – e con le principali accademie letterarie dell'Italia centro-settentrionale, come quella degli Indivisi a Parma, dei Gelati a Bologna e degli Incogniti a Venezia, solo per citarne alcune⁸³.

Durante gli anni di servizio presso i Farnese, Benamati lavorò anche per due esponenti del patriziato veneto (che avevano però perso gran parte del loro prestigio): Marco Trevisan e Niccolò Barbarigo, componendo per loro un poema intitolato *Il Trevisano* e rafforzando ulteriormente i suoi legami con l'ambiente letterario lagunare⁸⁴.

Dopo la morte di Ranuccio Farnese nel 1622, i rapporti con la corte parmense si raffreddarono progressivamente, e pur continuando a ricoprire il ruolo di cortigiano, Guidubaldo non riceveva particolari gratificazioni. Ciò lo spinse a maturare il proposito di un ritorno in patria. Con la morte nel 1626 del cardinale Odoardo Farnese, zio e reggente del nuovo duca Odoardo, e il decrescente interesse nei riguardi di Marcantonio mostrato da quest'ultimo e dalla madre Margherita Aldobrandini, avvenne il distacco definitivo, che culminò con il congedo dalla corte nel 1630 e il successivo ritorno a Gubbio.

Qui, nel 1627, Guidubaldo aveva già fondato l'Accademia degli Addormentati, prima e unica accademia letteraria eugubina, che

81 Per un'analisi approfondita del carteggio si rimanda allo studio condotto da Maurizio Slawinski; Slawinski 2002.

82 Loredan 1647, pp. 297-300.

83 Per un inquadramento generale di queste relazioni si veda sempre Slawinski 1998.

84 Ivi, p. 561.

si collocava così al pari della pesarese Accademia degli Ostinati, accrescendo la vitalità e il prestigio culturale della città⁸⁵. Questa operazione valse a Guidubaldo il ruolo di principe dell'Accademia.

Tra le diverse opere composte da Benamati si ricorda il poema eroico sulla battaglia di Lepanto, che ha per protagonisti Alessandro Farnese e Francesco Maria della Rovere, intitolato *La Vittoria Navale*. Il volume venne pubblicato a Bologna nel 1646 con dedica a Vittoria della Rovere che, con tutta probabilità, ne finanziò la stampa, in luogo del rifiuto ricevuto da Ranuccio Farnese circa vent'anni prima, nel 1621⁸⁶. Il poema, la cui iniziale stesura venne ripresa in un momento successivo alla devoluzione del ducato, rappresenta un monumento alla dinastia roveresca.

85 Slawinski 1998, pp. 564-566. Si veda anche Maylender 1926-1930, I, p. 65.

86 Slawinski 2002, p. 19.

3. Raccolta commentata delle fonti

ASPg: Archivio di Stato di Perugia
 BAP: Biblioteca Comunale Augusta di Perugia
 SASG: Archivio di Stato di Gubbio

Convocazione di Barocci a Perugia per la *Deposizione* 1567, 22 novembre

Commento

I responsabili della cappella di San Bernardino del duomo di Perugia provvedono alle spese per il nuovo altare della cappella realizzato dall'orvietano Ludovico Scalza, dal fiorentino Giovanni di Domenico e dal perugino Vincenzo Danti, come concordato nel contratto di allogazione dell'altare, stipulato in data 8 novembre 1559. Ricevono il compenso anche i due legnaioli e intagliatori che si erano occupati dei seggi della cappella, Jacopo Antonio Fiorentino ed Ercole di Tommaso del Riccio (Abbozzo 2010, pp. 33, 35).

Viene infine stanziata una somma di denaro per il delegato Ranieri Consoli in procinto di andare a Urbino per condurre Barocci nella città umbra (Bombe 1909a, p. 17). Lì lo attendeva l'incarico per l'esecuzione della pala con la *Deposizione*, che sarà consegnata solo il 24 dicembre 1569 (vedi 1568 e 1569, 24 dicembre). Barocci rimase a Perugia fino alla fine del lavoro, come racconta Bellori ([1672] 1976, p. 186) e come sembra risultare dalla lettera del pittore del 2 ottobre 1573 (vedi qui p. 41). È evidente che prime intese con il pittore fossero intercorse già nei precedenti mesi del 1567, dopo che era andato in fumo il tentativo attuato nel 1566 di commissionare la pala a Giorgio Vasari (Teza 2009-2010, pp. 250-251).

Trascrizione

«[Nota a margine: 1567] E [la Fabbrica] deve dare scudi diciassette baiocchi sessantacinque pagati a mastro Jacomo Fiorentino per l'inginocchiatoio del seggio cioè per resto di suo lavoro, come al libro

di Fabio Ansidei priore cioè Guaderno A 151. Scudi 17 baiocchi 65. E deve dare scudi quindici di moneta pagati a mastro Ercole di Tomasso per rifenire il seggio di detta capella, come al credito di Fabio Ansidei priore al suo Guaderno A 153. Scudi 15.

E deve dare scudi trenta di moneta pagati a mastro Lodovico scultore, et per lui a Vincentio di Giulio di Dante per resto delle statue, e dell'opera fatta a detta capella, come al credito di Fabio Ansidei priore al suo Guaderno A 156. Scudi 30.

E baiocchi settanta spesi per imbiancare, et intonicare, et per chivette per il cornicione al detto Guaderno A 156. baiocchi 70.

E deve dare scudi tredici di moneta pagati a mastro Ercole falegname per rifenire il seggio, come al credito di Fabio Ansidei priore al suo Guaderno A 156. Scudi 13.

E baiocchi trentaquattro spesi per le mane di mastro Ercole per la segatura di certi vergoli per il seggio al detto libro 156. Scudi 34.

E deve dare scudi sette baiocchi settantanove pagati al capitano Rarnieri Consoli, quali spese per ire a Urbino per condurre messere Federigo Barocci pittore per pegnere la tavola di detta capella come al credito di Fabio Ansidei priore al suo guaderno A 158. Scudi 7 baiocchi 709».

Coll. ASPg, Archivio storico Nobile Collegio della Mercanzia, MS, Libro Documentazione Contabile, n. 5, f. 51.

Bibl. Bombe 1909a; Abbozzo 2010, pp. 33-53; Teza 2009-2010, pp. 233-258.

Commissione della *Deposizione* 1567, 2 dicembre

Commento

Durante l'adunanza del 2 dicembre 1567, il Nobile Collegio della Mercanzia di Perugia delibera di commissionare a Barocci la pala d'altare per la cappella di San Bernardino nel duomo (Abbozzo 2010, p. 37).

Trascrizione

«Eisdem millesimo indictione pontificatu et loco, et die 2 decembris de mane existentes in simul congregati dominus Hieronimus domini Eulistis de Baleonibus et dominus Iulius Gasparis de Boncambis

consules artis Mercantie et per nuncios dicte artis prius vocatis decemiuratis super fabbrica capelle Sancti Bernardini alias electis et nonnullis ipsorum absentibus et volentes expedire et pingi facere tabulam dicte capelle ex omni autorictate eis concessa per adunantiam dicte artis subrogaverunt infrascriptos iuratos et mercatores in locum infrascriptorum videlicet: in locum domini Pandulfi Ansidei: comitem Optavianum Montis Melini p.p.s.

in locum Malfette Pellini: Petrinum del Petrinis p.s.a

in locum Costantini Vencioli et domini Marci Antonii Bontempi: Emilium Alfanum p.s.s. et capitaneum Optavianum Corneum p.s.s., in locum Jacobi Bartolini: Guidonem de Fumagiolis p.e.

ad pingi facienda et ad pingendam tabulam dicte capelle domino Federico Barozzo de Urbino prout in libro abbreviationum sub eadem die factum fuit [nota a margine: pro capella Sancti Bernardini subrogatio absentium]».

Coll. ASPg, Archivio storico Nobile Collegio della Mercanzia, MS, Libro delle adunanze, n. 186 (1555-1572), f. 218 r.

Bibl. Abbozzo 2010, pp. 33-53; Teza 2009-2010, pp. 233-258.

Pagamento a Barocci per la *Deposizione* **1568**

Commento

Accordi della Fabbrica della cappella di San Bernardino nel duomo di Perugia con Barocci per l'esecuzione della *Deposizione* (Bombe 1909a, p. 17). I pagamenti proseguono fino al 1570.

Trascrizione

«Messer Federigo Baroccio pittore da Urbino deve dare scudi cento di moneta l'assegna debitore Fabio Ansidei priore come al suo Guaderno A 159. Scudi 100».

Coll. ASPg, Archivio storico Nobile Collegio della Mercanzia, MS, Libro Documentazione Contabile, n. 5, f. 90.

Bibl. Bombe 1909a; Abbozzo 2010, pp. 33-53; Teza 2009-2010, pp. 233-258.

**Raffaello Sozi descrive il completamento della cappella della
Mercanzia nel duomo di Perugia**
1569, 24 dicembre

Commento

Raffaello Sozi (1529-1589) nella sua opera *Annali, memorie et ricordi scritti da Raffaello Sotii cominciando l'anno MDXL* riferisce che la *Deposizione* (fig. 1, vedi 1567, 2 novembre), allogata nel mese di novembre 1567, viene collocata all'interno della cappella di San Bernardino; Sozi segnala il grande successo del dipinto e del pittore urbinato celebrato come grandissimo «imitatore di Titiano».

Trascrizione

«Fabrica della capella della Mercantia. Con molta magnificentia, et superbo et pur ricco ornamento, haveva la magnifica et nobile arte del Collegio della mercantia, rinovata l'antica sua capella di Sa Bernardino nella chiesa cattedrale di San Lorenzo; et certo lo splendore di tanta bella, et degna opera, rende honore in un medesimo a quel nobilissimo Collegio, alla chiesa dov'ella si trova, et a tutta Perugia, per che in tutte le parti è sommamente rara, et pomposa; et certo gl'intendenti amirano lo stucco e l'oro per molto bello e fino, le molte statue, il gratioso modello di tutta quella facciata è molto lodato, et dilettevole a riguardanti; il seggio di noce messo a oro con tanti sottili, et artificiosi intagli è tale che Roma non ha un simile; et si deve fare chiarissimo argomento della spesa che fu fatta nella facciata di stucco, nel seggio, et nella invetriata, che arriva a duemila et cento scudi; che con molto giuditio, et liberalità furono condotti i migliori, et più eccellenti maestri che a quel tempo havessero grido, né perdonandosi alla molta spesa per condurre al desiderato fine quella tanto lodevole opera; et per compimento di quanto vi rimaneva da farsi, l'anno 1567 del mese di novembre fu allocata la pittura della bellissima tavola del Deposto di Croce a messer Federigo Barocci pittore eccellente da Urbino, la quale in tela lavorandola in Perugia, la condusse a desiderato fine et agli 24 di dicembre 1569 fu messa alla cappella di San Bernardino con grandissimo contento degl'huomini della Mercantia; et di tutta Perugia, et gli fu dato per suo pagamento scudi 350 et altri scudi 50

fu pagato per la pigione della casa, in maniera che nella pittura fu speso scudi 400, et nella cappella più di scudi 2500. Si crede che quell'opera debba essere dagli intendenti tenuta di sommo pregio, per essere messer Federigo grandissimo imitatore di Titiano Vecello et per vedersi in essa vera maniera nuova, arteficiosa, et piena di gratia, et di bontà in tutte sue parti».

Coll. Biblioteca Comunale di Perugia, ms 1221, f. 55r.

Bibl. Bombe 1909a; Saporì 1983, pp. 77-85.

Un pagamento a Girolamo di Bastone per la messa in opera della *Deposizione* di Federico Barocci 1569

Commento

Baldassarre Montesperelli, console del Nobile Collegio della Mercanzia di Perugia, ordina che venga erogato un pagamento a Girolamo di Bastone per la foderatura e il posizionamento della *Deposizione* sull'altare della cappella di San Bernardino. Viene indirettamente trasmessa un'interessante notazione tecnica: la pala era stata foderata con tavole poste sul retro della tela e collegate all'intelaiatura originaria, forse per scopi conservativi o per poterla adattare più facilmente alla struttura architettonica dell'altare (Abbozzo 2010, p. 37).

Trascrizione

«Girolamo di Bastone di contro deve havere moggia 5 di grano (valutati scudi 5) se gli fanno buoni per ordine di messer Baldassarre Montesperelli et compagni consoli degl'ultimi sei mesi de l'anno 1569, et de deputati della capella per haver fodrata di tavole la pittura fatta da messer Federigo da Urbino, et per sue fatiche, et de' suoi garzoni per mettere nell'altare detta tavola come in quaderno 99. Moggia 5 di grano».

Coll. ASPg, Archivio storico Nobile Collegio della Mercanzia, MS, Libro Documentazione Contabile, n. 5, f.100v.

Bibl. Bombe 1909a; Abbozzo 2010, pp. 33-53; Teza 2009-2010, pp. 233-258.

Un altro pagamento a Barocci per la *Deposizione* 1569

Commento

Nuovi pagamenti vengono erogati a Federico Barocci dai responsabili della cappella di San Bernardino nel duomo di Perugia.

Per la prima volta si hanno notizie del contratto di allogagione dell'opera, rogato dal notaio Guerriero di Matteo nel 1568 (vedi 1570) e non più presente nel suo Libro dei contratti (Abbozzo 2010, p. 36), così come vengono indicati con precisione il mese e l'anno in cui l'opera è stata consegnata, nel dicembre del 1569.

Trascrizione

«La Fabbrica della nostra capella di San Bernardino in San Lorenzo deve dare scudi mille seicento cinquantacinque baiocchi quaranta $\frac{4}{5}$ sonno per una sua ragione in quaderno 51. Scudi 1655 baiocchi 40 $\frac{4}{5}$.

E deve dare scudi undici baiocchi cinquantasette $\frac{1}{2}$ sonno per più spese fatte nel mese di dicembre 1569 per mettere nello altare la tavola del deposto di croce, come al Guaderno B di Fabio Ansidei 49. Scudi 11 baiocchi 57 $\frac{1}{2}$.

E deve dare scudi trecento vinticinque di moneta se fanno buoni a messer Federigo Barocci pittore da Urbino in quaderno 90 sonno per la fattura et pittura della tavola del deposto di croce, fattaci et fornita al dicembre 1569, et messa al nostro altare, et n'appar contratto per mano di ser Guerriero di Matteo nostro notario 90. Scudi 325.

E deve dare moggia 12 di grano valutato scudi quindici di moneta, similmente sono state date al sudetto messer Federigo Barocci pittore da Urbino, per le conventioni con lui fatte per mano di ser Guerriero nostro notario come in quaderno 90. Scudi 15.

E deve dare scudi otto di moneta fatti buoni al sudetto messer Federigo Barocci per la valuta di barili vinti di vino, a lui devuti nelle conventioni della pittura della tavola della nostra capella di San Bernardino per mano di ser Guerriero nostro notario, come in quaderno 90. Scudi 8.

E deve dare scudi cinque di moneta, si fanno buoni per ordine di messer Baldassarre Montesperelli capo consolo, et de deputati della capella a Girolamo di Bastone, per haver fodrata di tavole la

pittura in tela della tavola del deposto di croce della nostra capella, et per sue fatighe et de suoi garzoni a mettere nell'altare detta tavola come in quaderno 100. Scudi 5. [...]».

Coll. ASPg, Archivio storico Nobile Collegio della Mercanzia, MS, Libro Documentazione Contabile, n. 5, f. 99r.

Bibl. Bombe 1909a; Abbozzo 2010, pp. 33-53; Teza 2009-2010, pp. 233-258.

Un'altra notizia di Raffaello Sozi sulla *Deposizione* 1569

Commento

L'architetto e matematico perugino Raffaello Sozi (1529-1589) nelle sue *Memorie cittadine e domestiche* trascrive, riassumendole, alcune biografie di artisti tratte dall'edizione giuntina delle *Vite* di Giorgio Vasari, aggiungendo alcune notizie in suo possesso su Federico Barocci. Si rileva il lapsus di Sozi nell'indicazione del papa per il quale Barocci lavorò a Roma nei primi anni sessanta, Pio IV e non Paolo IV, sotto il quale era avvenuta la costruzione del Casino decorato sotto il suo successore. D'interesse anche l'informazione in merito alla «bellissima casa» in cui l'artista abitò a Perugia.

Trascrizione

«Federigo Barocci da Urbino pittore, ha fatta eccellente riuscita, è stato grandissimo imitatore delle cose di Titiano; lavorò a Roma appresso di Paolo quarto in Belvedere, ha fatto in Urbino molte opere; et hora che siamo ab ultimo dello anno 1569 ha con sua molta lode fatto la bellissima tavola di un deposto di croce con 13 figure in una gran tavola per la magnifica arte del Collegio della Mercantia di Perugia, che fu posta alla cappella di detto collegio intitolata a San Bernardino nel duomo di essa città, et vi mise a farla quasi due anni, et n'ha riportato bonissimo pagamento che in tutto ha avuto per sua fattura meglio di scudi 350 e altri scudi 50 si son pagati per pigione d'una bellissima casa ch'egli tenne mentre dimorò a Perugia in maniera che ne ha cavato scudi 400.»

Coll. Perugia, Biblioteca comunale Augusta, Manoscritti, ms. E 70, f. 162r.

Ultimi compensi a Federico Barocci per la *Deposizione* 1570

Commento

Proseguono gli accordi economici con Barocci per l'esecuzione della *Deposizione* per il duomo di Perugia (vedi 1567, 22 novembre; 1568; 1569, dicembre).

Trascrizione

«MDLXVIII [...] [Nota a margine: 1570] Messer Federigo Baroccio pittore da Urbino deve dare scudi cento di moneta, l'assegna debitore Fabio Ansidei priore come al suo Guaderno A 159. Scudi 100.

E deve dare scudi duecentovinticinque di moneta, l'assegna Fabio Ansidei priore, debitore, come al suo Guaderno B 66. Scudi 225.

E deve dare moggia dodici di grano l'assegna debitore Fabio Ansidei priore come al suo Guaderno B. 39. Moggia 12 di grano.

E deve dare barili vinti di vino, quali assegna Fabio Ansidei priore havergli dato scudi otto di moneta per la valuta di esso come al suo Guaderno B. 39. Barili 20 di vino.

[Nella pagina accanto] Messer Federigo Barocci pittor di contro deve avere scudi trecentovinticinque di moneta segli fanno buoni per la pittura del deposto di croce della tavola a noi fatta alla nostra capella di San Bernardino in San Lorenzo, come n'appar contratto per mano di ser Guerriero nostro notario l'anno 1568, et datoci la tavola fornita al dicembre 1569, et datone debito alla Fabbrica della sudetta capella in quaderno 99. Scudi 325.

E deve avere moggia dodici di grano, similmente gli facciamo buoni per suo pagamento, oltre li scudi 325 di sopra, che tanto gli fu promesso nell'istrumento di sopra per mano di ser Guerriero et datone debito alla fabbrica della nostra capella di San Bernardino in quaderno 99. Moggia 12 di grano.

E deve avere barili vinti di vino, che similmente gli facciamo buoni, oltre le cose dette di sopra, per pagamento della pittura della

tavola della nostra capella in guaderno 99. Barili 20 di vino».

Coll. ASPg, Archivio storico Nobile Collegio della Mercanzia, MS, Libro Documentazione Contabile, n. 5, f. 90.

Bibl. Bombe 1909a; Abbozzo 2010, pp. 33-53; Teza 2009-2010, pp. 233-258.

**Una menzione della *Madonna di santa Lucia* di Francesco Baldelli nel testamento di Alessandro Danzetta
1585, 24 aprile**

Commento

Il 24 aprile 1585, presso il convento della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Perugia, viene redatto il testamento di Alessandro di Girolamo Danzetta. Vengono date disposizioni agli eredi di portare a compimento i lavori nella cappella e di dotarla di una pala d'altare.

Trascrizione

«[Alessandro Danzetta elegge sepoltura] in capella incepta ad ipso codicillatore non dum finita in ecclesia Sancti Augustini de Perusia, cum impensa heredibus bene visa. [...] Item gravavit heredes suos ex testamento vel ab intestato venientes quod, quatenus ipse dominus Alexander vivens non perficeret et dotare et eius capellam incoeptam in ecclesia Sancti Augustini de Perusia porte Sancti Angeli, ipsi debeant in totum perficere et finire et fieri facere tabulam seu iconam pulchram nec non paramenta et ornamenta omnia pro sacrificio misse et divinorum necessaria convenientia et pro dote capelle consignare fratribus dicte ecclesie [...]».

Coll. ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, n. 1846, cc. 166r-167v.

Bibl. Mancini 1987.

**La *Natività* per la chiesa di Santa Maria del Popolo a Perugia viene commissionata a Francesco Baldelli
1588, 1° luglio**

Commento

La *Natività* per la cappella Floramonti in Santa Maria del Popolo a Perugia viene commissionata a Francesco Baldelli. Tra i testimoni dell'atto di allogagione risulta anche il collezionista perugino Simonetto Anastagi, amico di Federico Barocci (vedi qui pp. 40-50).

