



2015

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 11, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Saggi

Lustro della patria: riscoperta e conservazione dei dipinti urbinati di Federico Barocci nel terzo centenario della morte

Silvia Scarpacci*

Abstract

Nel 1912, al X *Congresso Internazionale di storia dell'arte*, Corrado Ricci presentò un dipinto attribuito a Barocci appena acquistato dallo Stato, puntando in tal modo l'attenzione su un artista conosciuto e studiato più all'estero che in patria. In occasione del terzo centenario della morte, ad Urbino si celebrò Barocci non solo con festeggiamenti cittadini, ma anche con la pubblicazione di *Studi e Notizie su Federico Barocci*. Il testo, una raccolta di saggi storico-critici e documentari sulla vita e sull'attività pittorica di Barocci, è segno tangibile del rinnovato interesse verso la figura del pittore, sancito dalla decisione di Lionello Venturi, all'epoca direttore della Galleria Nazionale delle Marche, di

* Silvia Scarpacci, Diploma di Scuola di Specializzazione in beni storico-artistici, Università di Macerata; assistente alla fruizione, accoglienza, vigilanza e servizi al pubblico, Galleria Nazionale delle Marche, Soprintendenza BSAE Marche, Piazza Rinascimento 13, 61029 Urbino (PU), e-mail: silvia.scarpacci@beniculturali.it.

Desidero ringraziare la professoressa Susanne Adina Meyer per il confronto e il supporto nelle ricerche.

far combaciare l'inaugurazione del museo con le celebrazioni baroccesche e di realizzare il restauro dei dipinti del Barocchi presenti in galleria.

In 1912, at the 10th *International Art History Congress*, Corrado Ricci presented a painting attributed to Federico Barocci that was just purchased by the Italian Government. This drew the attention on an artist better known abroad than in Italy. During the third centenary of his death, the town of Urbino celebrated Barocci by publishing the book *Studi e Notizie su Federico Barocci*, a collection of historical and critical essays on Barocci's life and work. This book clearly showed a renewed interest in the painter that's why the director of National Gallery of Marche, Lionello Venturi decided to coincide the first opening of the museum with the celebration of the painter and to restore Barocci's masterpieces in the gallery.

Il 17 marzo 1912, con regio decreto, venne fondata ad Urbino la Galleria Nazionale delle Marche e nominato come primo direttore del museo Lionello Venturi. L'importanza di questo istituto, dipendente dal Ministero della Pubblica Istruzione, sollecitò anche lo spostamento della Soprintendenza alle gallerie e oggetti d'arte da Ancona ad Urbino. Alla loro fondazione nel 1907¹, infatti, le due Soprintendenze, quella ai monumenti e quella alle gallerie, erano accorpate sotto la direzione dell'ingegner Icilio Bocci, che le diresse entrambe fino all'estate del 1913. In quell'anno Lionello Venturi, oltre che direttore del museo, venne posto a capo della Soprintendenza alle gallerie e oggetti d'arte delle Marche².

All'inizio del suo mandato, Venturi trovò la galleria in uno stato piuttosto disastroso. Dopo la morte di Camillo Castracane³, conservatore dal 1894, le opere erano state «raccolte e ammonticchiate in quattro stanze senz'ordine, né cronologico, né di scuola»⁴ perdendo l'ordine con cui erano state sistemate nell'appartamento della Duchessa. Venturi dunque si operò per ripristinare le sale sottratte alla galleria e aggiungere anche parte dell'appartamento del Duca, in modo da poter esporre, nel luogo per cui furono concepite, le opere realizzate sotto la reggenza di Federico da Montefeltro. Contemporaneamente si diede avvio – come si vedrà – ad un'importante campagna di restauri dei dipinti più prestigiosi.

¹ Le Soprintendenze vennero istituite con la L. 27 giugno 1907, n. 386. Nelle Marche nacquero la Soprintendenza ai monumenti di Ancona (province di Ancona, Pesaro, Macerata, Ascoli, Teramo e Chieti), la Soprintendenza degli scavi e dei musei archeologici di Ancona (per le Marche e l'Abruzzo), la Soprintendenza alle gallerie, musei medievali e moderni e oggetti d'arte di Ancona (province di Ancona, Pesaro, Macerata, Ascoli, Teramo e Chieti).

² Cariche che il Venturi ricoprì fino al 1915 quando gli successe Luigi Serra.

³ Camillo Castracane Staccoli (1849-1907) dal 1894 al 1907 ricoprì il ruolo di conservatore del palazzo ducale di Urbino, carica che prima della sua nomina era affidata ai Sottoprefetti della provincia.

⁴ Calzini 1913a, p. 49. Dopo la morte di Castracane le ultime sale dell'appartamento della Duchessa erano state destinate a residenza del nuovo conservatore Antaldi, togliendo quindi spazio alla pinacoteca.

La galleria nazionale venne inaugurata solennemente il 25 maggio 1913, in concomitanza con i festeggiamenti del terzo centenario della morte di Federico Barocci⁵, artista che «crebbe lustro alla patria, tenuta sempre in cima di ogni suo pensiero»⁶ e al quale finalmente venivano tributati i giusti onori.

Un resoconto dettagliato della giornata inaugurale venne pubblicato nel «Bollettino d'arte» dello stesso anno:

la cerimonia s'iniziò con la visita alle otto magnifiche sale del palazzo di Federico Feltrio, ove per iniziativa del Ministro Credano e del comm. Corrado Ricci, sotto la direzione del prof. Lionello Venturi, è stata costituita e ordinata la raccolta delle pitture già esistenti nel palazzo ducale⁷.

L'articolo prosegue con la descrizione del percorso che iniziava dalla sala degli Angeli dove erano esposti i trecentisti, e dall'appartamento del Duca, dedicato ai quadri di committenza feltresca per proseguire poi nell'appartamento della Duchessa, con le opere del XVI secolo. Infine nell'attuale salotto della Duchessa era stata allestita una sala completamente dedicata al Barocci.

In questi anni infatti, dopo le note biografiche del Bellori del 1672 e gli studi del Lanzi che all'inizio del XIX secolo gli avevano assicurato un posto tra i «riformatori dell'arte», si assistette all'intensificarsi dell'interesse critico-storico per il maestro urbinato. La figura di Barocci venne ripresa dalla letteratura artistica locale, a partire dalle cronache e guide urbinati del XIX secolo, in quanto uno tra i più eccelsi pittori nati nella patria dell'irraggiungibile Raffaello⁸. Fuori dai confini italiani, l'opera del Barocci venne approfondita all'interno di un rinnovato interesse per periodi precedentemente considerati di decadenza, come il Manierismo e il Barocco, tracciato da Heinrich Wölfflin, August Schmarsow e Alois Riegl, collocandolo «alla soglia d'una precoce floridità barocca»⁹.

Heinrich Wölfflin, in *Rinascimento e Barocco*¹⁰, aveva cercato i sintomi che portarono al dissolvimento del Rinascimento. Nel 1909 August Schmarsow aveva dedicato a Barocci una biografia¹¹, *Federico Barocci; ein Begründer des Barockstils in der Malerei*, strutturata seguendo l'analisi formale delle opere, che l'autore aveva avuto modo di vedere dal vivo durante una visita ad Urbino, nelle «sale buie»¹² del palazzo, come lui stesso le definì. In questo studio l'opera

⁵ Il programma delle celebrazioni venne pubblicato in *Federico Barocci*, numero unico per le onoranze di Urbino, 22 maggio 1913.

⁶ *Studi e Notizie* 1913, p. VI.

⁷ *III Centenario dalla morte di Federico Barocci* 1913, p. 275.

⁸ Lazzari 1800; Grossi 1856, p. 151: «[Barocci] se col maggior numero di pittori d'Italia sta lontano da Raffaello, non è però indegno di avere avuto comune con lui il suolo nativo»; Gherardi 1875.

⁹ Emiliani 2008, p. 15.

¹⁰ Wölfflin 1888.

¹¹ Schmarsow 2010.

¹² Ivi, p. 37.

di Barocci, «capostipite della pittura barocca», come recita il sottotitolo del saggio, veniva collocato tra Michelangelo e Rubens. Alois Riegl nel 1908, inserì Barocci tra i manieristi rilevando ad ogni modo l'autonomia e la singolarità del suo linguaggio pittorico¹³.

In Italia il merito di aver rotto il silenzio attorno all'opera di Barocci fu soprattutto di Corrado Ricci. Nel 1912 i lavori del *X Congresso Internazionale di storia dell'arte*¹⁴, presieduti da Adolfo Venturi, furono aperti da una relazione con cui Ricci presentò ai colleghi italiani e stranieri un dipinto del Barocci. Si trattava della *Madonna di sant'Agostino* di Cagli¹⁵, appena acquistata dallo Stato per merito di Ricci¹⁶ e da lui fatta immediatamente restaurare da Tito Venturini Papari¹⁷.