Trascrizione

« [...] Sia noto, a chi leggerà la presenta scritta qualiter messer Belardino di messer Vincentio Sotii promette, e si obligaba Oratio Alessio di fabricare, e lavorare di stucco tutta la Cappella che ha fatta fabricare a S. Francesco del Monte a tutte sue spese di opere, magisterio et robba, bene diligentemente a uso di buono, e leale Architetto, e Maestro in tutti quei modi e forma, che qui di sotto nei presenti cappitoli si dirà, et haverla finita di tutto punto, per tempo de mesi due [incominciati]; e questo fa il detto messer Belardino perchè il detto Oratio promette, e si obliga pagarli per sua mercede di detta opera scudi cento trenta cinque di paoli da pagarseli giornalmente secondo farà bisogno per compir detta opera et osservare gl'infrascritti capitoli [...]. Principalmente il detto messer Belardino se obliga finir di stucco tutte le cornici, cornicette, arcate, architravi, capitelli, sfondati, frontespitii che al presente si vede fabricato da muratori et oltra questo di nuovo si farà con tegole, o scaglie incorporate con gesso, et astrico tutte le sottodette cose e prima:

Far una cornice a torno allo sfondato della volta intagliata di larghezza $\frac{3}{4}$ di un piede.

Fare in dette volte un compartimento di basso rilievo, che vada agirando, et occupando tutta la detta volta insieme con le lunette. Fare nelle faccie delle lunette requadrare il mezzanino con alcuni capricci di architettura, e dove no con mezzanini fingere il sudetto lavoro con basso rilievo.

Fare in ogni facciata una mensola in mezzo della facciaya e siano di altezza di doi piedi incirca, e dette mensole siano di intaglio con

alcuni cartoni, festoncini e mascarine e sopra a dette mensole fare resaltare tutta la cornice.

Far tutti li capitelli delli pilastrini sopra alle cornice intagliate, con bassi rilievi riquadrar detti pilastrini.

Far li suoi riquadramenti a tutti li sotto archi li quali riquadramenti vadino sino a terra pur di basso rilievo.

Ornare li doi mezzanini da basso con cornice, cartoni et altre invention di Architettura.

Fare un regolone attorno alle facciate delli sotto archi di larghezza di un palmo, e detto regolone vadi agirando attorno alli detti sotto archi che stendino insino a terra, pur di basso rilievo.

Far tutti li capitelli delle pilastre che si partino da terra tutti intagliate di ordine ionico, con sue volute, festone et mascarine, come quelli della Cappella dei Gualtarotti in S. Agostino.

E tutto il sudetto lavoro fonderlo dalla cima sino a terra di stucco fino con marmo di Sartiano bene, e con ogni diligentia, lavorata a tutta robba del detto messer Belardino tanto di calcina, biancone, marmi, gesso, stucco, rena da S. Marco, e cera da fare stampare, quanto ogn'altra cosa necessaria da fare detta opera.

Item far l'ornamento intorno alla tavola di stucco con una cornice intagliata co' suoi membri de larghezza di uno palmo.

In nomine Domini amen. Anno Domini millesimo quingentesimo octuagesimo octavo, indictione prima, tempore pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Sixti divine providentie pape quinti, die vero veneris prima mensis iulii. Actum Perusie in audientia magnifice Artis macelli sita in platea supra-muri fere in medio iuxta eandem plateam, audientiam artis lane, salariam et alia latera, presentibus ibidem domino Simonetto Anastasio et domino Iohanne Andrea Hieronymi patritii de Perusia testibus ad infrascripta vocatis habitis et rogatis.

Dominus Franciscus domini Antinori de Baldellis de Urbino, pictor, sponte et ex sui certa scientia et cetera, omnibus melioribus modo, via et cetera, per se et suos erede, obligando se suos heredes ac omnia et singula sua bona presentia et futura per omnium et singulorum presenti instrumento venturum observatione promisit et convenit domino Francisco quondam domini Perigentilis Montis de Floramontibus de Perusia presenti et acceptanti ac stipulanti et re-

cipienti pro se suis heredibus facere construere et pingere, ut dicitur, ad oleum in tela tabulam pro capella dicti domini Francisci de Floramontibus que con[...] fuit in ecclesia parochiali Sancte Marie populi civitatis Perusie sita in strata nova que est in strata nova que est infra duas plateas iuxta sua latera notissima, videlicet dictam telam pro dicta capella facere longitudinis et latitudinis condecens dicte capelle et iuxta mensurationem iam acceptam, et in dicta tela pingere nativatem domini nostri Iesu Christi modo, et forma, et cum illis figuris prout placebit dicto domino Francisco pictori omni exceptione et cavillatione iuris et facti remotis; et hoc fecit dictus dominus Franciscus Baldellus quia sic voluit et cetera et quia dictus dominus Franciscus de Floramontibus sponte et cetera omni meliori et cetera per se et cetera obligando se suos heredes ac bona pro observatione contento[...] in presenti instrumento, promisit et convenit dicto domino Francisco pictori presenti et accipienti ac stipulanti pro se suis heredibus et successoribus, pro mercede picture dicte tele dare, solvere et cum effectu numerare scuta ducenta monete de paulis argenteis, decem pro scuto, et ad bonum computum dicte summe dictus dominus Franciscus Baldellus pictor fuit confessus et contentus et a dicto domino Francisco de Floramontibus habuisse et recepissee prout habuit et recepit in contanti et in tot paulis argenti coram dictis testibus et me notario scuta quinquaginta quinque ad dictam rationem, de quibus scutis quinquaginta quinque dictus dominus Franciscus pictor fecit dicto domino Francisco de Floramontibus ut supra de quibus finem, refutationem, quietationem et residuum et complementum dictorum scutorum ducentorum, dictus dominus Franciscus de Floramontibus promisit et convenit dicto domino Francisco pictori presenti et cetera solvere et cum effectu numerare statim completa et perfecta pictura dicte tele omni exceptione et cautione iuris [...], renuntiaverunt ad invicem dicte partes omnibus et quibuscumque tam facti quam iuris exceptionibus et omni alteri [...] et iuris [...] nec qua omnia et singula promiserunt ac etiam iuraverunt tactis et cetera ut supra vera fuisse et esse et ea facere, tenere, attendere et cetera et non contrafacere et cetera sub [...] et pena dupli et cetera quam penam et cetera qua pena et cetera et de presentibus omnibus et singulis promiserunt facere confessionem coram quocumque iudice et ce-

tera rogantes me notarium infrascriptum et cetera^{1,2} [Sono presenti] Simonetto Anastagi, Pietro di Gianandrea di Girolamo Patrizi di Perugia Porta Sant'Angelo parrocchia San Fortunato

Dominus Franciscus domini Antinori de Baldellis de Urbino, pictor, sponte et omni modo meliori et cetera, per se et cetera, obligavit se et cetera, promisit et convenit domino Francisco domini Pergentilis Montis de Floramontis de Perusia presenti et acceptanti et cetera, pro se suis heredibus et cetera, facere construere et pingere ut dicitur, ad oleum, in tela, tabulam pro capella dicti domini Francisci de Floramontibus que constructa fuit in ecclesia Sancte Marie populi civitatis Perusii, que est in strata nova que est infra duas plateas iuxta sua latera, videlicet longitudini set latitudinis convenientis dicte capelle et iuxta mensurationem iam acceptam; et in dicta tela pingere nativitatem domini nostri Iesu Christi, modo et forma et cum illis figuris prout placebit dicto domino Francisco pictori, omni executione et cetera, et hoc fecit dictus dominus Franciscus quia sic voluit et cetera et quia dictus dominus Franciscus de Floramontibus sponte et cetera, per se et cetera, obligando se et cetera, promisit et convenit dicto domino Francisco pictori presenti et cetera, pro mercede picture dicte tele dare, solvere et cum effectu numerare scuta ducenta monete de paulis argenteis, decem pro scuto, et ad bonum computum dicte summe, dictus dominus Franciscus pictor fuit confessus et contentus habuisse et et habuit et cetera scuta quinquaginta quinque de paulis, de quibus [...] et cetera et residuum et computum dictorum ducentorum scutorum dictus dominus Franciscus de Floramontibus prout et cetera solvere et cetera statim completa pictura dicte tele omni executione et cetera, remoti renunciaverunt et cetera, sub pena dupli et cetera, quam penam et cetera qua pena et cetera et facere confessionem et cetera rogantes me et cetera».

Coll. ASPg, Notai di Perugia, Ascanio Ugolini, n. 2119, cc. 357r-358v + cc. 2 non numerate.

Bibl. Mancini 1987.

- 1 Carte non numerate.
- 2 Il primo luglio 1588, stesso luogo (c. 360r).

Dotazione della cappella di Santa Lucia in Sant'Agostino a Perugia 1588, 28 novembre

Commento

La cappella di Santa Lucia nella chiesa di Sant'Agostino a Perugia viene dotata e consegnata ai frati del rispettivo convento.

Trascrizione

«[...] Dominus Alexander quondam Hieronimi de Danzettis de Perusia, qui nuper capellam novam in ecclesia Sancti Augustini cum suo altare et icona construi fecit sub titulo Sancte Lucie vulgariter nuncupatam la Capella nuova di Santa Lucia, volens post foundationem et erectionem etiam ad dotationem devenire, ideo sponte et ex eius certa scientia pura, mera ac libera voluntate et non per aliquem errorem iuris vel facti, dictam eius capellam novam Sancte Lucie dotavit ac dotatam esse voluit et declaravit in florenis quingentis monete Perusine in tot paulis argenti erogandis in emptionem bonorum stabilium seu censuum perpetuorum pro ipsius capelle dote perpetua, quos florenos quingentos in prompta et numerata pecunia exhibuit et cum effectu persolvit reverendis priori et fratribus conventus Sancti Augustini, sub oneribus et conditionibus inferius specificandis, et hoc fecit amore Dei et pro eo quia reverendi patres dicti conventus capitulariter in supradicto loco congregati de mandato reverendi prioris et ad sonum campane ut moris est, in quo capitulo interfuere infrascripti reverendi patres videlicet [...] pro observatione infrascriptorum, dotem ut supra consignatam acceptando et de huiusmodi pio opere Deo primum, subinde domino Alexandro prefato gratias agendo fecerunt ipsi domino Alexandro presenti et acceptanti finem, refutationem et pactum perpetuum de ulterius non petendo de dictis florenis quingentis per ipsum solutis et ab eis receptis in emptionem bonorum stabilium seu censuum perpetuorum convertendis ut supra, et pro modo, loco ipsorum florenorum quingentorum eo quo possunt modo meliori, obligavit pro dote ipsius capelle medietatem unius molendeni ad oleum cum suis domibus et edificiis sitis in castro Mantignane, pro indiviso cum alia medietate cum capitano Ascanio Paulutio, fines cuius ab uno moe-

nia castri, ab alio bona domini Marci de Boncambiis et alia latera. Item unum petium terre vineatum, canetatum et sodum situm in pertinentiis dicti castri in vocabulo Sergiano iuxta stratam, bona dicti capitani Ascanii et alia latera. Item aliud petium terre arativum, sodivum et cerquatum situm in eisdem pertinentiis et vocabulo iuxta bona predicti capitani Ascanii, fossatum, bona heredum Antiquarii et alia latera et quatenus dicta bona non ascenderent ad florenos quingentos obligaverunt etiam tot alia bona contigua quot erit opus pro dicta summa, ita tamen ut dicta bona vendi possint capitano Ascanio preterito iuxta promissionem alias per publicum instrumentum sub die quarta maii 1587 manu mea notarii celebratum facta, et tunc precium inde proveniens usque ad florenos quingentos erogari omnino debeat in emptione bonorum stabilium seu perpetui census pro dote dicte capelle, ita ut dos [...] semper firma maneat vel in bonis stabilibus emendis vel censibus perpetuis pro dicta capella et eius perpetua dote. Et insuper dicti reverendi patri ut supra capitulariter congregati promiserunt quolibet die in perpetuum in dicta capella celebrari facere unam missam parvam cum oratione pro defunctis, exceptis diebus festis in quibus aliam missam parvam ordinariam celebrandam curabunt, excepto in ebdomata sancta in qua misse huiusmodi non celebrantur; item in uno mense quot unum officium mortuorum cum sua missa ita ut si in uno mense non fieret suppleri debeat in alio, ideoque fiant duodecim in anno, in festo Sancte Lucie unam missam cantatam in ipsa capella et tempore obitus dicti Alexandri semel missas Sancti Gregorii ad altare privilegiatum in ipsa ecclesia Sancti Augustini, et quatenus fratres dicti conventus non observarent obligationes et onera celebrationis missarum et officiorum ut supra, consederunt expresse quod dictus dominus Alexander eiusque heredes et successores possint et eisdem liceat fructus dotis predictae aliis applicare religiosis, eis benevisis. Que omnia dixerunt fuisse et esse vera et promiserunt attendere et observare et non venire contra, sub poena privationis ut supra. Rogantes et cetera iuraverunt et cetera rogans me notarium. Magnificus capitaneus Ascanius quondam Sfortie de Paulutiis de Perugia porte Solis, sponte et cetera obligavit se [et] eius heredes, successores et bona presentia et futura pro observa-

tione infrascriptorum fecit finem, refutationem, absolutionem et pactum perpetuum de ulterius aliquid on petendo reverendo priori et fratribus conventus Sancti Augustini de Perusia, capitulariter congregatis, presentibus, stipulantibus et recipientibus pro ipsis aliis patribus absentibus et pro ipso conventu, de scutis ducentis triginta septem cum dimidio, monete Perusine, pro residuo scutorum tricentorum [sic] per eum alias solutorum conventui pro solvenda parte precii bonorum per conventum emptor a dominis de Rayneriis manu mea notarii ut de sua solutione facta conventui et illius modo dixit patere publico instrumento manu mea sub die quarta mai 1587; et hoc fecit quia sic voluit et quia dictos scutos 237 ½ pro residuo [...] fuit confessus et contentus habuisse et recepisce et habuit cum effectu in tot paulis argenti de pecuniis ad monasterium perventis ex dote capelle nove Sancte Lucie, instrumentum manu mea, quoad obligationem restituendi dictas pecunias cassando et cancellando, firmo tamen et in suo robore remanente pacto quod habita paciffica [sic] possessione bonorum a dominis de Rayneriis emptoribus super quibus vertitur litigium, vendi debeant quedam ex dictis bonis preterito capitano Ascanio pro precio declarando modo et forma prout in dicto instrumento, et promisit quod de refutatis per eum nemini alii est ius aliquod datum cessum vel concessum neque dabitur in futurum et si datum appareret promisit reacquirere pro conventu et illum ac illius fratres res et bona sine danno conservare et cetera».

Coll. ASPg, Notai di Perugia, 1839, cc. 429v-431r.

Bibl. Mancini 1987.

**Disposizioni per l'allestimento della *Natività* di Francesco Baldelli
nella cappella Floramonti in Santa Maria del Popolo a Perugia
1589, 27 marzo**

Commento

Nel testamento di Francesco Floramonti (si veda in particolare c. 243v) viene data disposizione agli eredi di occuparsi del pagamento e dell'al-

lestimento della *Natività* (fig. 5) di Francesco Baldelli nella cappella di famiglia nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Perugia.

Trascrizione

«[...] Item giudica et lassa che l'infrascritto suo herede sia tenuto, subito che sara finita la tauola overo icone che detto testatore fa fare da mastro Francesco Barocci da Urbino, raccogliarla et finir di pagare tutto quello che esso testatore si è obligato per instrumento et farla accomodare bene et condecientemente à detta Capella, fra tempo di doi mesi finita che sara detta tauola, quando però non fosse pagato o fatto il resto avante alla sua morte, et in caso di contraventione vuole che detto suo herede sia privato di detta heredita et dichiarò che fosse deuoluta al sopradetto messer Andrea o Annibale col medesimo peso come di sopra, et in caso di loro contraventione dichiarò l'heredita esser deuoluta alla detta sua capella con gl'istessi oblighi et pesi detti di sopra et che si dicano di sotto».

Coll. ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, 1846, cc. 239r-245v.

Bibl. Mancini 1987.

Ulteriori disposizioni per la *Natività* di Francesco Baldelli 1590, 17 settembre

Commento

Le stesse clausole in merito alla *Natività* di Francesco Baldelli vengono ribadite anche per la nuova erede designata di Francesco Floramonti, la figlia Zenobia (si veda in particolare c. 13r).

Trascrizione

«[...] Item giudica et lassa che l'infrascritta sua herede sia tenuta subito che sara finita la tauola overo icona che detto testatore fa fare da mastro Francesco Barocci da Urbino, raccogliarla et finir di pagare tutto quello che esso testatore si è obligato per instrumento et farla accomodare bene et diligentemente a detta capella fra tempo di doi mesi finita che sara detta tauola quando

però non fosse pagato o fatto il resto avanti alla sua morte, et in caso di contraventione vuole che detta sua herede sia obligata di far due pianete di piu a detta capella o altare di raso nuovo et non usato».

Coll. ASPg, Notai di Perugia, Agabito Nerucci, 1854, cc. 10r-17r.

Bibl. Mancini 1987.

Dopo la morte di Francesco Baldelli vengono rinegoziati i termini per la *Natività* lasciata incompiuta

1591, 11 novembre

Commento

L'urbinate Simone Veterano viene incaricato di recarsi dagli eredi di Baldelli per recuperare l'acconto che gli era stato corrisposto all'atto di allogagione. Nuovi accordi vengono presi per l'acquisto dell'opera nello stato in cui si trovava.

Trascrizione

In nomini Domini amen. Anno ab eiusdem salutifera nativitate millesimo quinquagesimo nonagesimo primo, indictione quarta, die vero veneris vigesima nona mensis novembris, tempore sanctissimi in Christo patris, et domini nostri domini Innocentii noni, divina favente clementia pontificis maximi, pontificatus sui anno primo. In mei notarii publici infrascripti testiumque infrascriptorum ad hec specialiter vocatorum et rogatorum presentia personaliter constitutus.

Magnificus vir Franciscus quondam domini Pergentilis Montis de Floramontibus de Perusia, principalis principaliter pro se ipso citra tamen quorumcumque procuratorum per eum hactenus quomodo libet constitutorum revocationem, sponte et cetera, omni melioribus modo, via, iura, causa, et forma quibus magis melius validius et efficacius de iure facere potuit et potest, debuit et debet ac sibi licuit et licet, fecit, constituit, creavit et solemniter ordinavit suum verum, certum, legitimum et indubitatum procuratorem, actorem, factorem et negotiorum suorum infrascriptorum gestorem, ac certum nuncium specialem et generalem ita tamen quod specialitas generalitati

non deroget nec contra videlicet: magnificum et admodum excellentem utriusque iuris doctorem Simonem Veteranum de Urbino, absentem tamquam presenetem, et expresse ipsius domini constituentis nomine, et pro eo ad exigendum, levandum, recipiendum et recuperandum, ac habuisse, et recepissee confitendum ab heredibus quondam domini Francisci domini Antinori de Baldellis de Urbino vel bona eiusdem domini Francisci possidentibus vel aliis quibuscumque a quibus de iure poterit, scuta nonaginta quinque de paulis argenteis decem pro singulo scuto, per ipsum dominum constituentem alias dicto olim domino Francisco Baldello pictori soluta pro parte, et ad bonum computum scutorum ducentorum similium alias per ipsum dominum constituentem solvere promissorum dicto domino Francisco Baldello pro mercede picture unius tele sive tabule, que dictus dominus Franciscus Baldellus promiserat et se obligaverat pingere ad oleum pro capella per ipsum constituentem erecta in ecclesia Sancte Marie Populi civitatis Perusii, de qua promissione inde facta latissime constat in publico et iurato desuper instrumento manu mei notarii infrascripti sub die prima mensis iulii anni MDLXXXVIII, quod pictura dicte tele sive tabule remaserit imperfecta propter obitum dicti domini Francisci Baldelli vel sibi domino procuratori constituto magis expedire videbitur dictam telam seu tabulam in eo statu in quo reperitur ab heredibus dicti domini Francisci Baldelli vel aliis quibuscumque recipiendum, et desuper quascumque constitutiones, compositiones, transactiones, concordias et quecumque apunctamenta faciendum, tractandum et concludendum modo et forma et cum illis pactis, conditionibus, promissionibus et obligationibus prout et sicut dicto domino procuratori constituto videbitur et placebit in cuius arbitrium et voluntatem predicta, et infradicenda omnino remisit. Et si opus fuerit pro predictis coram quocumque iudice ecclesiastico vel seculari, et quacumque auctoritate vel dignitate fungente, et functuro comparendum, agendum, petendum, defendendum et quascumque comparitiones, petitiones, instantias, productiones, probationes, protestationes quecumque acta, et alia quecumque necessaria et opportuna, et sibi domino procuratori bene videnda, dicendum et faciendum et executionem dicti instrumenti petendum. Cum omnibus singulis clausulis ad lites et causas in forma latissima et amplissima, unde quoque vel plures procuratore, vel procuratores loco sui

cum simili ac limitata potestate substituentibus, et eum vel eos in totum, vel in parte revocando toties, quoties opus fuerit, et dicto domino procuratori constituto videbitur expedire presenti procuratorio nihilominus in suo robore remansuro. Et generaliter omnia alia et singula faciendum, dicendum, gerendum, exercendum et procurandum que in premissis, et circa ea necessaria fuerint seu quomodolibet oportuna, et que ipse dictus constituens faceret et facere posset si premissis omnibus et singulis presens personaliter interesset etiam si talia forent que mandatum exigent magis speciale, que presentibus sit expressum. Premissis omnibus et singulis plenum, liberum, generalem ac speciale mandatum cum plena, libera, generali ac speciali administratione; promittens insuper dictus dominus constituens mihi notario publico infrascripto tamquam publice persone stipulanti et recipienti pro omnibus quorum interest, aut in futurum quomodolibet interesse poterit, ac etiam iurans in forma tactis et cetera se ratum, gratum, firmum et acceptabile perpetuo habiturum omne id totum et quicquid per dictum suum dominum procuratorem constitutum, et ab eo substituendum actum, dictum, factum, gestum procuratum ne fuerit in premissis et eorum quolibet; relevansque nihil et relevare volens dictum suum dominum procuratorem constitutum, et ab eo substituendum ab omni onere satis dandi iudicio dicti et iudicatum solvi, cum omnibus et singulis clausulis solitis et consuetis ac necessariis, et opportunis sub hypoteca et obligatione omnium et singulorum ipsius domini constituentis bonorum presentium et futurorum ac sub omni iuris et facti renunciatione ad hec necessaria pariter, et cautela super quibus et cetera.

Acta fuerunt hec Perusie in audientia magnifice artis macelli sita in platea supramuri fere in medio iuxta eandem plateam audientiam artis lane, salariam, et alia latera sub dictis anno, indictione, die, mense et pontificatu quibus supra; presentibus ibidem Francisco Marci Menneci de Perusia porte Solis et Sancte Baldi Eusebii de castro Plebis Caine agri Perusini, testibus ad premissa vocatis, habitis et rogatis».

Coll. ASPg, Notai di Perugia, Ascanio Ugolini, n. 2122, cc. 422 r – 423r.

Bibl. Mancini 1987.

Laura Pontani Coli ha commissionato a Barocci l'*Annunciazione* per Santa Maria degli Angeli ad Assisi
1596, 22 luglio

Commento

Nel 1591 la perugina Laura Coli Pontani ottenne dalla basilica di Santa Maria degli Angeli di Assisi l'autorizzazione a decorare una delle nuove cappelle. In un imprecisato momento successivo ma anteriore all'estate 1596 Laura commissionò a Barocci la pala d'altare con l'*Annunciazione* (fig. 14, in situ), ripresa variata dell'invenzione per il quadro di Loreto. Risulta infatti che in tale data la committente pose un censo su un podere di sua proprietà per finanziare il pagamento del dipinto, apparentemente già eseguito (Mancini 1983, pp. 41-42 nota 5).

Trascrizione

«Eisdem millesimo indictione pontificatu et die 22 iulii; actum in domo infrascripte domine Laure de Coglis, sita in civitate Perusiae Porta Solis, fines cuius ab uno bona domini Prosperi de Nardutiis, bona reverendi| Cinelli de Cinellis de Perusia strata et alia latera; presentibus ibidem reverendo domino Octaviano de Maccionibus rectore ecclesie Sancti Nicolai civitatis Perusiae Porte Sancte Susanne et Cencio Thome Eusebii de Ponte pactulorum famulo dicte domine Laure, testibus vocatis, habitatis et rogatis. Magnifica domina Laura relictā quondam magnifici domini Lodovici de Coglis de Perusia Porte Solis, quae ut ipsa asseruit, pecuniis eget pro solvenda tabula Annuntiate facta per Federicum Baroccium pictorem famosissimum pro caapella per ipsam dominam Lauram suis sumptibus factam et ornatam in ecclesia Divinae Marie Angelorum, et non habens pro modo unde commodius et facilius illas habere et consequi possit, hinc est quod magnificus dominus Franciscus Hieronimi de Pontanis, de Perusia pro commoditate dicte domine Laure, asserens se habere, tenere et possidere et ad se spectare et pertinere iure dominii unum petium terre laborativum et arboratum, mensura eminarum trium incirca, in vocabulo la Via stretta, fines cuius ab uno bona monasterii et fratrum. Sancti Petri, bona mei et fratris Niccolai de castro Sancti Fortunati, a capite strata et alia latera, super quo petio terre et

suis fructibus, redditibus et proventibus dicta domina Laura imponere intendat perpetuum censuum scutorum septem in paulis, prout sponte cum presentia dicti domini Francisci presentis et consentientis, nec non cum auctoritate et decreto magnifici domini Ioannis Baptiste de Bartolinis honorandi domini iudicis communis Perusiae presentis et eidem domine Laure ad infrascripta peragenda auctoritatem et decretum|| prestantis, sedentis per se et suos heredes, obligando se et omnia et singula eius bona presentia et futura pro infrascriptorum observatione dictum censuum scutorum septem quolibet anno imposuit, fundavit, constituit et assignavit, quem censuum scutorum septem, ut supra impositum, cum presentia et auctoritate sedentis[?], dicta domina Laura imposuit, fundavit, constituit et assignavit, quem censuum, ut supra impositum sub iam dictis obligationibus, dicta domina Laura dedit vendidit, tradidit, cessit, concessit domino Leoni Caroli Leonis de Perusia presenti, stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus et cui ius suum, cui domino Leoni dicta domina Laura censuum predictum scutorum septem in paulis dare, solvere et cum effectu numerare promisit de sex mensibus in sex menses et in fine cuiuslibet semestris medietatem dictorum scutorum septem, omni exceptione remota, et solutionem facere in tot paulis argenteis, omni exceptione remota; quamquidem venditionem, cessionem, concessionem fecit dicta venditrix dicto emptori presenti et ut supra stipulanti pro precio, nomine precii ac solutione scutorum centum in paulis, quos scutos centum dicta domina Laura fuit sponte confessa et contenta habuisse et recepissee prout realiter et cum effectu habuit et recepit a dicto domino Leone in contanti in tot paulis argenteis, presentibus dictis testibus et me notario, de quibus centum et supra habiis et receptis, dicta domina Laura eidem domino Leoni presenti fecit finem, refutationem et pactum perpetuum de ulterius aliquod non petendo, cum hoc pacto in presenti instrumento de voluntate dictarum partium appposito, quod liceat dicte domine Laure et suis heredibus huiusmodi censuum semper et quandocumque et sine aliqua temporis prescriptione etiam longissima redimere a|| dicto domino Leone et suis heredibus in totum vel in partem, prout iuris fuerit, quam revenditionem dictus dominus Leo facere promisit pro cuius pacti observatione dictus

dominus Leo obligavit et hipotecavit omnia sua bona et presertim dicta bona super quibus dictum censuum fuit impositum, que bona omnia constituit tenere iure pignoris et hipotece usque quo dictum pactum observatum fuerit. Item cum hoc alio pacto in presenti instrumento de voluntate dictarum partium appposito, quod liceat dicto domino Leoni et suis heredibus huiusmodi censuum scutorum septem habere, consequi et percipere et fructibus, redditibus et proventibus dictorum bonorum, qui fructus redditus et proventus pro concurrenti quantitate semper sint obligati et hipotecati dicto Leoni et suis heredibus, constituentes ex nunc ipsum presentem procuratorem inrevocabilem ad exigendum dictos fructibus et de exactis finiendum a quibus necesse fuerit ad habendum, tenendum, possidendum, vendendum, alienandum, alteri dandum, cedendum, concedendum et quicquid dicto domino Leoni et suis heredibus quomodo et deinceps perpetuo placuerit faciendo et eodem titulo et causa emptionis, venditionis ac census impositionis dicta domina dedit, vendidit omne ius omnemque actionem, ponens eundem in locum suum ac dicti domini Francisci presentis et consentientis, inde et supra dictis bonis et ipsum procuratorem et supra constituentem et possessionem promisit dare liberam et esse capacem ad substinendum in se huiusmodi censuum et responsionem et excepto dicto annuo censu fuit[?] et est libera et nulli fideicommisso subiecta, quam se constituit tenere iure pignoris, quam accipiendi promisitque perpetuo || litem vel questionem aliquam non movere, non moveri facere, nec moventi consentire, sed potius legitime defendere ab omni molestante persona, et promisit quod de predictis nemini alii ius aliquod est datum, cessum, vel concessum nec dabitur aut cedetur in futurum, quod si datum cessum vel concessum quolibet appareret promisit, reacquirere et ipsum dominum Leonem eiusque heredes, res et bona semper conservare indennes, convenientes expresse dicti contrahentes quod huiusmodi census impositio, constitutio sit facta penitus et omnino secundum formam iuris et bullae sanctissimi domini nostri domini Pii pape quinti et aliorum pontificum et ad rationem septem pro centinario, quem dominum Franciscum dicta domina Laura sub iam dictis auctoritate et obligationibus promisit eundem eiusque heredes res et bona semper

conservare indemnem; pro quibus omnibus et singulis tenendis, attendendis et inviolabiliter observandis dicti contrahentes omnes se obligaverunt in pleniori et ampliori forma Camere Apostolice cum susceptione mandati executivi et aliis clausulis solitis et consuetis, necessariis et opportunis, latius quando opus erit extendendis rogantes, iurantes, et rogantes me notarium. Super quibus omnibus et singulis predictus dominus iudex sedens suam et communis Perusiae, qua fungitur in hac parte, auctoritatem interposuit pariter et decretum, omni modo meliori».

Coll. ASPg, Notai di Perugia, Fabrizio Ballarini, n. 2447, ff. 62v-64v.

Bibl. Mancini 1983, pp. 18-47.

Barocci menzionato da Cesare Crispolti in relazione a Francesco Baldelli

1597, ante (a

Commento

Il nome di Barocci è menzionato nel manoscritto della guida di Perugia di Cesare Crispolti edita postuma nel 1648, in quanto Francesco Baldelli, «discepolo e nipote» del maestro urbinato, era riconosciuto autore della *Madonna di santa Lucia* (oggi al Louvre), già in Sant'Agostino a Perugia, nella cappella di Alessandro di Girolamo Danzetta decorata con storie di Santa Lucia eseguite da Giovan Battista Lombardelli (Crispolti [1597] 2001, p. 100). Tra le altre opere presenti nella chiesa di Sant'Agostino figurano: il celeberrimo polittico di Sant'Agostino, opera monumentale di Pietro Perugino, poi smembrato (i due pannelli con il *Battesimo di Cristo* e l'*Adorazione dei pastori* si trovano oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria); il *Martirio di santa Caterina* e la *Vocazione di sant'Andrea* di Hendrik van den Broeck; l'*Adorazione dei Magi* di Eusebio da San Giorgio, allievo del Perugino (oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria) e la pala con la *Vergine in gloria e santi* di Raffaellino del Colle posta nell'oratorio superiore del complesso di Sant'Agostino.

Trascrizione

«Santo Agostino.

La tavola dell'altar grande isolato è dipinta da ogni canto da Pietro Perugino. Così anco l'altare di San Niccolò. Il coro è intagliato con grandissimo artificio da valente mastro. Vi sono due tavole, l'una di santa Catherina, l'altra di sant'Andrea dipinte da Arrigo Fiammingo. La tavola delli Magi è mano di Eusepio [sic] da San Giorgio. Un'altra con la Vergine di Rafaello dal Borgo. La cappella delli Danzetti, ov'è dipinto nel muro il Martirio di santa Lucia, è di Giovan Battista della Marca. E la tavola ad olio è di Francesco da Urbino, discepolo e nipote del Baroccio. || Un Cristo resuscitato ad olio è del sopradetto Giovan Battista della Marca».

Coll. Perugia, Biblioteca comunale Augusta, Manoscritti, ms. 1256, f. 18 v – 19 r.
Bibl. Teza 2001.

Barocci menzionato ancora una volta da Cesare Crispolti in relazione a Francesco Baldelli 1597, ante (b)

Commento

Il nome di Barocci è nuovamente menzionato nel manoscritto della guida di Perugia di Cesare Crispolti edita postuma nel 1648, in quanto Francesco Baldelli, «nipote» del maestro urbinato, era riconosciuto autore della *Natività* (oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria), già nella cappella di Francesco Floramonti (vedi 1588, 1 luglio e 1591, 29 novembre) in Santa Maria del Popolo a Perugia (Crispolti [1597] 2001, p. 100).

Trascrizione

«Via Nuova.

Il cardinale Crispo legato fece fare l'anno MDXLVII la detta strada, con la nuova chiesa di Santa Maria del Popolo, tra l'una piazza, e l'altra.

Il portico, avanti la porta di detta chiesa, è stimato di architettura mirabile, massime l'architrave, il fregio, e cornicione sopra le colonne.

La tavola dell'altar grande, secondo il Vasari, fu cominciata da

Lattantio pittore marchigiano, che fu bargello di questa nostra città: e dipinta da Doceno dal Borgo tutta la parte di sopra, ch'in vero è bellissima, e molto da lodare. Dal mezo in giù è dipinta da Tomasso da Cortona, e da Vincentio della Marca padre di detto Lattantio. La tavola in un altro altare di detta chiesa è per mano del nipote del Baroccio.

Le quattro armi di pietra ne' cantoni della detta piazza sono, come alcuni dicono, del Mosca, e com'altri, di Giovan Domenico fiorentino».

Coll. Perugia, Biblioteca comunale Augusta, Manoscritti, ms. 1256, f. 46 r.

Bibl. Teza 2001.

Cesare Crispolti ricorda la *Deposizione* di Federico Barocci nella cappella di San Bernardino in San Lorenzo a Perugia **1597**

Commento

Lo storico e scrittore perugino Cesare Crispolti nel manoscritto della sua guida di Perugia edita postuma nel 1648 ricorda la *Deposizione* di Federico Barocci nella cappella di San Bernardino in San Lorenzo a Perugia. Tra i nomi delle maestranze che si erano occupate dei lavori nella cappella, compare anche quello del pittore fiammingo Hendrik van den Broeck, che insieme allo spoletino Costantino di Rosato (vedi 1565), aveva realizzato la vetrata dipinta con la *Predica di san Bernardino* (fig. 4); Abbozzo 2010, p. 35.

Trascrizione

«Ma è molto celebre l'espositione di croce di Federigo Barocci, la quale nell'altare della Mercantia. E d' essa fa mentione Rafaello Borghini nel trattato che fa della pittura, e scultura intitolato *Il Riposo*. Il disegno, et i lavori di stucco di detta cappella sono dello Scalzo, e le statue di Vincentio Danti.

È stimata medesimamente molto bella l'invetriata, che è nella detta cappella della Mercantia, disegnata e dipinta da Arrigo Fiammingo».

Coll. Perugia, Biblioteca comunale Augusta, Manoscritti, ms. 1256, f. 3 v.

Bibl. Teza 2001.

Opere di Barocchi e dei suoi allievi nell'inventario dei beni di Simonetto Anastagi

1602, 1 luglio

Commento

L'inventario dei beni conservati nella casa perugina del collezionista Simonetto Anastagi, amico di Federico Barocchi, fu redatto in seguito alla sua morte, il 1° luglio 1602. Il documento restituisce una panoramica dei vari ambienti in cui era allestita l'eterogenea collezione di Simonetto (Sapori 1983; Galassi 2014).

Particolarmente interessante l'ambiente denominato «Stanza accanto alla cucina», dove si trovava tutta la raccolta di dipinti dell'Anastagi, compresi pastelli e disegni, di cui era un appassionato collezionista. Per ognuno di questi è esplicitato anche l'autore. Vengono così elencate le opere autografe di Barocchi che facevano parte della collezione: la tela con il *Riposo nella fuga in Egitto* attualmente nella Pinacoteca Vaticana (fig. 9), commissionata da Simonetto nel 1570 e inviata a Perugia nel 1573; quattro teste a pastello, di cui due della Vergine tratte rispettivamente dall'*Annunciazione* della cappella Della Rovere nella basilica di Loreto (oggi alla Pinacoteca Vaticana) e dalla *Circoncisione* nella chiesa del Nome di Dio a Pesaro (oggi al Louvre), una più generica testa di san Giuseppe e una di una Sibilla.

Vengono menzionate anche la copia di una *Madonna con il Bambino* di Raffaello, eseguita dal nipote e allievo Francesco Baldelli e ritoccata da Barocchi, e una piccola tela a olio dell'allievo Ventura Mazza, raffigurante *San Girolamo*.

Nella raccolta di Simonetto, le opere di Barocchi e della sua bottega erano affiancate da dipinti cinquecenteschi di varie scuole, solo in parte oggi identificabili, ma che rispecchiano comunque l'ampio raggio di interessi del collezionista perugino.

Il quadro «coll'istoria della Madonna quando ritrovò Gesù al tempio», attribuito a Luca Cambiaso, potrebbe essere *La Vergine e san Giuseppe escono dal tempio con il giovane Gesù* (probabilmente dopo la disputa con i dottori) nel Conservatorio Interiano di Albaro, la cui esecuzione è stata riferita al figlio e scolaro di Luca, Orazio Cambiaso (Suida, Suida Manning 1958, p. 65).

Si propone di riconoscere nel «Federico Guter d'Augusta» autore di una

Natività del Battista Friedrich Sustris, responsabile (come già suo padre Lambert) di varie versioni di tale soggetto, tra cui si segnalano quella oggi alla Galleria Palatina, già a Firenze nel 1589, e quella alla Galleria Borghese, proveniente dalla collezione di Lucrezia d'Este (Stefano Casci in *La Galleria Palatina* 2003, II, pp. 410-411, n. 676).

La *Fuga in Egitto* di Orazio Alfani su tavola è il dipinto oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria (fig. 10), recante sul verso l'iscrizione tracciata a pennello che ne certifica la provenienza dall'eredità di Simonetto, e ne vieta la riproduzione: «Depictam hanc Horatii Alphani manu tabel-lam Simonettus Anastasyus moriens perusino Collegio Societatis Jesu testamento reliquit anno 1602. H(ac) tamen conditione, ut retineatur ad perpetuam sui memoriam, et ex Collegio nulla ratione effereratur, ne(mi)ni ducendi similitudinem hoc ab exe(m)plo potestas impiam fiat» (Santi 1985, pp. 182-183).

La seconda *Fuga in Egitto* di Orazio Alfani, su carta, si trova pure alla Galleria Nazionale dell'Umbria (fig. 11) e reca sul verso la medesima iscrizione (Santi 1985, pp. 182-183.).

Per l'ipotesi di riconoscere nel cartone di Raffaello con una *Madonna con il Bambino* quello per la *Madonna Mackintosh* conservato al British Museum: Colzani, Conti 2025.

Non risulta individuabile la tela a monocromo con una «figura dell'Apocalisse» ascritta ad Andrea del Sarto. Pure non rintracciate sono le opere a olio su carta rubricate nelle due voci seguenti, la copia della *Santa Cecilia* di Raffaello assegnata a Orazio Alfani e le due teste di angeli per le quali l'estensore dell'inventario è incerto tra la mano del Sanzio e quella di Orazio.

Il quadro descritto come «paese con l'istoria di Tobia» sotto il nome di Andrea Schiavone potrebbe tentativamente riconoscersi nella tela di ridotte dimensioni, dove l'arcangelo Raffaele e Tobio sono immersi in un ampio paesaggio, conservata nelle collezioni reali inglesi a Windsor, ritenuta copia da un prototipo del maestro (Shearman 1983, pp. 232-233). Un altro dipinto di analogo soggetto, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna e ritenuto genericamente di scuola veneta, viene segnalato da Venturi (1901-1940, IX, 4 pp. 720, 743) che lo inserisce nel catalogo di Andrea Schiavone; l'attribuzione è stata successivamente riconsiderata e corretta in favore di Lambert Sustris (Richardson 1985, p. 203).

Simonetto, cugino del Vincenzo Anastagi ritratto a figura intera da El Greco intorno al 1575 nel celebre dipinto della Frick Collection, ottenne il *Crocifisso* del maestro toledano qui menzionato attraverso Egnazio Danti (Checchi 2017, p. 162); doveva trattarsi di un esemplare affine a quello del Getty Museum (cm 82,6x51,8).

Non identificabili appaiono i due pezzi seguenti: la copia su tavola eseguita da un Pietro Paolo Torelli del «Volto santo ritratto da quello delle monache di Roma», ovvero tratta dalla cosiddetta immagine edessena conservata presso le monache clarisse di San Silvestro in Capite, e il *San Marco evangelista* di Lorenzo Lotto.