Il dipinto infatti venne mostrato ai congressisti durante il discorso di Ricci, in modo che:

le parole dell'oratore potevano essere controllate dall'uditorio sopra un'opera originale del maestro. E dopo aver rievocato metodi e sistemi baroccheschi, quali la tradizione storiografica e l'osservazione delle opere indicano, Ricci ha sostenuto il carattere prettamente cinquecentesco e correggesco dell'arte del Baroccio, opponendosi alla concezione dello Schmarsow, che vede il Baroccio come creatore del Seicento e come indipendente dal Correggio. Se mai, se il Baroccio può considerarsi come un precursore, lo è del Settecento, cioè del secolo che ha messo in valore il Correggio, e a traverso Correggio, anche il Baroccio, le sue delicatezze, il suo colorismo. Un solo seicentista si è ispirato al Baroccio, egli è Pietro Paolo Rubens. E con il confronto con Rubens, genio, l'ingegno del Baroccio aumenta in stima¹⁸.

¹³ Riegl 2010, p. 210: «stands somewhat apart from the general development of this period».

¹⁴ Meyer 2013.

¹⁵ L'acquisto della *Madonna di Cagli* di Barocci venne annunciato nel «Bollettino d'arte» (cfr. *La Madonna di Cagli, di Federico Barocci* 1912): la *Madonna con Bambino tra angeli e i santi Elisabetta e Giovannino a destra e Geronzio Vescovo e Francesco a sinistra* come specificato nell'articolo, si trovava sull'altare della chiesa di San Francesco a Cagli; il dipinto dopo essere stato trafugato dai francesi rientrò a Cagli nel 1816 e riconsegnato famiglia Felici-Giunchi, proprietaria del dipinto, nel 1891. Tali informazioni, come da errata corregge pubblicato nel fascicolo successivo del «Bollettino d'arte», si riferivano ad un altro dipinto, cioè alla *Madonna con bambino, i santi Geronzio e Maria Maddalena e donatori*, che il Pio Sodalizio dei Piceni di Roma acquistò dalla famiglia Felici-Giunchi nel 1905 e che tutt'oggi è conservato a Roma (Emiliani 2008, vol. II, p. 118). In *La Madonna di Cagli, del Barocci* 1913 quindi si rettificò che il quadro acquistato dallo stato e citato nel primo articolo, cioè la *Madonna con Bambino tra angeli con i santi Elisabetta e Giovannino*, corrispondeva a quello già conservato presso la chiesa di Sant' Agostino di Cagli, venduto poi a privati nel 1825 e quindi acquistato nel 1912 da Corrado Ricci. L'opera è oggi conservata nei depositi della Galleria Nazionale delle Marche e attribuita ad Antonio Cimatori detto Visacci (Ambrosini Massari 2005, p. 96).

¹⁶ Da *La Madonna di Cagli, di Federico Barocci* 1912, p. 341: «il quadro era intanto passato in proprietà della contessa Desiderata Baizini vedova del conte Buglione di Monale, presso la quale il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, comm. Corrado Ricci, ebbe a vederlo nello scorso maggio. E ne trattò l'acquisto, approvato, sopra del Consiglio Superiore, dal Ministro dell'Istruzione».

¹⁷ Archivio Centrale dello Stato di Roma (d'ora in poi ACS), Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in poi AABBA), *div. I (1913-1915)*, b. 261, fasc.1796, ricevuta di pagamento per un totale di £ 650. Per l'attività di Venturini Papari, cfr. Merlonghi 2003.

¹⁸ *Il X Congresso internazionale di storia dell'arte* 1912, p. 465. Lo stesso intervento venne

Impossibile, sottolinea Ricci, parlare di decadenza perché tra la fine del Rinascimento e la rivoluzione dei Carracci, artisti come il Barocci non si lasciarono offuscare dagli illustri predecessori, ma proseguirono ed innovarono il linguaggio pittorico tanto da permettere al genio di Rubens «il modo di trovar se stesso per dettar legge al Seicento e Settecento cattolico»¹⁹. All'interno del dibattito sui rapporti artistici internazionali, che si andava delineando con i vari contributi presentati al convegno, la figura del maestro italiano appariva quanto mai esemplificativa, quale grande innovatore dell'arte italiana post rinascimentale ma anche modello ispiratore di artisti come Rubens²⁰.

Il contributo di Ricci, sottolineando l'influenza che artisti italiani come Barocci ebbero sul Barocco internazionale «linguaggio artistico di tutti i paesi cattolici»²¹, si inseriva pienamente nello spirito del congresso volto a profilare una storia dell'arte europea.

Il congresso del 1912 fu anche occasione per mostrare ai colleghi europei l'alto livello della scuola venturiana che tanti studiosi aveva formato per l'ambito universitario e l'amministrazione statale: «l'Italia studiosa non impara più dagli altri a conoscere i pregi dei suoi monumenti; l'Italia vigile amministratrice, li sa tutelare da sé»²² osservò Antonio Muñoz in una recensione pubblicata su «L'Arte». Ricci, nel presentare la tavola di Barocci, ribadiva la sensibilità, utilizzando le parole del Ministro Credaro, con cui «l'Amministrazione delle belle arti procede negli acquisti, con criteri che escludono ogni pregiudizio, perché si considera l'arte di un popolo come una catena ininterrotta che deve essere compresa in ogni sua parte per essere valutata giustamente nel suo insieme»²³.

In questi fervidi anni di creazione e organizzazione dell'apparato amministrativo-giuridico statale in materia di belle arti, si impose da subito l'annosa questione, tutta italiana, del rapporto dialettico tra centro-periferia

riproposto anche ad Urbino durante la giornata inaugurale della galleria: «Il Ricci nega comunque che Federico Barocci possa considerarsi come il primo dei pittori seicenteschi e quasi il fondatore dello stile barocco. Egli si domanda se l'arte sua non appartenga piuttosto al ciclo di Raffaello e del Correggio. A buon conto, sono proprii del Rinascimento il suo colorito dolce e festoso e il sentimento lieto e vivace delle figure, così diversi dai contrasti di affetti e di effetti del temporalesco Seicento. Quanto poi all'influenza del Barocci, l'oratore trova che se anche s'avverte nel Seicento, specialmente in Toscana, è però allora sparsa in diversi artisti e senza unità, e che solo nel Settecento s'estende al carattere generale della pittura. Però tra i vari artisti seicenteschi, che ammirarono e imitarono il Barocci, è da registrare il grandissimo Rubens» (da *III Centenario dalla morte di Federico Barocci* 1913, p. 276). Da sottolineare che Ricci fu anche autore di una monografia su Correggio, cfr. Ricci 1894.

¹⁹ X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 1912, p. 406, discorso di A. Venturi.

²⁰ Studi recenti tendono a ridimensionare l'influenza barocca sull'opera di Rubens, ribadendo la forza propulsiva del linguaggio del fiammingo nel Barocco europeo; a tal proposito cfr. Bottacin 2005 e 2013.

²¹ Muñoz 1912, p. 3.

²² Ivi, p. 3.

²³ X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 1912, p. 405.

che avrebbe potuto rallentare la creazione dello «Stato artistico»²⁴. Ricci, in questo secolare rapporto tra città e provincia che da sempre caratterizzava la realtà artistica italiana, non vide un freno ma anzi un terreno tutto da esplorare. Scegliere Barocchi per il suo intervento valeva a ribadire la forza creatrice della frammentata geografia artistica italiana, a patto però di saperla conoscere e valorizzare.

L'intervento di Ricci del 1912 non venne pubblicato negli atti del congresso, editi solo nel 1922 al termine del conflitto bellico, probabilmente perché l'autore preferì farlo apparire in apertura del volume *Studi e Notizie su Federico Barocchi*²⁵, pubblicato dalla Brigata Urbinata degli amici dei Monumenti per celebrare il tricentenario della morte del pittore.

Una scelta significativa quella del Ricci di pubblicare il suo saggio in tal sede, che può essere letta come tentativo di fondere la ricerca documentaria e filologica degli eruditi e conoscitori locali con i nuovi studi delle forme artistiche, al fine di riunire due schieramenti separati, quello dei «ricercatori di documenti, e gli studiosi delle opere d'arte»²⁶, come li aveva definiti Adolfo Venturi. Durante il *X Congresso internazionale di storia dell'arte* Adolfo Venturi aveva ribadito i vantaggi che gli storici dell'arte avrebbero potuto trarre dalle ricerche archivistiche:

Noi siamo persuasi che le assidue ricerche di documenti d'archivio e la loro pubblicazione integrale servirà al progresso degli studi, e tanto più quando la interpretazione della lettera del documento sia affidata non al semplice paleografo, ma allo storico dell'arte. Ciò che è lettera morta per l'archivista anche colto, può divenire evocazione squillante per lo storico dell'arte²⁷.

²⁴ Emiliani, Spadoni 2008, p. 32.