Il «quadretto» su tavola, «ritratto dell'ultima duchessa di Milano, ridotta in figura della Madalena» proveniente da Milano, doveva essere riconoscibile all'estensore dell'inventario come effigie di Isabella d'Aragona, forse grazie alla presenza di un'iscrizione; non è da escludere possa essere qualcosa di affine alla tavoletta di collezione privata che raffigura la duchessa penitente dinnanzi al Crocifisso nota a Federico Zeri (scheda n.33323 della Fototeca).

Non identificabile risulta anche la *Maddalena*, copia da un prototipo di Luca Cambiaso ascritta alla mano di «Giulio Perugino», con ogni probabilità Giulio Caporali.

Data l'attendibilità delle attribuzioni delle opere presenti nella collezione di Simonetto, è di grande rilievo la registrazione di un dipinto di Rosso Fiorentino, una *Madonna con il Bambino e i santi Pietro Martire e Vincenzo Ferrer*, a oggi ignota (ma cfr. Baldinucci 1768-1820, III, p. 291 nota 2); a rendere credibile questo riferimento sono anche i rapporti di Simonetto con Orazio Alfani, figlio del Domenico Alfani amico del maestro fiorentino, tanto da essere anche destinatario di un suo cartone (Franklin 1994, pp. 157-161).

Il quadro con la «Madonna in Egitto con le corone di fiori et di spine in man del Bambino» di Alessandro Allori, segnalato da Baldassarre Orsini nella chiesa del Gesù di Perugia (Orsini 1784, p. 193), corrisponde a una delle versioni della *Madonna incoronata dal Figlio con una ghirlanda di fiori*; questo soggetto ebbe grandissima fortuna tra i committenti dell'artista e Allori ne realizzò numerose versioni (Lecchini, Giovannoni 1991, pp. 286-287 n. 144), tra le quali non è individuabile quella già nella collezione di Simonetto Anastagi. Lo stesso accade per la composizione con *San Giovanni Battista nel deserto* di cui sono note varie redazio-

ni (Lecchini, Giovannoni 1991, pp. 232-233 n. 41, pp. 267-268 nn. 105, 106): quella segnalata a Perugia da Baldassarre Orsini nella chiesa del Gesù (Orsini 1784, p. 193) non è più reperibile.

La *Presentazione di Gesù al Tempio* di Giovan Battista Naldini è la tavola oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria (fig. 12) che reca sul verso la medesima iscrizione leggibile sul retro dei due dipinti di Orazio Alfani: «Depictam hanc Naldini manu tabellam Simonettus Anastasyus moriens Perusino Collegio Societatis Jesu testamento reliquit anno 1602, ea tamen conventionem ut retinetur ad perpetuam sui memoriam, et e Collegio nulla ratione effereretur, ne(mini) ducendi similitudinem hoc ab exemplo potestas impiam fiat» (Santi 1985, pp. 200-201).

Per l'ipotesi che la *Santa Caterina* di Arrigo Fiammingo possa essere la replica del *Martirio della santa* eseguito dall'artista per la chiesa di Sant'Agostino a Perugia, conservata nel Monastero delle Descalzas Reales a Madrid: Checchi 2017, pp. 114-115.

Non rintracciabili, anche per la genericità delle indicazioni, alcuni pezzi che precedono e seguono la registrazione dei fogli di mano di Barocci: due ritratti di mano di Ferraù Fenzoni; la *Strage degli innocenti*, su tela, attribuita a un imprecisato pittore fiammingo; le quattro tavolette con *Storie di Lot*, e il ritratto di Giorgio Castriotto Scanderbeg.

Il quadro con *San Girolamo a lume di notte* di Ventura Mazza potrebbe essere una replica del quadro di Barocci di analogo soggetto conservato in Galleria Borghese (fig. 22).

Trascrizione

«Nella Stanza accanto alla cucina [...]

[...] Un quadro di Federigo di Urbino coll'istoria del ritorno della Madonna di Egitto.

Un quadro di Luca Cambiaso da Genova con l'istoria della Madonna quando ritrovò Gesù al tempio, finito di cornice di noce ritagliate et tocche d'oro coperto di tela verde sopra, et di velo bianco chiamato questo quadro S. Maria liberatrice per voti et gratie.

Un quadro di Fiandra a guazzo con una prospettiva, et l'istoria descritta da san Luca al 2° Capitolo finito di cornice di noce.

Un quadro di Paulo Veronese una Sibilla che tiene una croce in mano.

Un quadro di Luca da Genova, l'Anunziata.

Un quadro di Federigo Guter d'Augusta con l'istoria della Natività di san Giovanni Battista, finito di cornice nere lucide, e d'oro.

Un quadro in taula di Horatio Perugino coll'istoria della Madonna quando fugì in Egitto col Bambino Gesù.

Un quadro di una carta colorita a olio di man di Horatio Perugino con la medesima istoria.

Un quadro in tela di chiaro scuro a guazzo di Andrea del Sarto, figura dell'apocalisse.

Un quadro di un cartone di chiaro scuro di lapis di man di Raffaello da Urbino, la Madonna et Bambino.

Un quadretto in carta colorito a olio di Horatio Perugino, la testa di santa Cecilia da Raffaello.

Un quadretto in carta colorito a olio di Horatio Perugino o vero di man di Raffaello, due teste d'angeli.

Un quadro di mano di Andrea Schiavone, famoso a tempo di Titiano, paese con l'istoria di Tobia.

Un quadro di Domenico Teoticopolo detto il greco discepolo di Titiano il crocifisso con cornice nera. Un quadro in taula di man di Pietropaulo Torelli il Volto santo ritratto da quello delle monache di Roma, con cornice di noce con fil d'oro.

Un quadro di Lorenzo Lotto, san Marco evangelista che scrive.

Un quadretto in tavola ritratto dell'ultima duchessa di Milano, ridotta in figura della Madalena venuto da Milano con cornice dorate.

Un quadro di Giulio Perugino la Madalena, ritratto da un quadro di Luca di Genova con cornice dorate.

Un quadro in tavola del Rosso Fiorentino, la Madonna con il Bambino, S Pietro martire et S. Vincentio, finito di cornice di legno rosso.

Un quadro di man di Alessandro Bronzino Allori, la Madonna in Egitto con le corone di fiori et di spine in man del Bambino.

Un quadro in tela a olio di man di Alessandro Bronzino S. Giovanni nel deserto.

Un quadro in tavola di Batista Naldini con l'istoria della presentatione del Signore dalla Santissima Vergine sua Beatissima madre al tempio.

Un quadro di man di Arrigo Paludo Fiamengo S. Catherina.

Doi quadretti di man di Ferraù di Romagna, doi teste quanto il vivo una di un fanciullo et l'altra di donna alla zingaresca per una Sibilla.

Un quadretto in tavola di man di Francesco Baldelli da Urbino. la Madonna col Bambino ritratto da un quadretto di Rafaello e ritocco da Federigo da Urbino, finito di cornice dorate.

Quatro teste quanto il vivo di pastelli di man di Federigo da Urbino, uno è la testa della Madonna della Nuntiata di Loreto, uno la testa della Madonna della tavola della Circuncisione a Pesaro, opera del Barocci una la testa di S. Ioseffe, l'altra una Sibilla posto nei telari finiti di cornici finiti di crestalli. Un quadro in tela a olio, opra di Fiandra con l'istoria degli innocenti, finto l'inverno.

Quatro quadretti in tavola a olio con l'istorie di Lotto larghi piedi. Ritratto di Giorgio Castriotto detto Scanderbergh signor dell'Albania, grande quanto il vivo.

Un quadretto in tela a olio di man di Ventura da Urbino discepolo di Federigo Barocci san Gerollo, dove è finta la notte [...].».

Coll. ASPg, Notai di Perugia, Giulio Masci, prot. 1671, cc. 207r-218r.

Bibl. Saponi 1983, pp. 77-85; Galassi 2014, pp. 283-304.

Una lettera del conte Gentile Carbonana al Gonfaloniere e ai Consoli di Gubbio per l'affidamento della *Pala del Voto* a Federico Barocci 1606, 25 luglio

Commento

Il conte Gentile Carbonana invia da Casteldurante una lettera al Gonfaloniere e ai consoli di Gubbio dichiarandosi disponibile ad andare a Urbino per contattare Barocci, al quale si intendeva affidare la *Pala del Voto* per la basilica di Sant'Ubaldo a Gubbio (la pala venne poi realizzata dal pittore eugubino Salvio Savini). Il magistrato eugubino aveva infatti incaricato il conte Gentile Carbonana, in servizio presso la corte ducale, di riferire tale proposta al pittore.

Trascrizione

«Vedendo io allungarsi l'ispeditione mia mi vado persuadendo et sono necessitato andare a Urbino per seguire la corte et perché le Signorie Vostre molto illustri mi hanno dato ordine ch'andandomi tratti con l'eccellente pittore Baroccio che voglia favorirne

di fare in quadro del voto, reputo essere necessario che mi diano informatione delle figure che doveranno farsi in detto quadro per ciò che nel memoriale datomi non m'è stata espressa cosa alcuna intorno questo particolare et da qui il pittore potrà raccogliere il tempo che n'anderà a fare questa manicatura et delle commodità et scandaglio del tempo cavare il giuditio si potrà servire et anche il prezzo [...]».

Coll. SASG, Fondo Comunale, Carteggio, 12.1. b14 f. 91 r.

Bibl. Cece, Sannipoli 1995, pp. 57-68; Duro 2024.

Un'altra lettera del conte Gentile Carbonana al Gonfaloniere e ai Consoli di Gubbio per l'affidamento della *Pala del Voto* a Federico Barocci

1606, 6 agosto

Commento

Il conte Gentile Carbonana invia da Urbino una lettera al Gonfaloniere e ai Consoli di Gubbio in cui riferisce l'esito degli incontri con Federico Barocci a proposito dell'incarico per la realizzazione della *Pala del Voto* per la basilica di Sant'Ubaldo (vedi 1606, 25 luglio).

Il pittore si scusava di non poter eseguire l'opera a causa delle sue condizioni di salute e delle numerose commissioni che gli erano state già saldate ma non ancora portate a compimento, come quella per l'*Istituzione dell'Eucarestia* per la cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva a Roma. Il conte informa poi i destinatari della disponibilità del pittore a fornire almeno l'invenzione per qualche figura della composizione, qualora gli avanzasse del tempo.

Trascrizione

«[...] Ho parlato già doi volte al Baroccio et si bene egli si scusa et per cagione dell'infermità sua continua et delle molte opere ch' ha già anni sono obligate et non condotte in fine de' quali n'ha preso denari et fra l'altre una opera di papa Clemente di felicissima memoria, tuttavia mi dà|| un poco di speranza che quando non fosse fatica di molto tempo come sarebbe a dire di poco più d'una figu-

ra si sforzerebbe di soddisfare. Le piacerà pertanto di significarmi quanto harrò da referirgli [...]»

Coll. SASG, Fondo Comunale, Carteggio, 12.1. b14 f. 94 v – 95 r.

Bibl. Cece, Sannipoli, 1995, nn. 5-6, pp. 57-68; Sannipoli 2010, pp. 48-49;

Duro 2024.

Disegni di Barocci nella collezione di Cesare Crispolti

1608, 16 agosto

Commento

Nell'inventario della collezione del letterato perugino Cesare Crispolti, scomparso nell'aprile dello stesso anno, sono documentati disegni di Barocci, insieme a fogli di maestri del primo e del tardo Cinquecento (Fumagalli 1994, p. 114).

Trascrizione

«molti disegni di Raffaello da Urbino, Raffaello da Reggio, Federico Baroccio d'Urbino, Taddeo Zuccaro et altri valent'huomini fiammenghi, e todischi».

Bibl. Fumagalli 1994, pp.114-116.

Delibera della commissione a Barocci dell'Annunciazione di Gubbio

1609, 22 febbraio

Commento

La Fraternita dei Bianchi di Gubbio si riunisce e approva la realizzazione di un quadro dedicato alla Vergine Annunciata nella chiesa di Santa Maria dei Laici a Gubbio (Gnoli, 1924-25, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71; Emiliani 2008, II, pp. 362, n. 89), dibattendo l'opportunità di affidarne l'esecuzione a Francesco Vanni (notizia sin qui ignota) o in alternativa a Barocci, pur molto impegnato, e risolvendosi dopo formale votazione per la seconda opzione.

Trascrizione

«[...] Il detto signore Priore espone che sendo ridotta la chiesa in assai buon termine di pitture e corami, il signor conte Muzio Beni, l'altro Priore, ha discorso che saria bene di farvi un quadro nobile e per mano di valent'huomo e fu proposto un certo cavaliere Vanni dignissimo sogetto in pittura.[...] A chi pare e piace che si faccia il quadro della Nuntiata o dal Baroccio o dal detto cavaliere nominato di sopra lasciando di ciò cura e partito alli Priori, con dichiarazione [...] ponga la bolla nella bossola rossa del sì, a chi non piace nella [***] del no e date le balle si ottenne il partito con balle numero 31 nelle rosse del sì, quattro nelle bianche del no. E così fu licenziata la congregazione».

Coll. SASG, Confraternita di Santa Maria dei Bianchi, Atti di congregazione, FEO X E/d 4., f. 18 r/v.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; Olsen 1962; Emiliani 2008; Sannipoli 2010, pp. 48-49.

Commissione a Barocci dell'*Annunciazione* di Gubbio 1609, 1° novembre

Commento

La Fraternita dei Bianchi di Gubbio, nella persona del priore Muzio Beni, stabilisce di allestire un altare in onore della Vergine Annunziata nella chiesa di Santa Maria dei Laici a Gubbio. Il priore riferisce che era giunta una lettera di un emissario di Barocci nella quale si faceva presente la propensione del pittore in linea generale a eseguire un'opera per Gubbio. Segue una consultazione con i confratelli presenti alla riunione, che concordano con la proposta di affidare l'incarico a Barocci, sollecitando tuttavia la fissazione di un prezzo adeguato e raccomandando che il dipinto fosse autografo e non realizzato dagli allievi. Vedi anche 1610, 11 aprile, e 1611.

Trascrizione

« [...] Disse ancora [il priore] che essendosi per altro consiglio risoluto di fare un quadro nobile per mano di qualche eccellen-

te pittore, era da effettuarsi tal buona resolutione per tutte quelle cause espresse nell'altro consiglio, senza più tardare, poiché vi era lettera venuta da Urbino da un ministro del Baroccio ch'egli havea gran desio avanti la sua morte che in Ugubbio restasse qualche fattura di sua mano, la quale lettera era dell'infrascritto tenore [...] || la qual letta, e ben sentita da tutti [...]

Il capitano Baldo rispose [...] del quadro piacerli che si faccia, purché non s'indebiti la casa [...] Messer Pompeo Vagnozzi [...] disse [...] del quadro, piacerli ma fossi dubbio che la longhezza del Baroccio e l'altezza del prezzo non rechi qualche difficoltà, e che sei veda far partito d'un prezzo honesto et che sia di mano propria del Baroccio, e non d'altri suoi allevi. [...] Capitano Giovan Battista Rossetti disse [...] circa il quadro si faccia fare di mano dello Baroccio e con manco spesa sia possibile. Messer Sebastiano Ugolini disse [...] del quadro, che si faccia. Messer Hettorre Accoramboni disse [...] del quadro riferirsi a messer Pompeo Vagnozzi, et al capitano Baldo. Messer Sebastiano Ranghiasi disse [...] circa il quadro l'havere l'opra d'un valent'huomo piacerli. Messer Federico Picolelli [...] in quanto al quadro disse che se bene si escedeva un prezzo conveniente, si deva far fare da un valent'huomo. Messer Torquato Vagnozzi disse riferirsi. [...] || [nota a margine: Elettione del signor conte Mutio per causa del quadro d'Urbino] Intorno al quadro

A chi pare, e piace, che si dia carico al signor conte Mutio di dar principio et far compire un quadro dell'Annuntiata per mano del Baroccio, sino al fine, ponga la balla nel sì, a chi non piace nella bianca del no [...]».

Coll. SASG, Confraternita di Santa Maria dei Bianchi, Atti di congregazione, FEO X E/d 4., f. 19 v - 20 r/v.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; H. Olsen 1962; Emiliani 2008; Sannipoli 2010, pp. 48-49; Duro 2024.

Disposizioni per il pagamento dell'*Annunciazione* di Gubbio 1610, 8 aprile (a)

Commento

La Confraternita dei Bianchi di Gubbio stanZIA 400 scudi a Federico Barocci per la realizzazione dell'*Annunciazione* per la chiesa di Santa Maria dei Laici. I primi 100 scudi vengono consegnati in Urbino, alla presenza di Ventura Mazza, che è detto "agente" di Federico. Viene inoltre stabilito che, qualora il pittore venisse a mancare, la confraternita prenderebbe in consegna l'opera per farla stimare nello stato in cui essa si trovasse (Gnoli, 1924-25, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71; Emiliani, 2008, pp. 362, n. 89).

Trascrizione

«Adi 8 de aprile 1610. Signor Federigo Barocci pittore da Urbino deve dare scudi cento de moneta Gubina, grossi 20 per scudi, quali sono de avuti contanti in Urbino lui proprio per [cap]arra e parte de pagamento de un quadro della Nuntiatia che ha promesso fare per nostra chiesa per prezzo de scudi quattrocento de paoli a 10 per scudi valutati paoli 10 grossi vinti cinque, da pagarsi in tanti paoli ovvero moneta ducale la valuta suddetta del tutto a bene placito nostro. Quali scudi 100 de moneta conti a lui proprio in Urbino presente messer Ventura Mazzi suo agente, quali ebbe in numero 46 monete ducali [...] l'uno n° 14 monete date cioè da grossi dieci l'uno, numero 26 zecchini doro [...] 36 l'uno e grossi 4 d'argento per il compimento de detti scudi 100 come del tutto appare, poliza fatta per mano del detto messer Ventura Mazzi suddetto con doi testimoni appresso di noi con clausola che in evento che detto signor Barocci morisse che il sig. Iddio lo cessi la fraternita sia obbligata a pigliarse l'opera nel modo che serà per stima de periti dico[?] _f. 200 s.

quali denari fuorno conti da Antonio Tondi presente messer Marcantonio Timotelli priore et con ordine e autorità del signor conte Mutio Beni altro priore et anco de tutti li fratelli appare in consiglio l'autorità

data sopra ciò scritto per mano del Consiglio della Confraternita».

Coll. SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 2., f. 84v.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; H. Olsen 1962; Emiliani 2008; Sannipoli 2010, pp. 48-49.

Pagamento in acconto a Barocci per l'*Annunciazione* di Gubbio 1610, 8 aprile (b)

Commento

La Confraternita dei Bianchi di Gubbio delibera il pagamento di 200 scudi a Federico Barocci per l'*Annunciazione* per l'altare di suo patronato nella chiesa di Santa Maria dei Laici (Gnoli, 1924-25, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71).

Trascrizione

«Adi 8 detto. La casa deve dare fiorini doi cento de moneta, quali sono pagati al signor Federico Barocci Pittore da Urbino, a buon conto del quadro che fa per la nostra Confraternita come meglio del tutto appare qui sopra _ f. 200 s.»

Coll. SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 2., f. 84v.
Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; H. Olsen 1962; Emiliani 2008; Sannipoli 2010, pp. 48-49.

La Confraternita dei Bianchi di Gubbio sollecita la consegna dell'*Annunciazione* 1610, 8 aprile (c)

Commento

La Confraternita dei Bianchi di Gubbio paga 7 fiorini e 16 soldi a Ventura Mazza in qualità di agente di Federico Barocci per l'*Annunciazione* per la chiesa di Santa Maria dei Laici (Gnoli, 1924-25, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71).

Trascrizione

«Adi 8 detto. Casa deve dare fiorini sette e soldi sedeci quali [...] che signor Marcantonio Timotelli priore, ha donati in doi zecchini doro [...] 36 l'uno la valuta a messer Ventura Mazzi agente del signor Barocci, acciò sollecciti il quadro et essendo stato [...] a farlo fare _ f. 7 s. 16».

Coll. SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 2., f. 84v.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; H. Olsen 1962; Emiliani 2008; Sannipoli 2010, pp. 48-49.

L'Annunciazione di Gubbio è in lavorazione 1610, 8 aprile (d)

Commento

La Confraternita dei Bianchi di Gubbio delibera il pagamento di 5 fiorini e 64 soldi per le spese effettuate da Marcantonio Timotelli e Antonio Tondi per andare a Urbino e verificare lo stato di avanzamento dell'*Annunciazione* per la chiesa di Santa Maria dei Laici (Gnoli, 1924-25, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71).

Trascrizione

«Adi 8 detto. Casa deve dare fiorini cinque e soldi sessantaquattro quali sono per le spese fatte per il viatico fatto da Marcantonio Timotelli priore e Antonio Tondi depositario per andare a Urbino, a far la poliza del quadro con il sig. Barocci e portarli li denari solo questi soldi per le spese per loro e per le cavalcature _ f. 5 s. 64».

Coll. SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 2., f. 84v.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; Olsen 1962; Emiliani 2008; Sannipoli 2010, pp. 48-49.

Un pagamento per l'*Annunciazione* di Gubbio è recapitato a Barocci a Urbino

1610, 8 aprile (e

Commento

La Confraternita dei Bianchi di Gubbio paga 18 grossi a Giovanni Domenico Primoli e 64 soldi per il nolo del cavallo che ha trasportato Marcantonio Timotelli a Urbino per portare i denari a Federico Barocci (Gnoli, 1924-25, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71).

Trascrizione

«Adi 8 d'aprile 1610. Casa deve grossi 18, quali sono pagati a Giovanni Domenico Primoli per la vettura de tre giorni del suo cavallo menato per Marcantonio Timotelli priore a Urbino, per andare a farli visita e portare li denari al sig. Barocci per il quadro che fa come pare qui di contro e di Giovanni Domenico a suo credito in questo a carte 84 _ f. l. 18 64.

Et della cavalcatura che menò Antonio in compagnia de ser Marcantonio che vi andò quale era detto Antonio lassò la vettura per l'amor de dio».

Coll. SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 2., f. 85r.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; Olsen 1962; Emiliani 2008; Sannipoli 2010, pp. 48-49.

Un altro pagamento per l'*Annunciazione* di Gubbio viene recapitato a Barocci

1611, 9 dicembre (a

Commento

La Confraternita dei Bianchi di Gubbio paga 200 scudi a Federico Barocci per l'*Annunciazione* per la chiesa di Santa Maria dei Laici. Marcantonio Timotelli viene inviato a Urbino per portare i denari a Federico Barocci e verificare lo stato di avanzamento dell'opera (Gnoli 1924-25, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71).

Trascrizione

«Adi 9 de dicembre 1611. Signor Federigo Barocci da Urbino deve dare scudi cento de moneta corrente a buon conto per scudi, quali sono che ha ricevuti lui in Urbino in tanti grossetti d'argento et altre monete ducale, per mano de signor Marcantonio Timotelli mandato apposta a portare detti denari e vedere a che termine sta il quadro, per ordine delli signori priori e questi [...] recente nel scritto fatto del prezzo di detto quadro apresso di noi _ s. 200».

Coll. SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 2., f. 108r.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; Olsen 1962.

Spese per recapitare a Barocci il pagamento per l'*Annunciazione* di Gubbio

1611, 9 dicembre (b)

Commento

La Confraternita dei Bianchi di Gubbio paga 8 fiorini e 7 soldi per le spese effettuate da Marcantonio Timotelli per il viaggio fatto a Urbino per portare i denari a Federico Barocci. La Confraternita stanZIA 10 fiorini da pagare a Moscardino per il nolo del cavallo che ha condotto Marcantonio Timotelli a Urbino (Gnoli 1924-25, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71).

Trascrizione

«Adi 9. Casa deve dare fiorini sette e soldi otto sono de assegni a aver spesi per il viaggio per le spese per lui e per il cavallo, quale è stato quattro giorni e gli contai fiorini 211, soldi 24 quali ne ha pagati fiorini 200 al suddetto sig. Barocci et fiorini 4 soldi 16 ne ha resi a me e gli altri dice d'averli spesi - f 7, s. 8.

E più fiorini dieci per la vettura del cavallo pagati a Moscardino

oste [...] il giorno de quattro di come qui sotto f. 10 s. _».

Coll. SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 2., f. 108r.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; Olsen 1962.

Si dice che l'*Annunciazione* di Gubbio sia compiuta

1611

Commento

La Fraternita dei Bianchi di Gubbio registra l'avvenuta realizzazione dell'*Annunciazione* per l'altare di Santa Maria dei Laici (Gnoli 1924, p. 42). Bellori ([1672] 1976, p. 203) la registrava come opera rimasta «imperfetta» alla morte del pittore e ultimata e consegnata da Ventura Mazza nel 1619.

Trascrizione

«Si è fatto per mezzo dell'eccellentissimo pittore Baroccio di Urbino un quadro dell'Annunziata».

Coll. SASG, Fondo Ente Ospedaliero, Confraternita dei Bianchi. Non reperibile

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44.

Redazione della cosiddetta “minuta” dello studio di Barocci

1612, post 1 ottobre

Commento

Dopo la morte di Barocci, viene stilata una descrizione del contenuto del suo studio rinvenuta nell'archivio Benamati di Gubbio da Calzini 1913c, pp. 75-82, che la riteneva genericamente della prima metà del Seicento; il documento appare in realtà molto prossimo alla scomparsa dell'artista, e l'estensore mostra una estrema familiarità con le sue pratiche di lavoro.

L'inventario registra dipinti incompiuti, disegni, cartoni e altri materiali

seguendo un criterio tipologico (Ekserdjian 2018, p. 155).

Sono innanzitutto annotati sei «quadri a olio», non tutti autografi del maestro.

Il primo, qualificato come incompiuto, raffigurante l'Assunzione, è identificato con la pala oggi alla Galleria Nazionale delle Marche (Ekserdjian 2018, pp. 163-164).

Il secondo, definito «sbozzato», è il *Congedo di Cristo dalla madre* oggi al Musée Condé di Chantilly (Ekserdjian 2018, p. 164).

Il terzo, solo «abbozzato», indicato come una pala d'altare raffigurante l'*Annunciazione* secondo il modello della stampa di Barocci collegata al quadro per la basilica di Loreto, ma con la Madonna diversamente abbigliata, non è sin qui identificato (Ekserdjian 2018, p. 164).

Il quarto, solo «abbozzato» e di piccole dimensioni, raffigurante la *Natività*, non è identificato con certezza con alcuna opera nota di Barocci; per Olsen 1962, p. 221 poteva essere un riferimento alla *Madonna Albani* (oggi collezione della Banca Nazionale del Lavoro; su cui vedi Agosti 2025); mentre Ekserdjian 2018, p. 64 ha proposto che potesse trattarsi di una versione ridotta della composizione attestata dai quadri del Museo del Prado e della Pinacoteca Ambrosiana.

Il quinto dipinto, solo «mezzo fatto», è elencato come una «copia», di piccole dimensioni, apparentemente dall'invenzione di Barocci per il *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Senigallia che, come osserva l'estensore dell'inventario, era stata tradotta in incisione; è difficile tuttavia determinare quale delle stampe (per esempio Philippe Thomassin, circa 1590; Aegiudius Sadeler, circa 1595; Raffaello Guidi, 1598) avesse in mente l'estensore e se si trattasse di una composizione corrispondente o meno alla redazione finale della pala (cfr Ekserdjian 2018, pp. 164-165).

Del sesto dipinto registrato viene specificato che era una copia a olio su carta da un modello di Paolo Veronese con «un Marte e una Venere che si fanno carezze», con «figure del naturale»; non necessariamente, ma con ogni probabilità si trattava di un dipinto eseguito da Barocci stesso, aduso sia alla tecnica della pittura a olio su carta sia, anche in tarda età, alla realizzazione di copie. Ekserdjian 2018, p. 165 ne suggerisce la derivazione dal quadretto di Veronese con tale soggetto della Galleria Sabauda (le cui figure di misure ridotte possono tuttavia difficilmente considerarsi di grandezza naturale) e rileva come la presenza

nella bottega del maestro urbinato di un'opera di argomento mitologico-erotico sia inattesa.

Non è da escludere che la scelta del prototipo, quale che fosse il modello di Veronese, sia da ricondurre ai contatti diretti di Barocci con l'ambiente artistico veneziano.

L'inventario rubrica poi un nucleo di 14 teste a olio e di 28 studi di altri vari soggetti naturalistici a olio su carta.

Segue un gruppo di dieci «cartoni» di dimensioni grandi e medie; sotto questo termine l'estensore sembra raggruppare tipologie diverse di studi compositivi preliminari e non o non soltanto veri e propri cartoni o cartoni ausiliari.

Il primo, per il *Martirio di san Vitale* di Ravenna (Pinacoteca di Brera), è qualificato come su carta bianca, «di chiaro oscuro», con lumeggiature a biacca.

Il secondo, per il *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Senigallia, che l'estensore associa a una delle stampe che ne furono tratte (vedi sopra), è pure detto su carta bianca, «di chiaro oscuro», e con le teste a pastello. Il terzo, per una delle versioni del *Noli me tangere* (quella per monsignor Giuliano della Rovere oggi a Monaco o quella, distrutta, per la committenza Buonvisi a Lucca nota dalla stampa di Luca Ciamberlano del 1609), è detto «tutto di pastelli».

Del quarto, per la *Presentazione della Vergine al Tempio* in Santa Maria in Vallicella, l'estensore precisa che era delle stesse dimensioni della pala, «di chiaro oscuro», su carta preparata con acquerellatura, e «non molto finito»; doveva quindi trattarsi di uno studio antecedente il vero e proprio cartone (Ekserdjian 2018, p. 166).

Il quinto, per l'*Ultima Cena* nella cappella del Sacramento del duomo di Urbino, è definito delle stesse proporzioni del dipinto e a questo molto approssimato, salvo che per l'assenza della «prospettiva» (ovvero l'ambientazione architettonica) e dei quattro angeli in volo; sulla base di tali caratteristiche, questo pezzo è stato riconosciuto nel grande foglio degli Uffizi inv. 91458 (Ekserdjian 2018, p. 167).

Per il sesto, relativo all'*Annunciazione* di Loreto (Pinacoteca Vaticana, fig. 13) di cui l'estensore conosce la stampa, si precisa che includeva soltanto le due figure ed era «di chiaro oscuro» su carta azzurra.

Il settimo, eseguito con la stessa tecnica e supporto del precedente ma «non molto finito», perteneva a una diversa invenzione dell'*Annunciazio-*

ne, riconosciuta in quella per la confraternita di Santa Maria dei Laici a Gubbio finita da Ventura Mazza (fig. 18); sul verso di questo stesso «cartone» l'estensore segnalava la presenza dello studio per un Cristo di un *Ecce homo*, dipinto identificato con quello ideato da Barocci ma eseguito dal medesimo Ventura Mazza oggi alla Galleria Nazionale delle Marche (Ekserdjian 2018, pp. 167-168).

L'ottavo pezzo registrato è un mezzo cartone per la *Circoncisione* già a Pesaro e oggi al Louvre, «di chiaro oscuro» su carta azzurra, identificato con il grande studio per la sezione inferiore del dipinto conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 91459 (Ekserdjian 2018, p. 168). Il nono pezzo era pure un mezzo cartone per la sezione superiore della *Madonna del Rosario* di Senigallia, su carta bianca, con lumeggiature a biacca.

Il decimo e ultimo pezzo rubricato in questa sezione era relativo alla *Fuga di Enea da Troia*, di cui l'estensore doveva probabilmente conoscere non la prima versione mandata a Praga già nel 1589 ma quella compiuta nel 1598 per monsignor Giuliano della Rovere oggi alla Galleria Borghese (fig. 19): questo cartone è detto «di chiaro oscuro» su carta azzurra, delle stesse proporzioni del quadro, ma con una composizione ancora non del tutto coincidente con la redazione finale; sulla base di tali caratteri è stato riconosciuto nel grande foglio del Louvre inv. 35774 (Ekserdjian 2018, p. 169).

L'inventario prosegue con la registrazione di altri materiali.

Un «cartoncello» per l'intera composizione dell'*Ultima cena* del duomo di Urbino, «di chiaro oscuro», a olio e a guazzo, che rammenta il modello degli Uffizi inv. 819 E, con abbondanti acquerellature, nel quale però non sembrano esserci parti a olio.

Seguono alcuni nuclei di fogli di mano di Barocci: 100 studi di teste a pastello molto finite; 80 studi di teste a pastello non del tutto finite; 90 studi di teste solo abbozzate. Quindi un gruppo di 800 disegni di figura dal naturale o da modelli plastici, di cui 100 a pastello, materiali che inducono l'estensore dell'inventario a rievocare le tecniche e il processo disegnativi del pittore urbinato (per la possibilità che questo o analogo documento sia passato tra le mani di Bellori vedi Bellori [1672] 2025, p. 123 note 113-116).

Segue la menzione di 15 album di diversa consistenza, quasi tutti composti da disegni di Barocci stesso, ma uno dei quali contenente un'ot-

tantina di disegni definiti di mano di Raffaello, molto vari per tecniche e soggetti. A questo punto la descrizione sembra procedere con un sommario resoconto del contenuto degli album: un centinaio di disegni autografi di Barocci, di cui dieci finitissimi e pronti per una eventuale traduzione a stampa, e molti studi da Raffaello e da altri maestri realizzati da Federico in giovinezza; un centinaio di disegni di mano di altri artisti; e poi, ancora tutti autografi di Barocci, una ventina di studi di paese a guazzo e ad acquerello; un centinaio di altri studi di paese condotti dal vero in varie tecniche, un'altra cinquantina di schizzi di paese.

Infine, l'inventario registra la lastra di rame intagliata da Barocci per l'acquaforte dell'*Annunciazione*, e una «stampa di legno di chiaro oscuro» con il *Riposo nella fuga in Egitto* che Ekserdjian 2018 p. 156 identifica con la stampa di Cornelis Cort del 1575 ma che va invece riconosciuta nella xilografia di anonimo dall'invenzione di Barocci, in controparte, individuata da Louise S. Richards, in Pillsbury, Richard 1978, p. 109, n. 80.

Trascrizione

«Minuta dello studio del signor Baroccio

Quadri a olio numero sei, il maggiore sarà di altezza di piedi otto, largo in proporzione, fatto per un altare, dentro l'assunzione della Madonna, con tutti li Apostoli attorno il sepolcro, la Madonna in aria salendo al Cielo, portata dagl'Angeli, parte nudi, e parte vestiti, quasi mezzo fatti.

Un altro quadro pur per altare, di altezza piedi sette, largo a proporzione, dentro quando Nostro Signore toglie licenza dalla Madre per andar al Calvario. Sta Cristo in mezzo in atto di benedire la Madre, la quale svenuta dal dolore vien sostenuta da san Giovanni, dall'altra banda poi vi è santa Maria Maddalena, che sta in atto di baciare i piedi a Nostro Signore prostrata in terra, presso la quale vi è un santo Francesco in ginocchioni sta orando. Questo è sbozzato.

Un altro quadro pur per altare, alto sette piedi, largo a proporzione dentro l'Annunziata, come la stampa, vestita in altra maniera, è abozzato.

Una natività di Nostro Signore, quadretto da camera, alto tre piedi, e mezzo abozzato.

Un quadretto di quattro piedi, copia. Vi sono anco alcune cose del

signor Barocci assai bone, dentro un Cristo portato al sepolcro, che va in stampa, mezzo fatto.

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

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

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

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

Un cartone tutto di pastelli, dentro la Maddalena che piange non trovando Cristo al sepolcro, lo vede poi in forma d'ortolano, né lo riconosce, figure del naturale.

Cartone della presentazione della Madonna che è in Roma nella Chiesa Nuova, grande quanto l'opera di chiaro oscuro, in carta tinta d'acquerella, non molto finito.

Cartone della Cena con gl'apostoli, grande quanta l'opera, che è in Urbino nel Arcivescovato nella cappella del Santissimo Sacramento, ma vi manca la prospettiva, et i quattro angeli, il resto è tutto.

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

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

la metà d'un cartone dentrovi la Circoncisione di Nostro signore, figure del naturale in carta azurra di chiaro oscuro un poco consumato.

Un altro mezzo cartone di carta bianca alumato di biacca, dentrovi una Madonna col putto alzata sopra le nuvole, portata dagl'angeli

parte nudi, e parte vestiti, fatta per un Rosario, figure del naturale. Cartone del incendio, alquanto differente dall'opra, fatto di chiaro oscuro in carta azurra, grande quanto l'opra.

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

Teste di pastelli finite numero cento, tra quali ve n'è d'ogni età d'ogni sesso. Altre teste di pastelli non ben finite numero ottanta in circa. Teste abbozzate grosso modo, ove son capelli finiti e non altro, orecchie, gole, barbe, fronti, lassate così che altro non li serviva, numero novanta. Modo di dissegnare che usava il 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.

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

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

Paesi coloriti a guazzo di colori, acquarelle ritratti dal naturale da vinti in circa; altri paesi dissegnati di chiaro oscuro, di acquarella, di lapis, tutti visti dal vero, circa cento. Altri pezzi di paesi schizzati visti dal naturale, tutti di mano del signor Barocci circa a cinquanta. Vi è il rame dell'Anunziata, taglio di acquaforte di mano del signor Barocci. Un'altra stampa di legno di chiaro oscuro della Madonna di Egitto».

**Il cardinale Scipione Borghese ambisce ad acquistare l'incompiuta
Annunciazione per Gubbio
1614, 22 giugno**

Commento

I confratelli della Fraternita dei Bianchi discutono dell'*Annunciazione* per Santa Maria dei Laici di Gubbio che era rimasta incompiuta alla morte di Barocci (vedi 1611) e che si trovava allora a Urbino nelle mani dell'allievo Ventura Mazza (fig. 18). È con ogni probabilità Ventura stesso l'allievo che aveva scritto alla Fraternita, come qui si spiega, sollecitando che la pala venisse saldata dai committenti e portata a destinazione. Di grande rilievo è la notizia, sin qui ignorata, di un interesse da parte del cardinale Scipione Borghese ad acquisire il dipinto di Barocci per quanto incompiuto, informazione da accostare a quelle su altre opere riferite all'artista nella sua collezione (Francucci 1613, f. 28v; Scannelli 1657, pp. 196-197, che segnalava anche la stampa di Agostino Carracci).

Trascrizione

«[...] Non ci resta di dire circa il quadro in Urbino, che scrive uno degli allievi del Barocci che si solleciti levarlo via et che si fa in stanza dal cardinale Borghesio di volerlo comprare, benché non affatto compito e per compimento di quanto apparisce fatto, che il tutto si deve giudicare da periti, mancano in torno a scudi centotrenta, et ne sono in circa da cinquanta in su et il rimanente sborsaria Moscardino; e tutti detti congregati a viva voce resolverno si doveva sollecitare di levare il detto quadro, mandare il denaro et non tardare in modo alcuno».

Coll. SASG, Confraternita di Santa Maria dei Bianchi, Atti di congregazione, FEO X E/d 4., f. 32 v.

Bibl. Sannipoli 2010, pp. 48-49.

La Fraternita dei Bianchi di Gubbio si attiva per saldare e acquisire la pala incompiuta di Barocci
1614, 29 ottobre

Commento

Il priore e i confratelli della Fraternita dei Bianchi si attivano per reperire l'importo necessario ad acquisire a Urbino la pala incompiuta di Barocci per Santa Maria dei Laici, sollecitati in questo senso da un ex allievo del maestro, probabilmente Ventura Mazza (vedi 1614, 22 giugno).

Trascrizione

«[a margine: Elettione de doi per pigliar denari per il quadro d'Urbino e per il debito di messer Lepido].

Il signor Priore per trovar denari a detti effetti nominò il signor Horatio Billi et messer Sebastiano Ranghiasi con facultà di poter obbligare l'entrate della casa et che la casa, et che la casa gli consegnino senza danno con obligarli tutte l'entrate della chiesa, cioè scudi 200 in circa et per maggiore validità fu posto a scrutinio secreto [...]».

Coll. SASG, Confraternita di Santa Maria dei Bianchi, Atti di congregazione, FEO X E/d 4., f. 34r.

Bibl. E. Sannipoli 2010, pp. 48-49.

La Fraternita dei Bianchi di Gubbio si attiva per saldare e acquisire la pala incompiuta di Barocci
1614, 29 ottobre

Commento

Il priore e i confratelli della Fraternita dei Bianchi si attivano per reperire l'importo necessario ad acquisire a Urbino la pala incompiuta di Barocci per Santa Maria dei Laici, sollecitati in questo senso da un ex allievo del maestro, probabilmente Ventura Mazza (vedi 1614, 22 giugno).

Trascrizione

«[a margine: Elettione de doi per pigliar denari per il quadro d'Urbino e per il debito di messer Lepido].

Il signor Priore per trovar denari a detti effetti nominò il signor Horatio Billi et messer Sebastiano Ranghiasi con facultà di poter obbligare l'entrate della casa et che la casa, et che la casa gli consegnì senza danno con obligarli tutte l'entrate della chiesa, cioè scudi 200 in circa et per maggiore validità fu posto a scrutinio secreto [...]».

Coll. SASG, Confraternita di Santa Maria dei Bianchi, Atti di congregazione, FEO X E/d 4., f. 34r.

Bibl. Sannipoli 2010, pp. 48-49.

**La Fraternita dei Bianchi incarica Virgilio Nucci di stimare
l'*Annunciazione* incompiuta per Gubbio
1615, 18 gennaio**

Commento

Vedi 1614, 29 ottobre. Il Consiglio della Fraternita dei Bianchi riepiloga i pagamenti concordati con Barocci per l'incompiuta *Annunciazione* destinata a Santa Maria dei Laici a Gubbio e delibera in favore della realizzazione di una stima dell'opera, nello stato in cui si trova. Si decide che a occuparsi della questione sia il confratello Bartolomeo Ugolini o un suo delegato, affiancato dal pittore eugubino Virgilio Nucci, con l'incarico di recarsi a Urbino per effettuare la perizia.