²⁵ *Studi e Notizie* 1913. I saggi contenuti nel testo sono, in ordine di apparizione, i seguenti: C. Ricci, *Federico Barocchi 1535-1612*; L. Renzetti, *Notizie relative a Federico Barocchi e alla sua famiglia*; F. Madiari, *Per la vera data di nascita di F. Barocchi*; A. Venturi, *Quale posto occupi Federico Barocchi nell'arte del suo tempo*; G. Cantalamessa, *Federico Barocchi*; E. Calzini, *La Madonna detta di san Simone di Federico Barocchi*; A. Muñoz, *Il Barocchi e l'arte romana del suo tempo*; M. Ciartoso, *Un quadro attribuito al Barocchi presso il Sodalizio de' Piceni in Roma*; G. Lipparini, *I "Barocchi" urbinati*; G. Natali, *Il Barocchi a Genova*; A. Vernerecci, *Un quadro di Federico Barocchi a Fossombrone*; E. Calzini, *Lo "studio" del Barocchi (documenti)*; G. Spadoni, *Federico Barocchi a Macerata e il bozzetto di un suo quadro incendiato dai francesi nel 1799*; G. Aurini, *Federico Barocchi negli Abruzzi*; F. Madiari, *Della Beata Michelina di F. Barocchi nella Pinacoteca Vaticana*; F. Di Pietro, *La "Santa Cecilia" di F. Barocchi nel Duomo di Urbino*; A. Colasanti, *Un ignoto quadro di F. Barocchi*; L. Venturi, *Opere inedite di Federico Barocchi*; F. Hermanin, *Federico Barocchi incisore*; F. Di Pietro, *L'arte di Federico Barocchi e la mostra dei suoi disegni negli Uffizi*; F. Madiari, *Sopra un quadro del Barocchi a Macerata Feltria*; F. Madiari, *La Madonna di "S. Agostino" di Cagli*; E. Calzini, *Elenco delle opere di Federico Barocchi*; C. Ricci, *Saggio di una bibliografia sul Barocchi*.

²⁶ Agosti 1996, p. 62. Una simile evoluzione la si può ritrovare nella rivista diretta da Venturi, «L'Archivio Storico dell'Arte», «simbolo del pensiero scientifico positivo» (Emiliani 2008, p. 37) che dal 1898 divenne «L'Arte», assumendo «una volontà più marcata di aprirsi maggiormente al dibattito europeo [...] con un'attenzione nuova per i problemi di metodo storiografico» (Sciolla 2008, p. 63).

²⁷ *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* 1912, p. 407. Corrado Ricci, ma anche Giulio

Il volume *Studi e Notizie* è uno dei pochi dedicati al maestro urbinato in Italia nei primi decenni del Novecento e come Emiliani constatò ancora nel catalogo della mostra del 1975, è «innegabile che in tutta questa fase – e cioè per tutto il nostro mezzo secolo – il contributo italiano sia poco più che quello volenteroso suscitato dalle celebrazioni baroccesche del 1912»²⁸. Il «volenteroso» volume del 1912 raccoglieva diversi saggi, la maggior parte dei quali incentrati sull'analisi di singoli quadri dell'artista, sull'*iter* pittorico del Barocci o sulle novità apportate dalla sua arte. È evidente la ricezione e la conoscenza degli studi di August Schmarsow, già citati, e Krommes, *Studien zu Federigo Barocci*²⁹, pubblicati negli anni immediatamente precedenti, spesso citati dagli autori proponendo revisioni e correzioni.

Corrado Ricci ancora una volta espone le ragioni del suo disaccordo con la lettura di Schmarsow sul proto barocco di Barocci:

ma lo spirito dell'arte seicentesca, l'essenza quasi del barocco, è il contrasto inatteso e violento, contrasto di tutto: d'ombre e di luci, di pietà e di ferocia, di giovinezza e di senilità. Ora colui che designa il Barocci, non dico come un precursore, ma come il fondatore del barocco, dove scorge pure un tratto di tale violenza di affetti e di effetti opposti:³⁰

Anche Antonio Muñoz non condivise le posizioni di Schmarsow, preferendo attribuire al Barocci «il merito di aver largamente influito su molti artisti del tempo suo»³¹, sottolineando invece la totale autonomia di un artista «che visse al di fuori delle correnti allora dominanti»³².

Infatti dalla lettura dei contributi di *Studi e Notizie* si evince come l'intento non fu quello di collocare il Barocci in un determinato contesto temporale, quanto di dimostrare la sua autonomia e innovazione artistica e l'influsso sugli artisti del suo secolo e di quello successivo. Giulio Cantalamessa sottolineò come «dall'alto della sua montagna nativa [...] sparse una gran luce che rischiarò la stessa Firenze»³³; per Adolfo Venturi Barocci «fece la scoperta del Settecento»³⁴; Giulio Natali, in accordo con Adolfo Venturi e Corrado Ricci, mise in luce l'influenza che Barocci ebbe su Rubens; per Filippo Di Pietro infine, risultava anacronistico «discutere se egli appartenga o no al manierismo, a

Cantalamessa e Adolfo Venturi, si inserirono in modo critico nel dibattito tedesco sull'arte barocca, ribadendo non solo l'apporto dell'arte italiana al barocco europeo ma anche i preziosi materiali che le ricerche filologiche fornirono agli studiosi tedeschi. Ancora negli anni '60 Harald Olsen nel suo testo su Barocci, ricostruendo il percorso artistico dell'artista utilizza largamente gli studi e le ricerche documentarie effettuate tra la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo, come si può vedere scorrendo la bibliografia del suo volume (cfr. Olsen 1962, pp. 262-265).

²⁸ Emiliani 1975, p. 26.

²⁹ Krommes 1912.

³⁰ *Studi e Notizie* 1913, p. XXI.

³¹ Ivi, p. 36.

³² Ivi, p. 44.

³³ Ivi, p. 26.

³⁴ Ivi, p. 20.

codesta zona grigia a lui contemporanea, che ondeggia tra le ultime stanche propaggini michelangiolesche e raffaellesche e l'avvento del Barocco»³⁵.

Ai saggi di questi autorevoli studiosi, si andarono ad aggiungere i contributi di conoscitori locali e ispettori ai monumenti come Egidio Calzini e Luigi Nardini³⁶, che presentarono studi ricchi di notizie documentarie finalizzate a far luce sulla vita e sull'opera di Barocci.

Anche l'aspetto divulgativo non venne sottovalutato: per presentare i coevi studi d'arte ad un più ampio pubblico, senza scadere nell'encomio sterile, ma cercando di appassionare anche il lettore non specialista alla fruizione delle opere d'arte e alla visita dei musei, la Brigata di Urbino pensò di pubblicare un breve opuscolo dedicato a Barocci.

Il fascicolo, edito dalla Brigata il 27 settembre 1912 per il terzo centenario dalla morte del pittore³⁷, ebbe esattamente questa finalità divulgativa, precedendo l'uscita del più specialistico *Studi e Notizie*. Il contributo si apre con un appello ai cittadini urbinati per unirsi all'iniziativa della Brigata di deporre una corona di alloro presso la casa dell'artista; un piccolo omaggio in attesa delle vere celebrazioni che slittarono alla primavera dell'anno successivo, in quanto «l'iniziativa non incontrò invero quel generale consentimento che sarebbe stato lecito attendersi»³⁸. A seguire un breve articolo di Giulio Cantalamessa, già edito e per l'occasione ripubblicato³⁹.

Egidio Calzini, nel medesimo fascicolo, redasse l'elenco dei lavori urbinati più famosi, con un catalogo delle opere attribuite all'artista conservate sia in Italia che all'estero, inserendo solo quelle di certa attribuzione, puntualizzando che molte opere di scuola barocca «meritano di essere meglio esaminate e restituite ai loro singoli autori [...]. Anzi saremo grati a quegli amici studiosi che vorranno indicarci le altre opere del Maestro qui non elencate»⁴⁰.

A firma di Luigi Nardini, direttore della Biblioteca universitaria e Ispettore ai monumenti di Urbino, fu l'elenco delle opere del Barocci presenti ad Urbino, divise per luoghi di conservazione (Palazzo Ducale, Duomo, Chiesa San Francesco, Oratorio della Morte) e con l'aggiunta di alcuni dettagli storico artistici (committenza, originaria ubicazione, aneddoti storici). L'Ispettore ebbe modo di ispezionare i dipinti urbinati del Barocci giusto qualche mese prima, quando il direttore delle Gallerie di Firenze gli chiese aiuto per accompagnare il

³⁵ Ivi, p. 156.

³⁶ Per i temi dei loro contributi cfr. nota 25.

³⁷ Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti 1912.

³⁸ Ivi, p. 2.

³⁹ L'articolo fu pubblicato in diverse occasioni: la prima nel 1890 nella rivista «Lettere e Arti», poi nella «Rassegna Bibliografica» del 1901; nel 1913 fu inserito nel fascicolo sopra citato e anche in *Studi e Notizie*, dove in nota venne puntualizzata la data di prima pubblicazione (1890) proprio per mostrare come l'autore sia stato uno dei primi studiosi italiani a comprendere la modernità del Barocci quando «nessun critico dotto avrebbe avuto il coraggio di far lodi al Barocci, verso cui ora volgonsi le universali simpatie» (*Studi e Notizie* 1913, p. 22).

⁴⁰ Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti 1912, p. 7.

fotografo Vincenzo Perazzo a riprodurre i capolavori del Barocci in previsione della mostra fiorentina sui suoi disegni⁴¹, organizzata dall'Ispettore del Gabinetto Pasquale Nerino Ferri e dal segretario Filippo di Pietro.

Dall'ottobre del 1912 fino all'aprile dell'anno successivo, infatti, il Gabinetto organizzò una mostra di disegni del pittore urbinato «sconosciuti alla maggior parte del pubblico»⁴² per celebrarne il terzo centenario della morte. Nell'esposizione fiorentina i disegni, scelti tra quelli riferibili ad opere note, vennero presentati «con criterio scientifico, e cioè raggruppando quelli che si riferiscono alla medesima opera, e disponendoli in ordine cronologico»⁴³. D'urgenza quindi si provvide a rintracciare le fotografie delle opere originali del Barocci da accostare ai relativi disegni preparatori; le riproduzioni vennero poi raccolte in un album a parte rispetto al catalogo⁴⁴.