Trascrizione

«[...] Et da poi fu proposto alli medesmi signori consiglieri che alli anni passati fu convenuto con il signor Federico Barocci da Urbino che facesse un quadro d'un'Annuntiata per la chiesa di questa confraternita e per sua mercede li furno promessi cinquecento scudi, scudi 500, con patto che, se morisse prima compisse la pittura, si doveva pigliare quella fatta, a stima, et n'ha havuti scudi 200 a buon conto; sì che è necessario venire a detta stima. Però discorso questo negotio, fu risoluto che|| il signor Bartolomeo Ugolini priore vada a Urbino potendo, o non potendo mandi uno a sua scelta, insieme con messer Virgilio Nucci pittore a Urbino a fare stimare detta opera, con facultà di promettere in uno o più

huomini a far detta stima et quella accettare o fare rivedere, secondo che li pareva con facultà amplissima di quanto sia necessario ad effettuare questo negotio a spese di questa confraternita con sollecitare ciò, e di far venire detto quadro qua, quanto più presto per ogni buon rispetto, promettendo questo consiglio d'haver rato e fermo tutto quello c'havea fatto dalli suddetti et non contravenire a suoi[?] con obligationi et renuntie necessarie et requisiti [...]».

Coll. SASG, Confraternita di Santa Maria dei Bianchi, Atti di congregazione, FEO X E/d 4., f. 35 v - 36 r.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; Olsen 1962; Emiliani 2008; Sannipoli 2010, pp. 48-49.

Predisposizioni per il compimento dell'Annunciazione di Gubbio dopo la morte di Barocci

1615 (a

Commento

La Confraternita dei Bianchi di Gubbio registra a posteriori l'avvenuto pagamento di un acconto di 400 fiorini a Federico Barocci per il quadro dell'*Annunciazione* per la chiesa di Santa Maria dei Laici a fronte del prezzo di 500 scudi pattuito per la realizzazione dell'opera; il sopravvenire della morte dell'artista esige la convocazione di due periti che valutino il lavoro fino ad allora compiuto (Gnoli, III, 1924-25, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71). Vedi 1615, 18 gennaio.

Trascrizione

«Al Nome d'Iddio. Sig. Federico Barocci pittore da Urbino deve dare fiorini quattrocento s.(?) che di tanto è stato è stato posto creditore a una sua partita [...] al 1°A. 164 e trasportata qui e quelli avuti a conto a del quadro della Nunziata che fa per la Confraternita per prezzo di scudi 500 di moneta compito e caso che venisse a morte e non fosse compita la detta opera li debba chiamare doi periti e per quello sarà stimato pigliarsela come ne

appare una perizia al detto 1°A. __164 f. 400 s».

Coll. SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 3., f. 34v.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; Olsen 1962.

Ventura Mazza compie l'*Annunciazione* di Gubbio e gli eredi di Barocchi percepiscono il compenso dovuto **1615 (b)**

Commento

La Confraternita dei Bianchi di Gubbio paga 250 fiorini agli eredi di Federico Barocchi e a Ventura Mazza come saldo per il quadro dell'*Annunciazione* per la chiesa di Santa Maria dei Laici (Gnoli, III, 1924-25, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71).

Trascrizione

«E deve dare f. 250 [...] che hanno ricevuti li suoi eredi e messer Ventura Mazzi suo allievo per saldo di tutto quello dovevano come di conto et a credito del signor Ugolini in questo 86 _ f. 250 s».

Coll. SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 3., f. 34v.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; Olsen 1962.

Registrazione contabile del saldo dell'*Annunciazione* di Gubbio **1615 (c)**

Commento

La Confraternita dei Bianchi di Gubbio registra il compimento dell'*Annunciazione* e l'avvenuto pagamento dell'opera agli eredi dell'artista e a Ventura Mazza che l'ha portata a termine (Gnoli, III, 1924-25, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71).

Trascrizione

«Sig. Federico de contro deve avere f. 650 sono per tutto quello che di fattura ha fatto nel quadro; e perché il detto sig. Federico venne a morte e l'opera non era compita fu eletto dai pittori conforme il patto nella polizza sopra ciò fatta e dichiararono dovessimo pagare detti f. 650 così come è stato pagato nel modo di conto il tutto è stato fatto dal signor Bartolomeo Ugolini priore, come anco tal carico li era stato imposto dal consiglio e questo eseguì nell'anno 1615 _ f. 650 s».

Coll. SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 3., f. 35r.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; Olsen 1962.

Registrazione del pagamento a Ventura Mazza, allievo fidatissimo di Barocci per il compimento dell'*Annunciazione* di Gubbio 1615 (d)

Commento

La Confraternita dei Bianchi di Gubbio registra l'assegnazione a Ventura Mazza, allievo di lunga data di Federico Barocci, dell'incarico di completare il quadro dell'*Annunciazione* per la chiesa di Santa Maria dei Laici al prezzo di 45 scudi (Gnoli, III, 1924-25, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71).

Trascrizione

«Fu poi ordinato dalli fratelli di congregazione che il detto quadro si dovesse far compire da messer Ventura Mazzi da Cantiano allievo di detto signor Barocci e stato a presso di sé da 35 anni, trattato dal medesimo signor Ugolini per [il] prezzo del quale restarno daccordo darli scudi 45 di moneta che parte del pagamento appare in questo a p. 86 alla partita del sig. Bartolomeo et altri alli libri di sig. Arcangelo Cercamilli nostro depositario».

Coll. SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 3., f. 35r.
Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; Olsen 1962; Sannipoli 2010, pp. 48-49.

L'Annunciazione di Gubbio è allestita in Santa Maria dei Laici 1619, post 2 luglio

Commento

L'*Annunciazione* per la chiesa di Santa Maria dei Laici è stata completata da Ventura Mazza ed è stata portata a Gubbio nel giugno del 1619. Esposto prima nella chiesa della Madonna del Ponte e successivamente nella chiesa di San Secondo, il quadro viene condotto nella chiesa di Santa Maria dei Laici il 2 luglio (giorno della festa della Visitazione di Santa Elisabetta) e provvisoriamente allestito sull'altare maggiore in attesa che fosse compiuto quello cui era destinato (Gnoli, 1924, pp. 42-44; Olsen 1962, p. 217, n. 71).

Trascrizione

«Messer Ventura ha finito detto quadro è stato pagato e dal detto signor Bartolomeo è stato fatto condurre a Gubbio nel mese di giugno 1619 e fu posto nella chiesa della Madonna del Ponte de li alcuni giorni fu portata a San Secondo da dove fu levato con una solenne precisione il giorno della visitazione de Santa Elisabetta del 1619 con l'assistenza de del mons. Illustrissimo nostro [...] magistrato e giudice con gran moltitudine di uomini per tutta la città con bellissima musica e posto nel altar grande nella nostra chiesa sin tanto se li acomoda il luogo e altare che è stato ordinato porlo là ognuno estimado per bellissima opera».

Coll. SASG, Confraternita dei Bianchi, Giornale e notizie, FEO X E/ha 3., f. 35r.

Bibl. Gnoli 1924, pp. 42-44; Olsen 1962; Sannipoli 2010, pp. 48-49.

Ottavio Lancellotti ricorda con lode la *Deposizione* di Perugia 1620-1640 (a

Commento

Ottavio Lancellotti nella sua *Scorta Sagra*, ricorda con lode la *Deposizione* eseguita da Barocci per la cappella di San Bernardino nel duomo di Perugia (fig. 1) (Bombe 1909a, p. 9, nota 1).

Trascrizione

«[...] Alla cappella di San Bernardino in duomo si riverisce solennemente il Santo, Giacomo d'Oddo Capo de Signori dieci nel 1450 col consiglio di tre Camerlenghi, d'un Nobile per Porta e di dieci Ricordatori eletti dal magistrato risolse, che in honore di San Bernardino si fondasse questa cappella. Così effettuossi sborsando per tale effetto i signori Dieci 300 Fiorini con appoggiarla alla protezione e custodia del Nobilissimo Collegio della Mercantia. Pell. P. 2 lib. 13. Fu poi dal Collegio nel 1569 abbellita e perfettionata con la spesa di tremila scudi. Le statue di tutto rilievo furono da Vincenzo Danti perugino lavorate, et i festoni cogli altri ornamenti da Ludovico Scalza orvietano. Gli intagli e le indorature degli stucchi sono d'alcuni artieri fiorentini. La tavola è degno parto del felice ingegno di Federico Barocci da Urbino, che due anni intieri a Perugia impiegò nel dipingerla [integrazione a margine: e per tale effetto andato fino ad Urbino il Capitano Raniere Consoli a 22 di novembre 1567 qua seco lo condusse]. Si stima gloriosa questa cappella per il regalo d'una buona parte della tonica del Santo fatto ai signori della Mercantia dal Governatore Salvatore Pacini senese vescovo di Chiusi nel 1567; essendo priore laico Fabio Ansidei, che spese, quanto fu di mestieri, in accommodare la sagra reliquia sotto al quadro dentro ad un ovato con || questa breve inscrizione: Divi Bernardini pars vestis hic conditur. I seggi belli per l'artifitio e nobili per gli intagli indorati da Battista di [in bianco] furono egregiamente lavorati da Ercole di [in bianco] come apparisce nelle memorie del Collegio»

Coll. Perugia, Biblioteca comunale Augusta, Manoscritti, ms. B4, f. 173v – 174r.

Bibl. W. Bombe 1909a.

Ottavio Lancellotti descrive la cappella Danzetta nella chiesa di Sant' Agostino a Perugia
 1620-1640 (b)

Commento

Ottavio Lancellotti nella sua *Scorta Sagra*, ricorda la *Madonna di santa Lucia* (fig. 6) nella cappella Danzetta in Sant'Agostino a Perugia (vedi 1597), ritenuta di mano di Francesco Baldelli nipote e allievo di Barocci.

Trascrizione

«[Nota a margine: Danzetti] L'altra è de signori Danzetti e si gloria d' una tela colorita da Francesco Barocci da Urbino, nipote di Federigo, del quale a noi a 30 di maggio, e delle pitture a fresco lavorate da Giovanni Battista della Marca. Questa nel 1588 fu e fondata e dotata da Alessandro di Girolamo. [...]»

Coll. Perugia, Biblioteca comunale Augusta, Manoscritti, ms. B5, f. 263 v.
 Bibl. W. Bombe 1909a.

Ottavio Lancellotti descrive la cappella Floramonti nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Perugia
 1620-1640 (c)

Commento

Ottavio Lancellotti nella sua *Scorta Sagra*, ricorda la *Natività* nella cappella Floramonti in Santa Maria del Popolo a Perugia (fig. 5). L'opera fu eseguita da Francesco Baldelli, nipote e allievo di Barocci, su richiesta di Francesco Floramonti (vedi 1588, luglio 1; 1591, novembre 29; 1597).

Trascrizione

«Honorisi alla cappella della Natività del Signore in Santa Maria del Popolo. Il quadro è opera imperfetta di Francesco Barocci da Urbino. Ordinò la fondatione di questa cappella col suo testa-

mento fatto nel 1591 Francesco Floramonti [...]»

Coll. Perugia, Biblioteca comunale Augusta, Manoscritti, ms. B5, f. 270 r.
Bibl. W. Bombe 1909a.

Barocci menzionato nella Perugia Augusta di Cesare Crispolti in relazione a Francesco Baldelli

1648 (c)

Commento

Barocci viene nuovamente ricordato nella *Perugia Augusta* di Cesare Crispolti (vedi anche 1597) in quanto parente del nipote Francesco Baldelli, responsabile della *Madonna di santa Lucia* allora nella chiesa di Sant'Agostino e oggi al Louvre, allestita sull'altare della cappella Danzetta decorata da affreschi di Giovan Battista Lombardelli (Crispolti 1648, p. 133).

Trascrizione

«[...] La Cappella Danzetti ove Gio. Battista dalla Marca dipinse nelle l'histoire di S. Lucia e Francesco da Urbino nipote di Federico Barocci dipinse la tavola dell'Altare».

Bibl. Crispolti 1648.

Ancora una menzione di Barocci nella Perugia Augusta di Cesare Crispolti

1648 (d)

Commento

Cesare Crispolti nella sua *Perugia Augusta* ricorda ancora Barocci (Crispolti 1648, p. 160) a proposito delle opere giunte nel 1602 nel collegio dei padri gesuiti in via ereditaria (come lascito di Simonetto Anastagi, vedi 1651, 10 ottobre). Tra gli autori delle opere oggetto del lascito sono menzionati anche Raffaello, Luca Cambiaso (designato dal suo luogo di origine, San Quirico in Val Polcevera), Rosso Fiorentino e Alessandro Allori.

Trascrizione

«[...] [Nota a margine: quadri di valore, che sono in detto Collegio, e nella Chiesa, e Sacrestia] vi si vedono ancora alcuni quadri d'infinito valore che furono lasciati per testamento l'anno 1602 a detto Collegio, e sono opere di Raffaello da Urbino, di Federico Barocci, del Pozzaverasco, del Rosso Fiorentino, e di Alessandro Allori del Bronzino».

Bibl. Crispolti 1648.

4. Tavole



Fig. 1 – Federico Barocci, *Deposizione*, 1567-1569, Perugia, duomo di San Lorenzo, cappella di San Bernardino (cappella della Mercanzia).



Fig. 2 – Vincenzo Ciofi, 1793 ca., *Disegno dell'altare di San Bernardino eseguito da Ludovico Scalza e Vincenzo Danti*, Perugia, Nobile Collegio della Mercanzia.



Fig. 3 – Giovanni Cerrini, *Modello per il nuovo altare di San Bernardino*, 1794-1795, Perugia, Nobile Collegio della Mercanzia.



Fig. 4 – Hendrik van den Broeck e Constantino di Rosato, vetrata con la *Predica di San Bernardino*, 1565, Perugia, duomo di San Lorenzo, cappella di San Bernardino (cappella della Mercanzia).



Fig. 5 – Francesco Baldelli, *Adorazione dei Pastori*, 1588-1591, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



Fig. 6 – Federico Barocci e Francesco Baldelli, *Vergine con Bambino in gloria con Sant'Antonio Abate e Santa Lucia*, 1585-1588, Parigi, Louvre.



Fig. 7 – Federico Barocci, *Bozzetto per un'Adorazione dei Pastori*, 1560 ca. (?), 238 x 155 mm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. RF 2844 r.



Fig. 8 – Federico Barocci, *Studio compositivo per la Madonna di Santa Lucia*, 1585 ca., 425 x 327 mm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, Inv. 817E r.

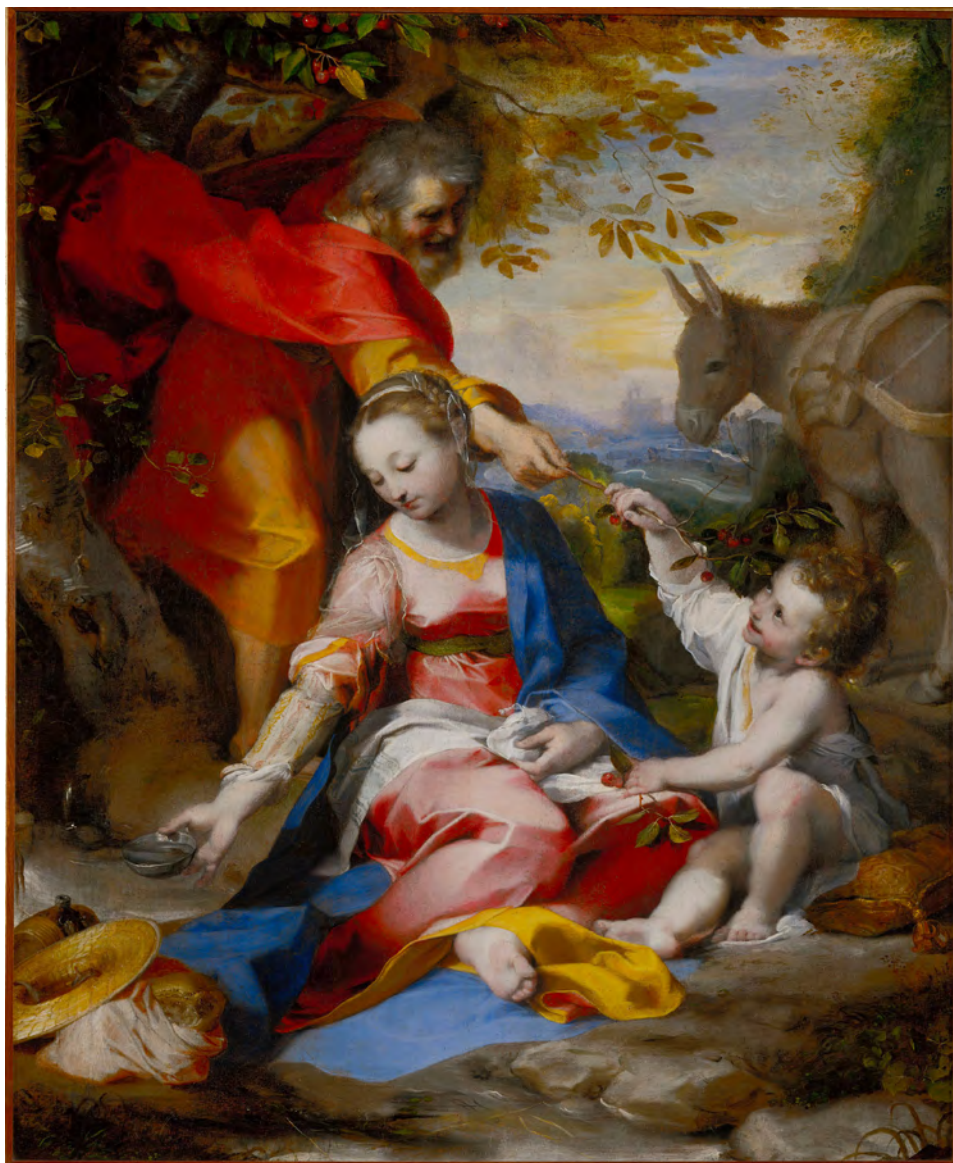


Fig. 9 – Federico Barocci, *Riposo nella fuga in Egitto*, 1570-1573, Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Fig. 10 – Orazio Alfani, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1550-1555, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



Fig. 11 – Orazio Alfani, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1550-1555, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



Fig. 12 – Giovan Battista Naldini, *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1589, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



Fig. 13 – Federico Barocci, *Annunciazione*, 1582-1584, Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Fig. 14 – Federico Barocci e allievi, *Annunciazione*, 1592-1596, Assisi, Basilica di Santa Maria degli Angeli.



Fig. 15 – Francesco Villamena (da Federico Barocci), *Perdono di Assisi*, 1588, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. FC 31234.



Fig. 16 – Francesco Villamena (da Federico Barocci), *Deposizione*, 1606, New York, Metropolitan Museum of Art, Roges Fund (1962), Inv. 62.602.362.



Fig. 17 – Francesco Vanni, *Annunciazione*, 1589 ca., Siena, chiesa di San Clemente in Santa Maria dei Servi.



Fig. 18 – Federico Barocci e Ventura Mazza, *Annunciazione*, 1609-1619, Gubbio, chiesa di Santa Maria dei Laici.



Fig. 19 – Federico Barocci, *La fuga di Enea da Troia*, 1598, Roma, Galleria Borghese.



Fig. 20 – Federico Barocci, *La fuga di Enea da Troia*, 1598, Roma, Galleria Borghese (particolare).



Fig. 21 – Federico Barocci, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1580-1590 ca., Roma, Galleria Borghese.



Fig. 22 – Federico Barocci, *San Girolamo*, ante 1600, Roma, Galleria Borghese.



Fig. 23 – Federico Barocci, *Studio compositivo per l'Annunciazione di Gubbio*, 1609 ca., 225 x 171 mm, Firenze Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, Inv. 11479 F v.



Fig. 24 – Valentine Green, *Annunciazione*, da Federico Barocci, 1778, Londra, British Museum, Inv. 1883,0714.97.

© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

Bibliografia

A catalogue 1804

A catalogue of the entire collection of pictures of Robert Udny, London 1804.

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 e M.T. Castellano, Ancona 2010, pp. 33-53.

Agosti 2013

B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2013.

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, 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, 20 giugno – 10 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 50-61.

Agosti 2025

B. Agosti, *Barocci dentro Bellori*, in B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, *Barocci dentro e fuori Bellori*, Ancona 2025, pp. 7-42.

Agosti, Ambrosini Massari, Colzani 2025

Il carteggio di Federico Barocci, a cura di B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, C. Colzani, Roma 2025.

Ambrosini Massari 2005

A.M. Ambrosini Massari, *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 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, 20 giugno – 10 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 36-49.

Ambrosini Massari 2024b

A.M. Ambrosini Massari, *Scenografia sacra e sensibilità moderna: le pale d'altare*, in *Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, 20 giugno – 10 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 150-151.