Di Pietro contattò l'ispettore Nardini per accompagnare il fotografo ad Urbino: «per bene identificare ogni disegno abbiamo bisogno delle fotografie dei dipinti, fotografie che purtroppo siamo stati costretti in gran parte a procurarci traendole per la prima volta dagli originali mai fotografati o le cui fotografie non si trovano in commercio»⁴⁵.

Una campagna fotografica di estrema importanza per la conoscenza delle opere di Barocci, molte delle quali risultavano mai riprodotte in fotografia, e oggi preziosa in quanto ci mostra le condizioni di molti dipinti prima dei restauri del 1913 (cfr. figg. 1-3).

Quest'ampia riscoperta del Barocci non sfuggì a Lionello Venturi, anche lui presente al congresso di Roma, che contribuì al dibattito internazionale su barocco e manierismo non solo con i suoi studi ma anche con l'idea di far combaciare le onoranze per il Barocci con l'apertura della Galleria Nazionale delle Marche, che di opere dell'artista ne possedeva più di qualsiasi altro museo.

⁴¹ *Mostra dei cartoni e dei disegni* 1913.

⁴² Di Pietro 1913b, p. 134.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Marangoni, in una recensione sulla mostra, accenna ad un albo dove vennero raccolte le riproduzioni fotografiche; il giudizio poco lusinghiero dell'autore nei confronti delle tele del Barocci mostra come ancora permanesse una preferenza nei confronti dell'opera grafica del pittore a scapito della produzione pittorica «a cui talora sacrifica anche la verità, la naturalezza, la semplicità» (Marangoni 1913, p. 65). Non va comunque sottovalutata la difficoltà di apprezzare la qualità pittorica dell'artista attraverso foto in bianco e nero di opere che per di più non erano ancora state restaurate: «Se le lodi del Bellori all'amore del vero e alla coscienziosità del Barocci sono confermate dall'esame di questi disegni, non così parmi accada per quanto riguarda il proseguimento del lavoro dal disegno alla opera completa, chè anzi vien fatto domandarsi come mai il Barocci, che in certi studi è pieno di verità e di sobrietà, abbandoni poi nelle opere definitive queste rare doti per altre di secondario valore. In riprova di quanto affermo si confrontino specialmente i seguenti disegni della Mostra colle fotografie delle opere definitive ivi raccolte in apposito albo» (Marangoni 1913, p. 66).

⁴⁵ Biblioteca Centrale Urbino (d'ora in poi BCU), *Fondo Soprintendenza*, b. 185, fasc. 2 "Galleria", Di Pietro a Nardini, 14 lug. 1912; le foto vennero poi pubblicate nel testo di Di Pietro 1913a.

In vista di tale evento, dette avvio ad un'estesa campagna di restauro delle opere dell'urbinate, che risultava quindi obbligata non tanto per via delle celebrazioni, quanto in previsione del rinnovato interesse per l'artista che dai paesi di lingua tedesca stava coinvolgendo gli studiosi italiani.

I festeggiamenti per Barocci non ebbero il solito tono trionfale che spesso caratterizzava simili manifestazioni, ma furono legati a una cerimonia di maggior spessore culturale (apertura della galleria, pubblicazione di saggi), tanto che Lionello Venturi pensò di approfondire gli studi e le riflessioni sull'opera dell'artista urbinato organizzando una mostra della scuola barocca⁴⁶ e sistemando, nel nuovo allestimento della galleria, un'intera sala dedicata al Barocci⁴⁷.

In una minuta indirizzata al Ministero, di qualche mese antecedente, Venturi non nascose l'opportunità dei festeggiamenti in onore del Barocci per promuovere la nuova Galleria Nazionale:

Mi sono trovato davanti la necessità, oltre che d'impiantare ex novo l'ufficio di direzione e di amministrazione, di riordinare la galleria, la quale si trova in locali monumentali, ma tenuti in modo indecoroso. E anche ho avuto notizia di un avvenimento che rende urgente il riordinamento [...]. Infatti, alla fine di maggio, Urbino prepara grandi feste per il centenario di Federico Barocci: inaugurazione di monumento, feste al Municipio, all'Istituto di Belle Arti, stagione musicale etc., cui sarà invitato il Ministro della P. Istruzione. E oratore ufficiale della festa commemorativa sarà lo stesso Direttore Generale delle AA.BB.AA.

Se dunque il Governo non avrà attuato i benefici promessi con il mostrare al pubblico la propria galleria nazionale almeno in una condizione decorosa, esso perderà l'occasione di veder valutata la propria azione in un momento solenne⁴⁸.

Per arrivare ad una «condizione decorosa» la galleria doveva essere sistemata in sale idonee e presentare un percorso il quanto più possibile razionale, seguendo un criterio cronologico, ma soprattutto erano necessari lavori per rendere le sale funzionali alla loro nuova destinazione:

Sin d'ora avverto che i locali che galleria e museo debbono occupare sono sei grandi sale e due piccole, e che esse non si presenteranno mai al visitatore in modo decoroso, se non avranno almeno uno zoccolo di legno intonato con le antiche porte intarsiate, una tinta

⁴⁶ Renzetti 1913, p. 3: «i limiti e la natura di un numero unico popolare non ci permettono di allungarci in proposito per quanto l'argomento sia del più vivo interesse, specie se, come speriamo, l'idea geniale del professor Lionello Venturi, di promuovere nell'anno prossimo, una esposizione dei lavori della scuola barocca, avrà pratica attuazione». Venturi lasciò la direzione della galleria l'anno successivo, quindi il progetto non ebbe seguito.

⁴⁷ Agli Uffici c'era una stanza dedicata a Barocci già dai primi decenni del XIX secolo; i quadri di Barocci, tra cui la *Madonna del Popolo*, erano accostati a quelli di Gherardo delle Notti, Agnolo Bronzino, Diego Velasquez, Francesco Francia, Annibale Carracci, Luca Cambiaso, Giulio Romano, Caravaggio, Giovanni Lanfranco, Peter Paul Rubens; cfr. Fantozzi 1847.

⁴⁸ Archivio di Stato di Ancona (d'ora in poi ASAN), *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 188 "Rendiconto 1912-1913", Venturi a Ministero della Pubblica Istruzione (d'ora in poi MPI), 5 febbraio 1913.

accuratamente data alle pareti, e lo stucco sulle volte accompagnate con tinte d'avorio [...], avvertò inoltre, che tutti gli oggetti del museo hanno necessità di bacheche, che molti quadri hanno necessità di restauro, che molti altri mancano affatto di cornici⁴⁹.

Occorreva quindi sistemare le sale, ritinteggiarle, creare una zoccolatura non solo decorativa ma anche funzionale al sostegno dei quadri⁵⁰ e naturalmente restaurare diversi dipinti.

Venturi riuscì a concludere i lavori di allestimento in pochi mesi, grazie anche ad un oculato utilizzo delle scarse risorse ministeriali destinate alla galleria urbinata⁵¹:

Propongo di portare a compimento nell'esercizio venturo il restauro delle sale della galleria, in modo da renderle decorose e armonizzanti con l'antica ricchezza. Riducendo a un minimo di mille lire le spese di mobili e di altre consimili per l'ufficio, desidero di impiegare le rimanenti cinquemila in tinte, in zoccoli, in rafforzamenti delle pareti, premesso che sia questo il lavoro più urgente per poter godere le opere d'arte ivi conservate. Subordino a questo scopo il desiderio di acquisti di opere d'arte, e intendo d'impiegare le £ 4000 del capitolo 198 nel restauro dei quadri e delle cornici⁵².

Accanto alla sistemazione degli ambienti, Venturi coordinò infatti una vasta campagna di restauri della galleria nazionale, che comprese tutti i dipinti del Barocchi, le opere del Trecento e i primi acquisti dello Stato assegnati al nuovo museo urbinata.

Il lavoro venne affidato a Gualtiero De Bacci Venuti, restauratore di fiducia del Venturi, confermato in seguito anche dal successore di quest'ultimo Luigi Serra.

Nato a Lucca nel 1857, Gualtiero De Bacci Venuti, dopo la Scuola Libera di Disegno e Modellatura di Arezzo, si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Firenze e si perfezionò a Roma. Pittore storico e di genere, De Bacci Venuti iniziò la sua attività di restauratore verso la fine del XIX secolo, grazie alla stima che nei suoi confronti nutrono importanti esponenti del Ministero. Il restauratore infatti, pur vicino alle linee cavalcaselliane sul restauro conservativo (integrazioni neutre, puliture, rispetto dell'originale), si dedicava a ricostruire

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Calzini 1913a, p. 50: «oggi le stanze sono duplicate, divenute otto; ogni stanza ha la sua speciale tinta unita a seconda del carattere delle opere ivi raccolte, e le due più importanti di esse sono state anzi definitivamente decorate per mezzo di uno zoccolo in noce intagliato e intarsiato e di una tinta unita a tempera e stucco, che produce un effetto più decoroso e signorile delle tinte a calce, più consono alla ricchezza architettonica del più bel palazzo del Rinascimento». Le stanze a cui venne aggiunto lo zoccolo in legno furono quella di Federico (sala Udienze) e quella di Barocchi (salotto Duchessa), dove erano esposte le opere più prestigiose.

⁵¹ Per l'anno 1913-1914 i contributi ministeriali ammontavano a £ 10000: di queste £ 6000 erano per le spese d'ufficio e £ 4000 venivano destinate all'acquisto di opere d'arte, alla loro vigilanza e restauro.

⁵² ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 188 "Rendiconto 1912-1913", Venturi a MPI, 22 mar. 1913.

l'immagine limitatamente alle parti decorative di secondaria importanza in modo da rendere più armonica la lettura dell'opera senza venir meno al rispetto dell'originale⁵³.

Un approccio più “morbido” che aveva convinto Giulio Cantalamessa nel 1911 ad affidargli i restauri nella pinacoteca di Pesaro e a Velletri. Nell'estate del 1912 Cantalamessa, Soprintendente alle gallerie di Roma e del Lazio, commissionò a De Bacci Venuti anche il restauro di alcune opere della Cattedrale di Velletri, tra cui la *Madonna con Bambino* del XV secolo; nonostante le ampie lacune, il restauratore riuscì a ridonare leggibilità all'opera, riportandola all'attuale forma cuspidata e facendo riemergere gli incarnati, le figure degli angeli e gli ornamenti⁵⁴. Un intervento che permise a Lionello Venturi di attribuire l'opera a Gentile da Fabriano⁵⁵ e di apprezzare le capacità tecniche di De Bacci Venuti.

A quest'ultimo venne quindi affidato innanzitutto il compito di esaminare le opere esposte nella Galleria di Urbino per determinare quali tra queste avessero maggiore bisogno di interventi conservativi; non a caso i primi dipinti a comparire nella perizia sono proprio quelli del Barocci. Venturi, nel chiedere al Ministero l'autorizzazione a stipulare il contratto con il restauratore ne esaltava le capacità, sottolineando di nuovo l'urgenza dei lavori da compiere:

Si tratta dei restauri più urgenti da eseguirsi prima della prossima fine di maggio. I prezzi sono già stati concordati fra me e il detto restauratore e non sembreranno certo esorbitanti al Ministero poiché data la quantità dei quadri il De Bacci Venuti ha fatto delle notevoli riduzioni sui prezzi. L'abilità del De Bacci Venuti è pure nota al Ministero perché a lui si debbono gli ottimi restauri compiuti nel Museo civico di Pesaro e anche la recente Resurrezione del Gentile da Fabriano di Velletri [...]. E infine prego nel caso che nessuna difficoltà abbia il Ministero a concedermi tale autorizzazione di volere darmela prontissimamente essendo lungo il lavoro da compiersi prima di maggio⁵⁶.

Il restauratore dunque visionò la *Deposizione di Gesù*, *Due Angeli* e una *Madonna con angeli*⁵⁷, notando in tutti e tre i quadri l'utilizzo di vernici che

⁵³ Cfr. Pini 2000, p. 170: «quella propensione a cedere alle ragioni del godimento estetico per le parti secondarie e di valenza ornamentale dell'opera rilevata negli interventi del De Bacci ben si sposa con l'avversione manifestata dal Venturi e dal Cantalamessa per i “riparatori” di fiducia del Cavalcaselle, i restauratori che come Guglielmo Botti e i Fiscali avevano conquistato una posizione di predominio applicando la precettistica in modo rigoroso e sterile». Per la biografia del restauratore cfr. Donati, Laskaris 2007 e Scarpacci 2008.

⁵⁴ Cfr. Bartoli 2006.

⁵⁵ Per il restauro della *Madonna* di Velletri cfr. Venturi 1913.

⁵⁶ ACS, AABBA, *Div. I (1913-1915)*, b. 261, fasc. 1797, Venturi a MPI, 10 mar. 1913.

⁵⁷ *La sepoltura di Cristo*, tela (cm 122x92) proveniente dal Monte di Pietà di Urbino (Congregazione di Carità), esposta in galleria; i due angeli attribuiti al Barocci si riferiscono agli *Angeli adoranti*, oggi attribuiti ad Antonio Viviani e conservati in deposito; la *Madonna e angeli*, o come viene definita nella ricevuta di pagamento *Madonna di san Giovannino* (ASAN, Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione, b. 190 “Rendiconti 1913-1914”, De Bacci Venuti, 8 agosto 1913) potrebbe riferirsi alla *Madonna col Bambino e san*

avevano alterato la superficie pittorica, che andavano quindi «tolte cautamente e d'uopo leggermente verniciarlo»⁵⁸.

Nella «sala detta del Baroccio»⁵⁹ trovò la *Madonna Immacolata*⁶⁰:

Bel quadro grande, squarciato in un punto senza che manchi la tela che è buona nel suo insieme porta tracce di bianco cadutovi qua e là e nella parte del manto azzurro della Vergine mostra numerose mancanze di colore. Occorre leggermente detergerlo perché ha qualche macchia che non è la patina veramente detta, devonsi togliere le macchie di bianco citate e, data la natura dello strappo e la sua forma sarà sufficiente applicare posteriormente tela sottile e sfilacciata e conguagliare con leggera stuccatura, intonarla poi e verniciare con finissima vernice e molto leggermente⁶¹.

L'altra opera baroccesca sottoposta a perizia fu la *Madonna di san Simone*⁶². Il cattivo stato conservativo di quest'opera era già stato segnalato a Venturi da Egidio Calzini, nel testo su Barocci edito dalla Brigata:

la magnifica opera, che nella Galleria di Urbino merita di figurare come signora del luogo, trovasi da tempo in cattive condizioni; ha bisogno di essere tenuta in maggior conto e ha bisogno soprattutto di una cornice decorosa. Epperò la raccomandiamo al nuovo Direttore di quella Galleria⁶³.

Giovanni Evangelista, detta *Madonna di san Giovanni*, tela (cm 131x115), eseguita per la chiesa dei Cappuccini di Crocicchia (Urbino); nell'opera però non sono presenti angeli e nemmeno san Giovannino. In realtà quest'ultimo figura nella *Madonna di sant'Agostino*, acquistata dallo Stato nel 1912 (cfr. nota 15); posso supporre quindi che, al suo arrivo in galleria, De Bacci Venuti l'abbia pulita e verniciata insieme alle altre opere.

⁵⁸ ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 156, fasc. 10, cit., perizia di G. De Bacci Venuti, 8 marzo 1913, pubblicata in Donati, Laskaris 2007, pp. 43-46. Il fondo della Soprintendenza dell'Archivio di Stato di Ancona è stato riordinato negli anni successivi all'uscita di tale testo, quindi i documenti pubblicati hanno collocazione diversa rispetto l'attuale, che ho riportato in collocazione corretta.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*. *L'Immacolata Concezione*, tela (cm 222x150) oggi esposta nella Galleria Nazionale delle Marche, proviene dalla chiesa di San Francesco. Già Andrea Lazzari aveva notato il pessimo stato di conservazione: «per essere stata da bel principio posta in luogo umido, abbia di molto patito [...] si cercò dar riparo alla rovina, col far porre un Tavolato di dietro nel muro» (Lazzari 1801, p. 108).

⁶¹ *Ibidem*. A conferma dello stato di conservazione dell'opera è una lettera dell'ispettore del museo dell'Istituto di Belle Arti, Francesco Ubaldini; soprattutto a causa dell'umidità, la *Pala Buffi* di Giovanni Santi e la *Concezione* di Barocci conservate nella chiesa di San Francesco andavano deperendo; quest'ultimo quadro «deve essere tolto dal luogo ove trovasi, e diligentemente racconciato» (ACS, AABBA, *Archivio Generale (1860-1890), I vers.*, b. 538, fasc. 782, Chiesa di San Francesco, Ubaldini a direttore Istituto, 5 maggio 1866.). Le due opere arrivarono in galleria a seguito della soppressione degli ordini ecclesiastici.

⁶² Il dipinto rappresenta la *Madonna con Bambino, i santi Simone e Taddeo e donatori*, tela (cm 283x190), proviene dalla chiesa di San Francesco di Urbino ed entrò in galleria dopo la soppressione degli ordini religiosi.

⁶³ Calzini 1913b, p. 35.

Secondo la perizia di De Bacci Venuti infatti il dipinto aveva «delle bolle che mostrano la mestica qua e là, disposta a distaccarsi, che andrebbero preventivamente ammorbidite e difese con carta, stirare e fare aderire al di sotto, più ha alcune stuccature che stillano in bianco e che andrebbero sobriamente intonate»⁶⁴.

L'ultimo dipinto che figura nella perizia è il *Padre Eterno con angeli*⁶⁵, «alterato così da vernici cattive, è stato rintelato. Occorre lavarlo cautamente da essa, intonare alcune stuccature lasciate incolori e leggermente verniciare»⁶⁶.

Dalle ricevute di pagamento effettuate da Venturi a De Bacci Venuti, emerge che anche la *Crocifissione*⁶⁷ venne restaurata.