Ambrosini Massari 2024c

A.M. Ambrosini Massari, *Idea e prassi nel processo creativo di Federico Barocci*, in *Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, 20 giugno – 10 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 228-229.

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. 231-245.

Ambrosini Massari 2025b

A.M. Ambrosini Massari, *Barocci fuori Bellori: per una biografia stilistica*, in B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, *Barocci dentro e fuori Bellori*, Ancona, 2025, pp. 43-90.

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 [1805] 1996.

Aronberg Lavin 2006

M. Aronberg Lavin, *Images of a Miracle. Federico Barocci and the Porziuncola Indulgence*, in "Artibus et Historiae", 27, 54, 2006, pp. 9-50.

Baglione [1642] 2023

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti* [Roma 1642], a cura di B. Agosti e P. Tosini, 2 voll., Roma 2023.

Baldinucci 1768-1820

Opere del Baldinucci. Notizie de' professori del disegno, da Cimabue in qua, opera di Filippo Baldinucci fiorentino, Accademico della

Crusca, nuovamente data alle stampe con varie dissertazioni, note, ed aggiunte da Giuseppe Piacenza, 6 voll., Torino 1768-1820.

Baroni 2022

L. Baroni, *A Cartoon Fragment by Federico Barocci for the "Madonna del Popolo"*, in "Master Drawings", 60, 3, 2022, pp. 303-310.

Baroni 2024

L. Baroni, *Studi di corpi*, in *Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, 20 giugno – 10 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 206-215.

Bellori [1672] 1976

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino [1672] 1976.

Bellori [1672] 2025

G.P. Bellori, *Vita di Federico Barocci*, in B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, *Barocci dentro e fuori Bellori*, Ancona 2025, pp. 93-124.

Bombe 1908

W. Bombe, s.v. *Baldelli Francesco*, 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, p. 391.

Bombe 1909a

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

Bombe 1909b

W. Bombe, *Un pittore fiammingo nell'Umbria*, in "Rassegna d'Arte Umbra", 1, 1909, pp. 14-21.

Bombe 1912

W. Bombe, *Federico Barocci a Perugia*, in "Rassegna d'Arte", 12, 1912, pp. 189-195.

Bombe 1929

W. Bombe, *Urkunden zur Geschichte der Peruginer Malerei im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1929.

Bonelli 2009

L. Bonelli, *Francesco Vanni e la maniera di Barocci: colore, artificio, devozione*, in *Federico Barocci (1535-1612). L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, 11 ottobre 2009 - 10 gennaio 2010), a cura di C. Pizzorusso, A. Giannotti, Cinisello Balsamo 2009, pp. 104-111.

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.

Bravi 2003

L. Bravi, *La Cappella dell'Annunziata*, Urbino 2003.

Buratti, Rossi 2000

C. Buratti, F. Rossi, *La conservazione della vetrata di Arrigo Fiammingo*, Perugia 2000.

Bury 2001

M. Bury, *The Print in Italy*, London 2001.

Calzini 1898

E. Calzini, *Per Federico Barocci*, in "Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana", 5-6, 1, 1898, pp. 103-108.

Calzini 1909

E. Calzini, *Varia. Francesco Baldelli nipote e allievo di Federico Barocci*, in "Rassegna Bibliografica dell'Arte italiana", 4-6, 13, 1909, pp. 67-68.

Calzini 1913a

E. Calzini, *Ancora del pittore Francesco Baldelli nipote di Federico Barocci*, in "Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana", 1-4, 16, 1913, p. 26.

Calzini 1913b

E. Calzini, *Federico Barocci e il suo mecenate*, in "Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana", 5-8, 16, 1913, pp. 54-64.

Calzini 1913c

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.

Cece, Sannipoli 1995

F. Cece, E. A. Sannipoli, *Pala del Voto (1608-1610) di Salvio Savini*, in *Santuario di S. Ubaldo*, 5-6, 14, 1995, pp. 57-68.

Cerboni Baiardi 2005

A. Cerboni Baiardi, *Federico Barocci e la calcografia*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005, pp. 76-92.

Cerboni Baiardi 2016

A. Cerboni Baiardi, *Per quattro volte. "Federigus Barocius Urbinas inventor incidebat"*, in *Federico Barocci. Gloria e ideologia del colore*, a cura di A. Emiliani, Roma 2016, pp. 85-101.

Cerboni Baiardi 2023

A. Cerboni Baiardi, *Barocci verso Cort: un incontro decisivo*, in "Rivista d'arte", 12-13, 2023, pp. 97-113.

Checchi 2017

G. Checchi, *Roma 1572: la "fiammata mistica" di Anthonie Blocklandt, El Greco e Giovanni de' Vecchi*, Tesi di Dottorato in Arti Visive, Performative, Mediali, Ciclo XXIX, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2017.

Coltrinari 2019

F. Coltrinari, *La pittura nella basilica di Loreto tra Quattrocento e Settecento*, in *La Basilica della Santa Casa di Loreto. La storia per immagini nell'età digitale*, a cura di F. Bellini, Roma 2019, pp. 59-80.

Colzani 2024

C. Colzani, *Documenti milanesi per Federico Barocci*, Urbino 2024.

Colzani, Conti 2025

C. Colzani, C. Conti, *Sulla provenienza perugina del cartone della "Madonna Mackintosh" di Raffaello: tra Domenico Alfani e Simonetto Anastagi*, in *Studi Raffaelleschi*, 2, Urbino 2025, pp. 29-58.

Colzani 2025

C. Colzani, *Una Santa Caterina e un San Sebastiano di Federico Barocci riaffiorati*, in "Accademia Raffaello Atti e Studi", 24, 2025, pp. 27-38.

Conca 1793-1797

A. Conca, *Descrizione odeporica della Spagna*, 4 voll., Parma 1793-1797.

Congresso scientifico italiano 1908

Congresso scientifico italiano dell'Istituto di Storia dell'Arte, in "Rassegna Bibliografica dell'Arte italiana", 11-12, 11, 1908, p. 219.

Crispolti [1597] 2001

C. Crispolti, *Raccolta delle cose segnalate di Cesare Crispolti, la più antica guida di Perugia (1597)*, a cura di L. Teza, Firenze 2001.

Crispolti 1648

C. Crispolti, *Perugia Augusta descritta da Cesare Crispolti Perugino*, I-II, Perugia 1648.

Della Pergola 1955-1959

P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, 2 voll., Roma 1955-1959.

Di Pietro 1913

F. Di Pietro, *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federico Barocci negli Uffizi*, Firenze 1913.

Duro 2024

F. Duro, *Documenti urbinati su Federico Barocci*, Urbino 2024.

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.

Ekserdjian 2024

D. Ekserdjian, *Federico Barocci e la pala d'altare*, in *Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, 20 giugno – 10 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 70-81.

Emiliani 1985

A. Emiliani, *Federico Barocci: Urbino 1535-1612*, 2 voll., Bologna, 1985.

Emiliani 2008

A. Emiliani, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, 2 voll., Ancona 2008.

Emiliani 2010

A. Emiliani, *Il capolavoro del Barocci, dai disegni al colore*, 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 e M. T. Castellano, Ancona 2010, pp. 15-23.

Falcioni 2025

A. Falcioni, *La famiglia Barocci nei secoli XV-XVIII*, in *Federico Barocci e la sua famiglia (1477-1722). Dai documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Urbino*, a cura di A. Falcioni, M. Droghini, Ancona 2025, pp. 11-40.

Federico Barocci 2009

Federico Barocci (1535-1612). L'incanto del colore. Una lezione per due secoli, catalogo della mostra (Siena, 11 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010), a cura di C. Pizzorusso, A. Giannotti, Cinisello Balsamo 2010.

Federico Barocci 2010

Federico Barocci e la pittura della maniera in Umbria, a cura di F.F. Mancini, Milano 2010.

Federico Barocci 2024

Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna, catalogo della mostra (Urbino, 20 giugno – 10 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024.

Ferrari 1947

L. Ferrari, *Onomasticon. Repertorio biobibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, Milano 1947.

Fidanza 1996

G.B. Fidanza, *Vincenzo Danti 1530-1576*, Firenze 1996.

Francucci 1613

La Galleria dell'Illustris.mo e Rev.mo S. Scipione Cardinale Borghese cantata da Scipione Francucci Arretino, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Borgh. 184.

Franklin 1994

D. Franklin, *Rosso in Italy. The Italian career of Rosso Fiorentino*, New Haven 1994.

Frey 1923-1930

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, 2 voll., München 1923-1930.

Galassi 2004

C. Galassi, *Il tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della "scuola" umbra in Francia tra 1797 e 1815*, Perugia 2004.

Galassi 2011

C. Galassi, *Simonetto Anastagi accademico e collezionista: qualche considerazione*, in *L'Accademia riflette sulla sua storia. Perugia e le origini dell'Accademia del Disegno; secoli XVI e XVII*, atti del convegno (Perugia, 16 maggio 2011), a cura di F. Boco, A.C. Ponti, Perugia 2011, pp. 151-172.

Galassi 2014

C. Galassi, *La casa museo di Simonetto Anastagi: le stanze del collezionista*, in *Case museo, famiglie proprietarie e loro collezioni d'arte. Esperienze a confronto*, atti del convegno (Perugia, 18 – 20 aprile 2012), a cura di R. Ranieri, Bologna 2014, pp. 283-304.

Gandolfi 2021

R. Gandolfi, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio. «Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte»*, Firenze 2021.

Garofalo 2005

C. Garofalo, *Francesco Vanni*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005, pp. 346-369.

Giancarli 2024

M. Giancarli, *La bottega di Barocci tra invenzioni, metodi e copie*, in *Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, 20 giugno – 10 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 116-123.

Giancarli 2025a

M. Giancarli, *Urbania baroccesca e un nuovo profilo per Ventura Mazza*, in *Disegni di Federico Barocci nella collezione Ubaldini di Urbania*, catalogo della mostra a cura di A. Lombardelli, Urbania, 17 aprile 2025 – 19 ottobre 2025, Urbino, 2025, pp. 41-61.

Giancarli 2025b

M. Giancarli, *Considerazioni sulla bottega di Federico Barocci e su Ventura Mazza*, in "Paragone. Arte", 184 (909), LXXVI, 2025, pp. 24-44.

Gnoli 1924

U. Gnoli, *L'Annunciazione del Barocci in Gubbio*, in "Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica", III, 2, 1924, pp. 42-44.

Grelle 1989

A. Grelle, *Francesco Villamena. Notizie biografiche*, in *Claude Mellan, gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini*, a cura di L. Ficacci, Roma, 1989.

Grisolia 2010

F. Grisolia, *Per Giovan Battista Lombardelli, Pasquale Cati e Vespasiano Strada disegnatori*, in "Paragone. Arte", 92-93 (725-727), LXI, 2010 pp. 3-39.

Gronau 1936

G. Gronau, *Documenti Artistici Urbinati*, Firenze 1936.

Grossi 1819

C. Grossi, *Degli uomini illustri di Urbino. Commentario*, Urbino 1819.

***I grandi bronzi del Battistero* 2008**

I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo, catalogo della mostra (Firenze, 10 settembre 2010 – 10 gennaio 2011), a cura di B. Davis, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2008.

***La Galleria Palatina* 2003**

La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, 2 voll., Firenze 2003.

Lancellotti 1620-1640

O. Lancellotti, *Scorta Sagra, 1620-1640*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. B4.

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.

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.

Lazzari 1800

A. Lazzari, *Memorie d'alcuni più celebri pittori di Urbino*, Urbino 1800.

Lecchini Giovannoni 1991

S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino 1991.

Levi 2009

D. Levi, *Federico Barocci e le requisizioni napoleoniche*, in *Federico Barocci (1535-1612). L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, 11 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010), a cura di C. Pizzorusso, A. Giannotti, Cinisello Balsamo 2010, pp. 250-261.

Loredan 1647

G.F. Loredan, *Le glorie de gli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venetia*, Venezia 1647.

Lucarelli 1888

O. Lucarelli, *Memorie e Guida storica di Gubbio*, Città di Castello 1888.

Lunghi 1994

E. Lunghi, *Perugia, La Cattedrale di San Lorenzo*, Perugia 1994.

Maccherini 2009

M. Maccherini, *Considerazioni sulla pittura senese al tempo di Barocci*, in *Federico Barocci (1535-1612). L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, 11 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010), a cura di C. Pizzorusso, A. Giannotti, Cinisello Balsamo 2010, pp. 92-103.

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 Barocci e la cappella Coli-Pontani in Santa Maria degli Angeli*, in "Esercizi", 6, 1983, pp. 18-47.

Mancini 1987

F.F. Mancini, *Miniatura a Perugia tra Cinquecento e Seicento*, Perugia 1987.

Mancini, Scotti 1990

F.F. Mancini, A. Scotti, *La Basilica di S. Maria degli Angeli. Storia e architettura*, I, Milano 1990.

Mancini 1992

F.F. Mancini, *La decorazione manieristica della cattedrale*, in *Una città e la sua cattedrale, il Duomo di Perugia. Convegno di studio Perugia, 26-29 settembre 1988, atti*, a cura di M. L. Cianini Pierotti, Perugia 1992, pp. 495-520.

Mancini 2009

F.F. Mancini, *Il maestro e la scuola. Barocci e il Baroccismo in Umbria*, in *Federico Barocci (1535-1612). L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, 11 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010), a cura di C. Pizzorusso, A. Giannotti, Milano 2010, pp. 138-145.

Mancini 2011

F.F. Mancini, *L'ultima opera di Giovan Battista Lombardelli*, in "Rivista d'arte", V, 1, 2011, pp. 111-116.

Manilli 1650

G. Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana descritta da Iacomo Manilli Romano Guardarobba di Detta Villa*, Roma 1650.

Maylender 1926-1930

M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna 1926-1930.

Miarelli Mariani 2024

I. Miarelli Mariani, *Barocci riprodotto. La fortuna a stampa*, in *Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, 20 giugno – 10 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 100-109.

Morelli 1683

G. F. Morelli, *Brevi notizie sulle pitture e sculture che adornano l'augusta città di Perugia ragunate da Gio. Franc. Morelli Perugino*, Perugia 1683.

Mosconi 2025

V. Mosconi, *I Barocci 1477-1722. Regesto documentario*, in *Federico Barocci e la sua famiglia (1477-1722). Dai documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Urbino*, a cura di A. Falcioni, M. Droghini, Ancona 2025, pp. 169-254.

Olsen 1962

H. Olsen, *Federico Barocci*, Copenhagen 1962.

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.

Pacheco 1649

F. Pacheco, *Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas [...]*, Sevilla 1649.

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 2011

G. Perini Folesani, *A proposito di Georg Gronau*, in G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Urbino [1936] 2011, pp. 5-73.

Piergentili 2003

P.P. Piergentili, *L'archivio dei Conti Beni di Gubbio (note storiche e inventario)*, Città del Vaticano 2003.

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; Yale, Yale University Art Gallery, 1978), Yale 1978.

Pirazzi 2026

L. Pirazzi, *La committenza di Guidubaldo II, tra Federico Brandani e Federico Barocci*, in *Orizzonti di Federico Barocci*, atti del convegno (Roma, 15 – 16 settembre 2025), a cura di B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, A. Bianco, Roma 2026.

Prete 2005

C. Prete, *Giovan Battista Lombardelli (Ostra Vetere, 1537 circa – Perugia, 1592)*, in *Nel segno di Barocci, allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005, pp. 158-167.

Richardson 1980

F.L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford, 1980.

Rossi 1872

A. Rossi, *Documenti intorno alla statua di Giulio III gettata da Vincenzo Danti perugino*, in “Giornale di erudizione artistica”, I, 1, 1872, pp. 16-24.

Russo 2024

G. Russo, *Barocci e la Riforma Franciscana a Urbino*, in *Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino, 20 giugno-10 ottobre 2024), a cura di A.M. Ambrosini Massari, L. Gallo, Milano 2024, pp. 272-273.

Sangiorgi 1976

Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631), a cura di F. Sangiorgi, Urbino 1976.

Sangiorgi 1989

F. Sangiorgi, *Diario di Francesco Maria Della Rovere*, Urbino, 1989.

Santi 1972

F. Santi, *Un'opera perduta di Vincenzo Danti*, in “Bollettino d'Arte”, 57, 2, 1972, pp. 112-114.

Santi 1985

F. Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV - XVI*, "Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia", Roma, 1985.

Sapori 1983

G. Sapori, *Rapporto preliminare su Simonetto Anastagi*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 21, 1983, pp. 77-83.

Sapori 1995

G. Sapori, *Pittori fiamminghi da Roma in Umbria*, in *Fiamminghi a Roma, 1508-1608*, atti del convegno (Bruxelles, 24 - 25 febbraio 1995), a cura di N. Dacos, Bruxelles 1995, pp. 77-92.

Sapori 1996

G. Sapori, *Sulla fortuna di Hendrick van den Broeck (Arrigo Fiammingo)*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale, F. Coarelli, B. Toscano, Roma 1996, pp. 171-176.

Sapori 2002

G. Sapori, *Collezionismo e mercato dei disegni a Perugia nel Seicento*, in *Il segno che dipinge*, a cura di C. Bon Valsassina, Bologna 2002, pp. 41-51.

Scarpellini 1992

P. Scarpellini, *Qualche nota sugli studi di Storia dell'Arte*, in *Una città e la sua cattedrale, il Duomo di Perugia. Convegno di studio Perugia, 26-29 settembre 1988, atti*, a cura di M.L. Cianini Pierotti, Perugia 1992, pp. 577-586.

Scatassa 1910

E. Scatassa, *Pittori urbinati alla Corte Spagnola*, in "Rassegna Bibliografica dell'Arte italiana", 5-7, 13, 1910, pp. 58-59.

Schmarsow [1909] 2010

A. Schmarsow, *Federico Barocci. Un capostipite della pittura barocca*, a cura di L. Bravi, Urbino 2010.

Scolaro 2005

M. Scolaro, "Accordando... questa musica". *L'arte del disegno in 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. 50-59.

Scrase 2011

D. Scrase, *Italian drawings at The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Together with Spanish drawings*, Cambridge 2011.

Shearman 1983

J. Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983.

Siepi 1822

S. Siepi, *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia*, Perugia 1822.

Slawinski 1998

M. Slawinski, *Tra periferia e centro: la carriera esemplare di Guidubaldo Benamati eugubino*, in *Storici, filosofi e cultura umanistica a Gubbio tra Cinque e Seicento*, atti del convegno (Gubbio, 6-8 aprile 1995), a cura di P. Castelli e G. Pellegrini, Spoleto 1998, pp. 539-598.

Slawinski 2002

M. Slawinski, *Gli affanni della letteratura nella corrispondenza di Guidubaldo Benamati ad Angelico Aprozio (1629-1652)*, in "Aprosiana", Nuova Serie, anno X, 2002, pp. 11-67.

Soprani 1768-1769

R. Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaello Soprani [...] rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, 2 voll., Genova, 1768-1769.

Sozi 1540-1585

R. Sozi, *Annali, memorie et ricordi scritti da Raffaello Sotii cominciando l'anno MDXL, 1540-1585*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. 1221.

Sozi post 1568-ante 1589

R. Sozi, *Memorie cittadine e domestiche*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. E 70.

Studi e notizie su Federico Barocci 1913

Studi e notizie su Federico Barocci, a cura della Brigata urbinata degli Amici dei Monumenti, Firenze 1913.

Suida Manning, Suida 1958

B. Suida Manning, W. Suida, *Luca Cambiaso: la vita e le opere*, Milano 1958.

Teza 2009-2010

L. Teza, *Perugia commissariata. Riflessioni su Vasari, una mancata committenza e la politica delle arti cittadine*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte", s. III, XXXII-XXXIII, 64-65, 2009-2010, pp. 233-258.

Teza 2014

L. Teza, *I Florenzi e le nuove occasioni perugine e romane di Giovan Battista Lombardelli*, in "Paragone. Arte", 113 (767), LXV, 2014, pp. 3-30.

Tomei 2001

A. Tomei, *La Basilica di Santa Maria degli Angeli e la Porziuncola. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo 2001.

Toscano 1980

B. Toscano, *Pittura nel Seicento e Settecento. Ricerche in Umbria*, 3 voll., Treviso 1976-2000.

Trinchieri Camiz 1994

F. Trinchieri Camiz, *The Roman 'Studio' of Francesco Villamena*, in "The Burlington Magazine", 136, 1097, 1994, pp. 506-516.

Valazzi 2005

M. R. Valazzi, *Antonio Viviani detto il Sordo di Urbino* (Urbino 1560 – 6 dicembre 1620), in *Nel segno di Barocci, allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano 2005, pp. 114-127.

Venturi 1901-1940

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 11 voll., Milano 1901-1940.

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.