A questo gruppo di dipinti se ne aggiunse un altro, scoperto quasi per caso, cioè un ritratto del Barocci, di autore ignoto, conservato nella galleria urbinata. La Direzione Generale di Antichità e Belle Arti venne infatti a conoscenza dell'opera, un mezzo busto del pittore recante in mano tavolozza e pennello, grazie alle foto che Filippo di Pietro fece eseguire alle opere urbinati del Barocci, in previsione della già citata mostra dei disegni dell'artista organizzata dagli Uffizi.

Il dipinto, considerato giustamente da Serra un «debole lavoro di scuola»⁶⁸, era l'unico ritratto del pittore presente a Urbino, e nel clima dei festeggiamenti si preferì sorvolare sulla qualità pittorica⁶⁹; il Soprintendente ai Monumenti Icilio Bocci chiese quindi all'ispettore Luigi Nardini di inviarlo immediatamente a Roma:

⁶⁴ ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 156, fasc. 10, cit., perizia di G. De Bacci Venuti, 8 mar. 1913.

⁶⁵ *Padre Eterno e angeli*, tela (cm 70x142) proveniente dall'ex Convento di Santa Chiara, oggi esposto in galleria.

⁶⁶ ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 156, fasc. 10, cit., perizia di G. De Bacci Venuti, 8 marzo 1913. Il Ministero, vista l'urgenza approvò immediatamente i lavori: «Autorizzo la S.V. a fare iniziare il lavoro di restauro dei 14 quadri di codesta Galleria, per la spesa di Lire 1835, preventivata dal Sig. G. De Bacci Venuti. Considerata l'urgenza che richiedono tali restauri e trattandosi di lavori che singolarmente non eccedono le lire 500, non è il caso di fare il contratto, e quindi la S.V. può farli eseguire ad economia, ai sensi dell'art. 2 del R.D. 13 aprile 1882 e di scaricarli in tante separate fatture nel rendiconto sul cap. 198. le fatture devono essere vistate dalla S.V.» (ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 156, fasc. 10, cit., MPI a Venturi, 18 marzo 1913; in archivio sono anche riportate le singole fatture come richiesto dal Ministero).

⁶⁷ *La Crocifissione e i dolenti*, tela (cm 288 x 161), proveniente dalla chiesa di San Francesco a Urbino; nella perizia non venne descritta la tipologia di intervento, forse il restauratore ne fu incaricato a lavori già iniziati: «per aver riparato un quadro dipinto a olio su tela rappresentante la Crocifissione o meglio il Cristo in croce, nella parte centrale la vergine e S. Giovanni ai lati con vari angioletti volanti in alto opera di Federico Barocci da Urbino secolo XVII» (ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 190 "Rendiconti 1913-1914").

⁶⁸ Serra 1920, p. 75.

⁶⁹ BCU, *Fondo Comune*, b. 185, fasc. 2 "Galleria", Bocci a Nardini, 5 settembre 1912: il Ministero aveva ammonito «che nella prossima commemorazione dell'insigne pittore, sarebbe ragionevole argomento di critica vedere proprio la immagine di lui lasciata in quello stato vergognoso».

Il predetto Ministero ha quindi disposto che il dipinto sia spedito a Roma per essere intelaiato. Prego pertanto la S.V. Ill.ma di far imballare, con la maggiore sollecitudine possibile e con ogni cura, senza cornice, per inviarlo, assicurato per la somma che Ella crederà corrispondente al valore del quadro, alla superiore Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, dove si provvederà al rintelamento. Ella giudicherà se, per meglio garantire l'integrità del dipinto, sia il caso di sostituire alla cornice un telaio con battente e morlette e, così montato, fissare il quadro con viti alla faccia interna del coperchio della cassa che deve essere rivestita di tela incerata⁷⁰.

Restaurato nel giro di pochi giorni dal Ministero, l'*Autoritratto* di Federico Barocci, oggi conservato nei depositi della Galleria Nazionale, venne riprodotto in *Studi e Notizie* e nei fascicoli divulgativi pubblicati per l'occasione.

Nel 1915 Luigi Serra succedette Lionello Venturi alla direzione della galleria e, come il suo predecessore, si occupò non solo dei restauri della Galleria Nazionale, ma anche del patrimonio artistico dei musei e degli enti religiosi della regione. Nel 1919, programmando interventi conservativi delle opere d'arte del Duomo di Urbino, fece restaurare anche i capolavori di Barocci lì presenti, a spese del Ministero. Un gesto dovuto nei confronti del Capitolo Metropolitano, che qualche anno prima aveva acconsentito al deposito di alcuni capolavori di sua proprietà nella Galleria Nazionale delle Marche⁷¹:

Nel mentre presso tutti gli altri Enti, che han dipinti cui urgono restauri, si van svolgendo pratiche intese ad ottenere un loro contributo alla spesa, tale iniziativa non si è creduto opportuna di prendere con il Capitolo Metropolitano Urbinate, temendo ch'esso non ottenesse né lieta, né favorevole accoglienza. Poiché non è da dimenticare che, contro il modesto contributo di L. 10000 da parte del Ministero per il restauro della facciata del Duomo, il Capitolo ha depositato nella Galleria a titolo perpetuo ben dieci dipinti, tra cui la preziosa Flagellazione di Cristo di Piero della Francesca che è la gemma della Galleria, contribuendo per primo al nuovo vasto incremento di essa⁷².

Serra allegò alla richiesta la perizia redatta dal suo restauratore di fiducia, che rimase sempre Gualtiero De Bacci Venuti. Tra le opere da restaurare comparivano anche il *Martirio di san Sebastiano*⁷³ e la *Santa Cecilia* del Barocci, entrambe conservate in cattedrale:

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Le opere cedute comprendevano la *Flagellazione* di Piero della Francesca, i sei *Apostoli* di Giovanni Santi, *san Tommaso Beckett* e *san Martino* di Timoteo Viti; cfr. Scarpacci 2012.

⁷² ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 152 "Urbino", fasc. 5 "Urbino, Duomo. Restauro dipinti", Serra a MPI, 20 dicembre 1919.

⁷³ Negroni, Cucco 1984, p. 49: «il dipinto sottoposto a restauro nel corso dell'Ottocento, venne danneggiato»; anche Gherardi 1890, p. 51, ricordò tale intervento: «di vaghissimo impasto è il colorito del quadro, ma le sue più belle velature vennero offese da mano inesperta». Dello stesso parere furono anche Cavalcaselle e Morelli, i quali annotarono che l'opera fu «soverchiamente danneggiata però da una così detta pulitura» (Cavalcaselle, Morelli 1896, p. 237. Nella nota a tale affermazione Castracane tenne però a precisare che le condizioni del dipinto, sul finire del XIX secolo, non erano poi così preoccupanti: «la pittura non pare che fosse soverchiamente danneggiata dalla ripulitura; col tempo ha ripreso la sua patina antica»).

tutti questi quadri sono per vecchie vernici fumo e altro molto sporchi onde occorre una cauta ma radicale pulitura. A far ciò occorre che siano calati per rendere anche più facili i procedimenti di restauro [...]. Tutti poi, attentamente esaminati, hanno macchie ed avarie diverse che reclamano provvedimenti e che si nascondono adesso sotto lo strato di sudiciume⁷⁴.

Il Ministero approvò il restauro nel gennaio del 1920, permettendo al soprintendente di poter stipulare il contratto con il restauratore per il lavoro che doveva essere compiuto entro il 30 giugno 1920. I restauri vennero eseguiti entro il termine stabilito, e il 5 luglio Serra fu avvertito dell'avvenuto pagamento a De Bacci Venuti della somma concordata⁷⁵.

Un'interessante riflessione sul ripristino o meno dell'autenticità del dipinto, si sollevò durante l'intervento alla *Santa Cecilia*⁷⁶. In corso d'opera Serra, probabilmente dopo essersi confrontato con il restauratore, decise di riportare il dipinto alle sue forme originali⁷⁷, in quanto per poter meglio adattarsi alla cornice della navata era stato ampliato con un'architettura timpanata da mano ignota. La questione risultava complessa perché era necessario conciliare «le esigenze dell'arte con quelle di codesto on. Capitolo»⁷⁸. Diminuire le dimensioni del quadro eliminando l'incorniciatura posticcia non significava soltanto togliere armonia alla decorazione della chiesa, a cui i fedeli erano ormai abituati, ma anche interferire con le decisioni del Capitolo riguardo opere di sua proprietà e destinate al culto.

Come ammise lo stesso Serra, la soluzione trovata fu di compromesso:

Per il quadro rappresentante S. Cecilia, opera giovanile di Federico Barocci si è reso necessario un maggior lavoro. Il dipinto originario era stato assai considerevolmente ampliato con l'aggiunta in ogni lato di tele ed era stato incluso entro un finto portale frontonato con figure sugli spioventi. Poiché non è stato possibile indurre il capitolo a consentire la riduzione del quadro alle sue naturali proporzioni, si è attuato un compromesso. Esso, cioè, ha mantenute le dimensioni attuali per poter riempire tutta l'arcata che lo accoglie, ma la finta architettura non di mano del Barocci è stata soppressa e sostituita da un fondo verdognolo soltanto in alto, essendo troppo alto lo spazio si è dipinto un leggero fregio a monocromato. Così il quadro del Barocci appare nella sua piena efficienza⁷⁹.

Serra scelse quindi di riportare il dipinto alla sua «piena efficienza», ripristinando l'idea originale del pittore, pur senza diminuire le dimensioni

⁷⁴ ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 152, fasc. 5, cit., perizia di Gualtiero De Bacci Venuti, 10 dicembre 1919.

⁷⁵ Ivi, MPI a Serra, 5 lug. 1920.

⁷⁶ Cfr. Droghini 2014.

⁷⁷ Cfr. Serra 1932, p. 131: «restaurato nel 1920 e ridotto alle modeste proporzioni originarie, mentre era stato ampliato per adattarlo all'ampia nicchia dell'altare».

⁷⁸ ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 152, fasc. 5, cit., Serra a Capitolo Metropolitano, 23 maggio 1920. Serra chiese anche che «una commissione nominata dal Capitolo conferisse con me davanti al dipinto stesso per definire, d'accordo, la soluzione migliore».

⁷⁹ Ivi, relazione Serra a MPI, 9 giu. 1920; cfr. Donati, Laskaris 2007, p. 104.

del quadro⁸⁰. Una scelta che avrebbe evitato fraintendimenti nella lettura del dipinto baroccesco, come era accaduto a Di Pietro nel saggio sulla *Santa Cecilia* del Duomo, inserito in *Studi e Notizie*, secondo cui la cornice timpanata era stata realizzata da Barocci come citazione michelangiolesca derivata dal suo soggiorno romano: «Barocci a Roma dovè guardare di più ciò che s'accordava con le lezioni apprese alla scuola di Battista Franco, e inquadrò la soave linea raffaellesca in una cornice ispirata a Michelangelo»⁸¹.

Gualtiero De Bacci Venuti quindi, oltre alla pulizia e al risarcimento dell'opera, eliminò l'architettura non originale, lasciando intatte le dimensioni:

Per avere tolta un architettura dipinta ad olio di epoca molto posteriore al quadro già restaurato esistente nell'altare 3° a destra di chi entra nel Duomo di Urbino rappresentante S. Cecilia e vari Santi attribuito al Barocci e averlo intonato a olio a tinte unite in tutte quelle parti che evidentemente furono aggiunte per giungere alle dimensioni degli altri altari; in modo che l'opera baroccesca trionfi e non sia disturbata da colori, e soverchi ornamenti.⁸².

Il Capitolo rimase soddisfatto dell'esito del restauro, esprimendo a Serra «il pieno e sincero gradimento per i restauri testé compiuti»⁸³. Infatti a distanza di pochi mesi si ritenne opportuno effettuare una leggera pulizia anche per l'*Ultima Cena* del Barocci nella Cappella del S. Sacramento⁸⁴; ad occuparsene sempre De Bacci Venuti:

Per avere nel novembre 1920, d'incarico della R. Soprintendenza proceduto ad una cautiissima rimozione della polvere e del fumo dalla superficie del quadro la Cena di Federico Barocci nella Cappella del SS Sacramento in Cattedrale di Urbino, ed in tale occasione aver rimarcata una mancanza di mestica e la mestica stessa pericolante, nella figura del fanciullo che reca una secchia, verso l'omero della figura stessa, averla consolidata, stuccata nelle mancanze e intonata a regola d'arte⁸⁵.

Infine nel 1931, allo scadere del suo mandato, Luigi Serra fece restaurare dal figlio di Gualtiero De Bacci Venuti, Riccardo, due bozzetti del Barocci

⁸⁰ L'eliminazione dell'architettura posticcia fu scelta relativamente semplice per Serra, trattandosi di un'aggiunta ben distinta dal dipinto originale. In altre occasioni, come ad esempio per una tavola del convento di Santa Margherita a Fabriano, Serra, dopo un saggio effettuato da De Bacci Venuti che aveva confermato quanto le ridipinture avessero quasi del tutto compromesso l'originale, diede addirittura il consenso all'alienazione (per la questione delle ridipinture e delle rimozioni cfr. Conti 1996).

⁸¹ Di Pietro 1913c, p. 110.

⁸² ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 152, fasc. 5, cit., conto di G. De Bacci Venuti, 31 maggio 1920; cfr. Donati, Laskaris 2007, p. 105.

⁸³ Ivi, Capitolo Metropolitano a Serra, 16 giugno 1920.

⁸⁴ Negroni, Cucco 1984, p. 27: «restaurato da Michele Dolci dopo il crollo della cupola del Duomo nel 1789, fu oggetto di altri restauri nel 1920, nel 1953, infine nel 1973». Cavalcaselle, Morelli 1896, p. 237 fecero probabilmente riferimento al restauro del Dolci parlando di «soverchia e male intesa pulitura», sicuramente ne parlò il Lazzari (cfr. Lazzari 1801, p. 29: «sebbene nell'essere stata ripulita ha perduto nel suo antico»).

⁸⁵ Ivi, perizia G. De Bacci Venuti, 28 gennaio 1920; cfr. Donati, Laskaris 2007, p. 105.

conservati in galleria, uno con la *Sepoltura di Cristo*, preparatorio dell'opera conservata nella chiesa di Santa Croce a Senigallia, e l'altro con il *Perdono d'Assisi*, per la chiesa di San Francesco a Urbino.

Riccardo De Bacci Venuti collaborò fin dal principio con il padre nei restauri urbinati, a partire dai lavori commissionatigli dal Venturi. Il nome di Riccardo non compare mai nelle perizie, ma nella corrispondenza privata tra il restauratore e i vari soprintendenti De Bacci Venuti padre parla spesso del figlio in qualità di aiutante. Ciò spiega come Gualtiero De Bacci Venuti riuscisse a portare avanti un elevato numero di restauri, spesso in modo simultaneo e in tutta la regione.

Negli ultimi anni di vita Gualtiero, che morì nel 1938, accettò commissioni che lo allontanarono dalle Marche: lavorò infatti in Umbria, nella Galleria Nazionale di Perugia, nella Pinacoteca di Assisi e a Spoleto, mentre il figlio Riccardo continuò a lavorare per la soprintendenza marchigiana.

Per la Galleria Nazionale Riccardo rimise mano alla *Sepoltura di Cristo*, che come visto in precedenza, era stato restaurato dal padre, il quale si era limitato a togliere le vecchie vernici alterate ripassandolo con una nuova e più leggera; in questo ultimo intervento si decise sia di togliere le ridipinture non originali che di provvedere al rafforzamento della mestica e all'integrazione del colore⁸⁶.

L'altro bozzetto restaurato, conservato in galleria, fu il *Perdono d'Assisi*, che nel 1931 venne pulito e sistemato da De Bacci Venuti figlio in un nuovo telaio⁸⁷.

L'anno successivo, sotto la direzione di Carlo Aru⁸⁸ che nel frattempo era succeduto a Serra, Riccardo De Bacci Venuti restaurò la *Madonna col Bambino Gesù e san Giovanni Evangelista orante*⁸⁹ offuscata da uno spesso strato di vernici ossidate e coperta nella parte bassa da «uno strato di rozzo stucco colorito eppoi ridipinto, talché si perdeva tutta la ragione di riflessi luminosi invadenti il gruppo delle figure attraverso il piano illuminato del suolo»⁹⁰.

⁸⁶ «Il dipinto ridotto arido e polveroso aveva il sollevamento della mestica che in qualche parte era caduta. Molte parti ridipinte sul fondo e non tolte nel precedente restauro, sono state ripulite ripristinando l'ariosità della composizione. Rifermatura generale della mestica ripreparandone i pezzi mancanti e reintegrazioni di colore omogeneo nelle parti cadute o sbucciate. Verniciature generale medio lucida» (ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 222 "Rendiconti 1930-31", fasc. "Opere d'arte", perizia di Riccardo De Bacci Venuti, 1 giugno 1931; cfr. Donati, Laskaris 2007, p. 123).

⁸⁷ *Ibidem*: «Tutto il sudicio e le vernici che lo mascheravano sono state tolte riottenendo la luminosità e vivacità dei colori propri del maestro. La tela è stata tolta dall'attuale telaio ritirandola su telaio a cunei espressamente costruito, così pure la cornice (che era inchiodata sul dipinto) è stata composta sopra nuovo telaio formante il battente. Ritocco di alcune sgraffiature e zone mancanti e verniciatura completa medio lucida». *Il Perdono d'Assisi*, tela cm 110x71, proveniente dall'ex Convento di Santa Chiara, arrivato in galleria con le soppressioni.

⁸⁸ Carlo Aru (1881-1958) fu ispettore alla Soprintendenza ai monumenti della Sardegna e docente di storia dell'arte all'Università di Cagliari; fu soprintendente alle gallerie della Marche dal 1931 al 1933 prima dell'arrivo di Guglielmo Pacchioni.

⁸⁹ *Madonna col Bambino e san Giovanni Evangelista*, detta *Madonna di san Giovanni*, tela (cm 131 x 115), conservata in galleria.

⁹⁰ ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 224 "Rendiconti 1931-32", perizia di Riccardo De Bacci Venuti, 15 luglio 1932.

Anche in questo caso vennero tolte le vernici vecchie e le ridipinture «conservando scrupolosamente quella leggera patina che ricopre le tenui e squisite qualità coloristiche della composizione» e facendo attenzione a non perdere le caratteristiche del colore originale. La pulitura fu particolarmente accorta tanto che le ridipinture vennero del tutto eliminate solo nel restauro effettuato dopo la seconda guerra mondiale⁹¹.