Indice dei nomi

Abbozzo, Francesca: 13, 14, 17, 18, 21, 26, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 108
 Accoramboni, Ettore: 118
 Achillini, Claudio: 81
 Agosti, Barbara: 8, 9, 14, 15, 21, 22, 34, 38, 41, 42, 46, 56, 60, 69, 125
 Agucchi, Giovanni Battista: 41
 Aldobrandini, Margherita: 80, 81
 Alessi, Galeazzo: 52
 Alfani, Domenico: 47, 111
 Alfani, Orazio: 7, 15, 16, 40, 47, 49, 50, 110, 111, 112, 113
 Allori, Alessandro: 49, 111, 113, 140, 141
 Ambrosini Massari, Anna Maria: 8, 9, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 30, 35, 36, 42, 53, 54, 55, 71, 72
 Anastagi, Simonetto: 7, 10, 15, 29, 36, 37, 40-50, 92, 93, 95, 109, 111, 140
 Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo): 47, 110, 113
 Anselmi, Anselmo: 9, 30
 Ansidei, Fabio: 16, 84, 85, 88, 90, 138
 Ansidei, Pandolfo: 85
 Antaldi, Antaldo: 28
 Antonio da Sangallo (Antonio Cordini): 17
 Aronberg Lavin, Marilyn: 58
 Arrigo Fiammingo (Hendrik van den Broeck): 19, 50, 106-108, 109, 112, 113
 Arsilli, Giacomo: 39
 Baglione, Giovanni: 25, 57
 Baglioni, Girolamo: 85
 Baldelli, Antenore di Bernardino: 23, 35
 Baldelli, Francesco: 7, 10, 22-39, 43, 44, 50, 53, 55, 91-93, 95, 98-101, 106, 107-109, 114, 139, 140
 Baldelli, Porzia: 23
 Baldinucci, Filippo: 49, 111
 Ballarini, Fabrizio: 51, 106
 Barbarigo, Niccolò: 81
 Barocci, Ambrogio, padre di Federico Barocci: 23, 35, 39
 Barocci, Ambrogio, nipote di Federico Barocci: 76

Barocci, Caterina: 23
 Barocci, Francesco (vedi Francesco Baldelli)
 Barocci, Girolama: 36
 Barocci, Simone: 45, 50
 Baroni, Luca: 56, 71
 Baronio, Cesare: 66
 Barroero, Liliana: 51
 Bartolini, Giacomo: 85
 Bartolini, Giovanni Battista: 104
 Battista d'Alessandro: 19, 138
 Becker, Felix: 28
 Bellori, Giovan Pietro: 7, 9, 14, 15, 40, 41, 42, 51, 60, 63, 64, 68, 75, 77, 83, 124, 127
 Benamati, famiglia: 11, 72, 73, 77, 78, 79, 124
 Benamati, Guidubaldo: 79, 81, 82
 Benamati, Marcantonio: 80
 Benamati, Roberto: 78
 Beni, famiglia: 78
 Beni, Muzio: 67, 78, 117-119
 Benveduti, famiglia: 78
 Bernardini, Andrea: 15, 64
 Billi, Orazio: 132, 133
 Bombe, Walter: 10, 14, 16, 19, 23, 25, 27-31, 33, 42, 83-85, 87, 89, 91, 137-140
 Bonarelli, Pietro: 19
 Boncambi, Giulio: 84
 Boncambi, Marco: 97
 Bonelli, Laura: 66
 Bontempi, Marcantonio: 85
 Borea, Evelina: 55, 56, 58, 72
 Borghese, Scipione: 8, 10, 57, 58, 68, 69, 131
 Borghini, Raffaello: 15, 41, 108
 Borghini, Vincenzo: 13, 14
 Borromeo, Federico: 66, 76
 Brancaleoni, Antonio: 41, 56
 Brandani, Federico: 33
 Bravi, Luigi: 35
 Bruni, Pompilio: 15

Buratti, Cinzia: 19
Bury, Michael: 55, 58
Callot, Jacques: 57
Calzini, Egidio: 9, 28, 30, 31, 36, 63, 64, 72, 73, 77, 78, 79, 124, 130
Cambiaso, Luca: 46, 49, 109, 111, 112, 140
Cambiaso, Orazio: 46
Capellan, Antonio: 41
Capitano Baldo: 118
Caporali, Giulio: 49, 111, 113
Carbonana, Gentile: 62, 114, 115
Carracci, Agostino: 56, 59, 80, 131
Carracci, Annibale: 72
Casale, Vittorio: 51
Casciu, Stefano: 47, 110
Castellano, Maria Teresa: 21
Castello, Giovan Battista: 31
Castriotto Scanderbeg, Giorgio: 50, 112, 114
Cece, Fabrizio: 61, 63, 64, 79, 115, 116
Celio, Gaspare: 15, 41, 80
Cellini, Marina: 35, 68
Cencio di Tommaso di Eusebio da Ponte: 103
Cerboni Baiardi, Anna: 55-59
Cercamilli, Arcangelo: 136
Cerrini, Giovanni: 18
Cesi, Angelo: 53
Checchi, Guido: 41, 48, 50, 111, 112
Ciamberlano, Luca: 57, 75, 126
Cinelli, Cinello: 103
Ciofi, Vincenzo: 18
Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini): 62, 65, 80, 115
Coli Pontani, Laura: 8, 10, 51, 52, 54, 55, 103-105
Coli, Lodovico: 51, 103
Coltrinari, Francesca: 52
Colzani, Camilla: 9, 15, 20, 21, 29, 35, 41, 42, 44, 45, 47, 63, 69, 76, 77, 79, 110
Conca, Antonio: 30
Consoli, Raniero (o Ranieri): 14, 62, 83, 84, 87, 138
Conte, Iacopino del: 21

Conti, Cristina: 29, 41, 44, 45, 47, 110
 Conti, Sigismondo de': 20
 Correggio (Antonio Allegri): 21, 22
 Cort, Cornelis: 56, 57, 75, 128
 Costantino di Rosato: 19, 108
 Crispo, Tiberio: 23, 107
 Crispolti, Cesare: 23-25, 27-29, 38, 106-108, 116, 140, 141
 Dal Pozzo, Cassiano: 57
 Daniele da Volterra (Daniele Ricciarelli): 21
 Danti, Egnazio: 48, 111
 Danti, Vincenzo: 18, 83, 108, 138
 Danzetta, Alessandro: 25, 38, 91, 106, 139
 Davis, Charles: 18
 Del Riccio, Ercole di Tommaso: 19, 83
 Della Corgna, Ottaviano: 85
 Della Pergola, Paola: 68, 69
 Della Rovere, Federico Ubaldo: 62, 78
 Della Rovere, Francesco Maria I: 78
 Della Rovere, Francesco Maria II: 32, 36, 41, 53, 62, 68, 80, 82
 Della Rovere, Giuliano: 68, 75, 126, 127
 Della Rovere, Guidubaldo II: 41
 Della Rovere, Vittoria: 82
 Di Bastone, Girolamo: 21, 87, 88
 Di Duccio, Agostino: 18
 Di Girolamo, Giovanni Andrea: 93
 Di Pietro, Filippo: 31
 Droghini, Marco: 73, 76, 78
 Duro, Filippo: 9, 30, 32, 35, 36, 39, 61, 72, 76, 77, 115, 116, 118
 Ekserdjian, David: 42, 64, 73-75, 125-128, 130
 El Greco (Domínikos Theotokópoulos): 7, 48, 111, 113
 Elisi, Innocenzo: 18
 Emiliani, Andrea: 9, 20, 21, 32, 34, 43, 53, 54, 64, 71, 116-118, 119-122, 134
 Este Lucrezia d'Este: 41, 47, 110
 Eusebio da San Giorgio: 106
 Eusebio di Baldo: 102
 Falcidia, Giorgio: 51
 Falcioni, Anna: 23

Farnese, Alessandro: 82
Farnese, famiglia: 81
Farnese, Odoardo: 81
Farnese, Ranuccio: 80, 81, 82
Fenzoni, Ferraù: 50, 112
Ficacci, Luigi: 55
Fidanza, Giovanni Battista: 18
Filippo II di Spagna: 30, 31
Floramonti, Pompeo di Monte Andrea: 37, 99
Floramonti, Annibale: 99
Floramonti, Francesco: 25, 36, 37, 94, 95, 99, 107, 140
Floramonti, Zenobia: 37, 99
Francesco da Urbino (vedi Francesco Baldelli)
Francesco da Urbino: 30, 31
Francesco di Marco Mennecci: 102
Francucci, Scipione: 68, 131
Fumagioli, Guido: 85
Galassi, Cristina: 17, 41, 45, 46, 109, 114
Gandolfi, Riccardo: 41, 80
Garofalo, Cristiana: 65, 66
Gherardi, Cristoforo: 108
Giacomo d'Oddo: 138
Giancarli, Mattia: 23, 30, 33, 35, 38, 39, 54, 67, 70, 77
Gianmaria da Urbino: 31
Giovanni da Urbino: 30
Di Domenico, Giovanni: 18, 83
Gnoli, Umberto: 63, 64, 68, 71, 116-124, 134-137
Green, Valentine: 71, 72
Gregorio XIII (Ugo Boncompagni): 24, 58
Grelle, Anna: 57
Grisolia, Francesco: 25
Gronau, Georg: 9, 30, 32, 37, 53
Grossi, Carlo: 28, 119, 122
Guidi, Raffaello: 74, 125
Isabella d'Aragona: 48, 111
Jacopo Antonio Fiorentino: 19, 83
Karl, Frey: 13

Lancellotti, Ottavio: 25, 28, 29, 137, 139
 Lazzari, Andrea: 27
 Lecchini Giovannoni, Simona: 49, 111, 112
 Leoni, Leone di Carlo: 104, 105
 Lisandro, Giacomo: 39
 Lomazzo, Giovan Paolo: 22
 Lombardelli, Giovan Battista: 24, 52, 53, 106, 140
 Loredan, Giovan Francesco: 80, 81
 Lotto, Lorenzo: 48, 111, 113, 114
 Lucarelli, Oderigi: 78-80
 Lucrezia d'Este: 41, 47, 110
 Lunghi, Elvio: 17
 Maccherini, Michele: 66
 Maccioni, Ottaviano: 103
 Malvasia, Carlo Cesare: 56, 59
 Mamiani, Francesco Maria: 77
 Mancini, Francesco Federico: 10, 17, 19, 25, 36, 51-53, 91, 95, 98-100, 102, 103, 106
 Manilli, Giacomo: 69
 Marini, Giorgio: 59
 Marino, Giovan Battista: 81
 Martelli, Valentino: 46
 Masci, Giulio: 114
 Mattei, Girolamo: 57
 Maylender, Michele: 82
 Mazza, Ventura: 10, 35, 36, 39, 40, 45, 50, 55, 61, 63, 64, 66-72, 76, 79, 109, 112, 119, 120, 124, 127, 131, 132, 135-137
 Medici, Cosimo de': 18
 Mellan, Claude: 57
 Mengs, Anton Raphael: 25
 Messer Belardino: 92, 93
 Messer Boninsegna: 39
 Miarelli Mariani, Ilaria: 55
 Michelangelo (Michelangelo Buonarroti): 66
 Monaca, Eliana: 20, 26
 Montesperelli, Baldassarre: 87, 88
 Morelli, Giovan Francesco: 25, 29, 41

Mosca, Simone: 108
Moscardino: 123, 131
Mosconi, Vincenzo: 23
Naldini, Giovanni Battista: 7, 49, 50, 112, 113
Narducci, Prospero: 103
Neri, Filippo: 66
Nerucci, Agabito: 37, 38, 91, 99, 100
Niccolò da Castro san Fortunato: 103
Nucci, Virgilio: 69, 133
Occhioni, Michele: 65
Olsen, Harald: 9, 20, 32-34, 43, 63, 74, 116-125, 134-137
Orlandi, Antonio Pellegrino: 27
Orsini, Baldassarre: 21, 25-28, 49, 111, 112
Ortenzi, Francesco: 53, 54
Ottaviano di Monte Melino: 85
Pacheco, Francisco: 42
Paci, Domenico: 51
Pacini, Salvatore: 138
Pagani, Lattanzio: 108
Pagani, Vincenzo: 108
Pansecchi, Fiorella: 51
Paolo IV (Giovanni Pietro Carafa): 89
Paolozzi Strozzi, Beatrice: 18
Paolucci, Ascanio: 97
Papacello, Tommaso: 108
Parmigianino (Francesco Mazzola): 20
Patrizi, Pietro di Gianandrea di Girolamo: 95
Pellini, Malfetta: 85
Perini Folesani, Giovanna: 32
Perugino, Pietro (Pietro Vannucci): 106, 107
Peruzzi, Camillo: 32, 37
Petrini, Petrino: 85
Piccinini, Silla: 53
Picoleselli, Federico: 118
Piergentili, Pier Paolo: 78
Pillsbury, Edmund: 19, 21, 34, 75, 128
Pio IV (Giovanni Angelo Medici di Marignano): 15, 21, 34, 89

Pio V (Antonio Ghislieri): 13, 52, 58
 Piola, Domenico: 26
 Pirazzi, Lorenzo: 33
 Pontani, Francesco: 103
 Prete, Cecilia: 25
 Primoli, Giovanni Domenico: 122
 Radicchi, Anna: 64, 79
 Raffaellino del Colle: 106
 Raffaello (Raffaello Sanzio): 17, 20, 43, 47, 58, 66, 75, 109, 110, 116, 128, 140, 141
 Ranghiasi Brancaleoni, famiglia: 78
 Ranghiasi, Sebastiano: 118, 132, 133
 Ratti, Carlo Giuseppe: 26
 Richards, Louise: 19, 21, 34, 128
 Richardson, Francis Lee: 48, 110
 Ridolfi, Antonio: 17
 Rinaldi, Cesare: 81
 Rodolfo II d'Asburgo: 68
 Rossetti, Giovan Battista: 118
 Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Iacopo): 49, 111, 113, 140, 141
 Russo, Giovanni: 59
 Sadeler, Aegiudius: 74, 125
 Salviati, Francesco: 13, 14
 Sanarega, Matteo: 54
 Sangiorgi, Fert: 45, 68
 Sannesio, Giacomo: 59
 Sannipoli, Ettore: 61, 63, 64, 115-118, 120-122, 131-134, 136, 137
 Santi, Francesco: 14, 18, 47, 50, 110, 112
 Saporì, Giovanna: 7, 15, 19, 29, 40-42, 45, 87, 109, 114
 Savini, Salvio: 63, 114
 Scalza, Ludovico: 18, 83, 138
 Scarpellini, Pietro: 17
 Scatassa, Ercole: 9, 30, 31
 Schiavone, Andrea (Andrea Meldolla): 48, 110, 113
 Schmarsow, August: 30, 33
 Scolaro, Michela: 20
 Scotti, Aurora: 52
 Sfondrati, Paolo Emilio: 66

Shearman, John: 48, 110
Sisto V (Felice Peretti): 93
Slawinski, Maurizio: 80-82
Soprani, Raffaele: 26
Sozi, Raffaello: 15, 16, 18, 21, 22, 40, 86, 89
Sozi, Vincenzo: 92
Stigliani, Tommaso: 80, 81
Suida Manning, Bertina: 46, 109
Suida, Wilhelm: 46, 109
Sustris, Friedrich: 7, 47, 110
Sustris, Lambert: 48, 110
Teza, Laura: 13, 14, 17, 52, 83-85, 87, 89, 91, 107, 108
Thieme, Ulrich: 28
Thomassin, Philippe: 57, 74, 125
Tiberti, Ludovica: 57
Timotelli, Marcantonio: 119, 121-123
Tiziano (Tiziano Vecellio): 13, 14, 21, 22, 56, 78
Tomei, Alessandro: 52
Tondi, Antonio: 119, 121
Torelli, Pietro Paolo: 48, 111, 113
Toscano, Bruno: 25, 51-53, 55
Trevisan, Marco: 81
Trinchieri Camiz, Franca: 57
Udny, Robert: 72
Ugolini, Ascanio: 37, 95, 102
Ugolini, Bartolomeo: 69, 133, 135, 136
Ugolini, Sebastiano: 118
Vagnozzi, Pompeo: 118
Vagnozzi, Torquato: 118
Valazzi, Maria Rosaria: 35
Van Veen, Gijsbert: 57
Vanni, Francesco: 8, 10, 65, 66, 116, 117
Vasari, Giorgio: 13, 14, 16, 41, 83, 89, 107
Vencioli, Costantino: 85
Venturi, Adolfo: 48, 110
Veronese, Paolo (Paolo Caliari): 74, 112, 125, 126, 129
Veterani, Giulio: 32

Veterano, Simone: 37, 100, 101
Vigilini, Scipione: 39
Villamena, Francesco: 8, 55, 57-60
Vincenzo Anastagi: 48, 111
Vitali, Alessandro: 35, 78
Viviani, Antonio: 27, 35
Voss, Hermann: 31
Wöllflin, Heinrich: 28
Zeri, Federico: 48, 49, 111
Zuccaro, Taddeo: 20, 116

Crediti fotografici

Fig. 1 – Opera Pia Nobile Collegio della Mercanzia, Perugia. Ph. Claudio Ripalti

Fig. 2, 3, 4 – Opera Pia Nobile Collegio della Mercanzia, Perugia. Ph. Sandro Bellu

Fig. 5 – Su concessione del Ministero della Cultura - Musei Nazionali Di Perugia - Direzione Regionale Musei Nazionali Umbria © Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia. Foto Sandro Bellu

Fig. 6 – © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau

Fig. 7 – © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Fig. 8, 23 – Su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi ©Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi.

Fig. 9, 13 – Foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei. Tutti i diritti riservati

Fig. 10, 11, 12 – Su concessione del Ministero della Cultura - Musei Nazionali Di Perugia - Direzione Regionale Musei Nazionali Umbria © Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia. Foto Haltadefinizione®

Fig. 14 – Un ringraziamento alla Provincia Serafica di San Francesco O.F.M. dell'Umbria e della Sardegna

Fig. 15 – Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura. Fondo Corsini, proprietà Accademia Nazionale dei Lincei

Fig. 16 – New York, Metropolitan Museum of Art, Roges Fund (1962)

Fig. 17 – Su gentile concessione dell'Arcidiocesi di Siena – Colle di Val d'Elsa – Montalcino

Fig. 18 – Diocesi di Gubbio

Fig. 19, 20, 21, 22 – © Galleria Borghese / foto Mauro Coen

Fig. 24 – © The Trustees of the British Museum (Except where otherwise noted, content within this publication is licensed under a CC BY SA 4.0 license)

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine a Barbara Agosti e Anna Maria Ambrosini Massari, responsabili scientifiche del progetto da cui prende avvio questo volume, per la generosità con cui mi hanno seguita e orientata nel corso della ricerca.

Ringrazio gli altri studiosi coinvolti nel “team Barocchi” per le numerose occasioni di confronto e condivisione, dalle quali sono scaturiti alcuni dei risultati più proficui di questo lavoro: Valentina Balzarotti; Camilla Colzani; Filippo Duro; Mattia Giancarli. Un grazie anche ad Anna Cerboni Baiardi.

Desidero inoltre ringraziare le persone e le istituzioni alle quali mi sono rivolta per accedere al materiale archivistico indispensabile alla realizzazione del volume, nonché tutti coloro che mi hanno offerto supporto nel corso della ricerca: Anna Alberti; Vittorio Angeletti; Sandro Bellu; Fabrizio Cece; Elisa Polidori; Anna Radicchi; Cinzia Rutili; Archivio Diocesano di Gubbio; Archivio di Stato di Gubbio; Archivio di Stato di Perugia; Archivio Storico dell'Abbazia di San Pietro di Perugia; Biblioteca Comunale Augusta di Perugia; Confraternita del SS. Sacramento e della Croce di Senigallia; Diocesi di Gubbio.

Un ringraziamento personale va infine a Franca e Giancarlo.

Il libro di Silvia Filauro ricompone il quadro complessivo della documentazione relativa all'attività di Federico Barocci per il contesto umbro, segnalando nuove e importanti testimonianze.

Il lavoro fa capo a un più ampio progetto di ricerca, finalizzato alla costruzione di un corpus digitale delle fonti sull'artista, promosso dal Centro InArtS dell'Università di Urbino "Carlo Bo" con il supporto di un finanziamento PRIN 2022 in condivisione con l'Università di Roma "Tor Vergata". Questo volume è il numero tre di una collana che ha trovato accoglienza tra quelle della "Urbino University Press", che sostiene la ricerca con pubblicazioni su specifici temi legati al progetto.

La rigorosa campagna di studi compiuta dall'autrice individua e dipana il filo rosso dei rapporti con la committenza sacra e profana tra Perugia e Gubbio che accompagnò Barocci dalla giovinezza all'ultimo tratto del suo percorso. Ha così preso forma uno strumento aggiornato e prezioso per la comprensione di opere e momenti biografici del grande maestro urbinato.

[Print]	ISBN	9791257650179
[PDF]	ISBN	9791257650155
[ePub]	ISBN	9791257650162



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

Urbino University Press / uup.uniurb.it



9 791257 650179