L'ultimo intervento alle opere del Barocci, prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, avvenne sotto la direzione di Guglielmo Pacchioni, soprintendente dal 1933 al 1939.

In un suo sopralluogo ad Urbino, nel maggio del 1936, Pacchioni notò che alcune opere presentavano «non lievi guasti e pertanto reclamano un pronto ed accurato restauro, che ne garantisca la conservazione e restituisca loro quel decoroso assetto tanto più necessario ad opere custodite in una Galleria Nazionale»⁹².

Tra le opere proposte al Ministero e da sottoporre a restauro figuravano anche la *Madonna di san Simone* e la *Crocifissione*⁹³, nelle quali le vernici alterate causavano «preoccupanti lesioni dei colori»⁹⁴. L'intervento conservativo venne effettuato da una restauratrice, Maria Boccolari⁹⁵, che tolse le vernici ossidate e effettuò una «rintelatura completa e stiratura»⁹⁶ della tela.

⁹¹ *Ibidem*: «Deterso delle vernici e delle ridipinture con opportuni lavaggi, conservando scrupolosamente quella leggera patina che ricopre le tenui e squisite qualità coloristiche della composizione, si è proceduto al consolidamento della mestica sulla tela, alla reintegrazione di tutte le parti di colore mancante e all'intonazione generale del fondo, riportando in evidenza ogni qualità del dipinto. All'opera venne data una vernice generale medio lucida». Il prezzo per questo restauro fu di £ 700. Bruno Molajoli ricordava il restauro nelle pagine del «Bollettino d'arte»: «il dipinto appariva offuscato da una densa stratificazione di vernici varie, completamente ossidate e scurite; inoltre tutta la parte bassa della composizione era ricoperta da uno strato di stucco colorito e poi ridipinto. Opportuni e prudenti lavaggi, condotti in modo da detergere il dipinto d'ogni sovrapposizione senza intaccare quelle sottili squisite ultime velature che sono il dono fatato delle opere del Barocci, hanno portato alla rivelazione di mirabili quanto per l'innanzi sconosciute qualità pittoriche» (Molajoli 1933, p. 386). Il restauro viene ricordato anche da Emiliani 2008, p. 150: «le condizioni di conservazione sono mediocri, pur dopo un restauro eseguito intorno al 1930 ed un secondo intervento di questo dopoguerra, che ha avuto tuttavia il merito di eliminare pesanti ridipinture».

⁹² ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 230 “Rendiconti 1935-36”, fasc. “restauri opere d'arte 1933-34; 1934-35”, Pacchioni a MPI, 6 maggio 1936.

⁹³ Entrambe le opere vennero restaurate da Gualtiero De Bacci Venuti nel 1913, ma in quell'occasione il restauratore non ritenne opportuno togliere le vecchie vernici.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ La restauratrice eseguì nel 1932 una campagna di restauri nella Pinacoteca civica di Savona.

⁹⁶ ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 230, cit., fasc. “Rendiconti, es. 1935-36”, perizia di Maria Boccolari, 11 luglio 1936.

Riferimenti bibliografici / References

- Agosti G. (1996), *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi dal museo all'università, 1880-1940*, Venezia: Marsilio.
- Ambrosini Massari A.M. (2005), *Per la fortuna critica della scuola barocca*, in *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano: Motta, pp. 414-425.
- Bartoli R. (2006), scheda VII.3, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, 21 aprile-23 luglio 2006), a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano: Electa, p. 302.
- Bottacin F. (2005), *Federico Barocci e Peter Paul Rubens: dalla provincia italiana all'Europa*, in *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano: Motta, pp. 406-413.
- Bottacin F. (2013), *Rubens a bottega da Barocci?*, in *Barocci in bottega*, a cura di B. Cleri, Foligno: Editoriale umbra, pp. 249-259.
- Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti (1912), *XXX settembre MCMXII, A Federico Barocci nel terzo centenario*, Urbino: Tip. M. Arduini.
- Calzini E. (1913a), *La R. Galleria Nazionale delle Marche*, «Rassegna Bibliografica dell'arte italiana», XVI, n. 5-8, pp. 49-53.
- Calzini E. (1913b), *La Madonna detta di San Simone di Federico Barocci*, in *Studi e Notizie* 1913, pp. 33-35.
- Cavalcaselle G.B., Morelli G. (1896), *Catalogo delle opere d'arte nella Marche e nell'Umbria*, «Le Gallerie Nazionali Italiane», II, pp. 191-348.
- Conti A. (1996), *Manuale di restauro*, Torino: Einaudi.
- Di Pietro F. (1913a), *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federigo Barocci negli Uffizi*, Firenze: Istituto Micrografico italiano.
- Di Pietro F. (1913b), *L'arte di Federico Barocci e la mostra dei suoi disegni negli Uffizi*, in *Studi e Notizie* 1913, pp. 134-157.
- Di Pietro F. (1913c), *La Santa Cecilia di F. Barocci nel Duomo di Urbino*, in *Studi e Notizie* 1913, pp. 101-111.
- Donati B., Laskaris C.Z., a cura di (2007), *Restauratori e restauro nelle Marche dal 1900 al 1924: Gualtiero De Bacci Venuti, Guglielmo Filippini, Domenico Brizi*, Macerata: Eum.
- Droghini M. (2014), *La Santa Cecilia e Santi di Federico Barocci della cattedrale di Urbino: spunto per una riflessione "barocca"*, «Arte marchigiana», n. 1, pp. 109-126.
- Fantozzi F. (1847), *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze: Giuseppe Ducci.
- Federico Barocci* (1913), numero unico per le onoranze di Urbino a Federico Barocci, 22 maggio 1913, Urbino: Tip. M. Arduini.
- Emiliani A. (2008), *Federico Barocci*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Emiliani A., a cura di (1975), *Mostra di Federico Barocci*, catalogo della mostra (Bologna, 14 settembre-16 novembre 1975), Bologna: Alfa.

- Emiliani A., Spadoni C., a cura di (2008), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra (Ravenna 2008), Milano: Electa.
- Emiliani A., *Quattro punti di politica istituzionale*, in *La cura del bello* 2008, pp. 27-43.
- Gherardi P. (1875), *Guida di Urbino*, Urbino: Savino Rocchetti.
- Gherardi P. (1890), *Guida di Urbino*, Urbino: Tipografia della Cappella.
- Grossi C. (1856), *Degli uomini illustri di Urbino*, Urbino: Rondini.
- Il X Congresso internazionale di storia dell'arte* (1912), «L'Arte», XV, pp. 463-472.
- Krommes R.H. (1912), *Studien zu Federigo Barocci*, Leipzig: Seemann.
- La Madonna di Cagli, del Barocci* (1913), «Bollettino d'arte», VII, n. 6, p. 233.
- La Madonna di Cagli, di Federico Barocci* (1912), «Bollettino d'arte», VI, n. 9, p. 341.
- Lazzari A. (1800), *Memorie di Federico Barocci*, Urbino: Giovanni Guerrini.
- Lazzari A. (1801), *Delle Chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino: G. Guerrini.
- Marangoni M. (1913), *Mostra di disegni del Barocci agli Uffizi*, «L'Arte», n. 16, pp. 65-67.
- Merlonghi M. (2003), *Tito Venturini Papari*, in *Restauratori e restauri in archivio*, a cura di G. Basile, vol. I, Lurano: Nardini editore, pp. 165-179.
- Meyer S.A. (2013), *L'Italia e l'arte straniera. Temi, polemiche e prospettive del X Congresso internazionale di storia dell'arte (Roma 1912)*, «Annali di Critica d'arte», n. 9, pp. 333-346.
- Molajoli B. (1933), *Restauri di dipinti nelle Marche*, «Bollettino d'arte», XI, n. 8, pp. 384-389.
- Mostra dei cartoni e dei disegni di Federigo Barocci nel Gabinetto dei disegni della R. Galleria degli Uffizi, dall'ottobre 1912 all'aprile 1913*, (1913), Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche.
- Muñoz A. (1912), *Il X Congresso internazionale di storia dell'arte*, «Nuova Antologia», novembre, pp. 3-8.
- Negrone F., Cucco G., a cura di (1984), *Urbino, Museo Albani*, Bologna: Calderini.
- Olsen H.P. (1962), *Federico Barocci*, Copenhagen: Munksgaard.
- Pini S. (2000-2001), *Gualtiero De Bacci Venuti, pittore e "riparatore" di dipinti antichi*, «Annali Aretini», nn. 8-9, pp. 141-174.
- Renzetti L. (1913), *Il testamento di Federico Barocci*, in *Federico Barocci*, numero unico, pp. 3-4.
- Ricci C. (1894), *Correggio*, Bologna: Zanichelli.
- Riegl A. (1908), *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien: A. Schroll; trad. ingl. *The origins of Baroque art in Rome*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.
- Scarpacci S. (2012), *La conservazione delle opere d'arte ad Urbino, dall'Unità d'Italia alla nascita della Galleria Nazionale delle Marche*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 4, pp. 197-216.

- Scarpacci S. (2008), *De Bacci Venuti Gualtiero*, scheda “R” n. 12/52/1016, in ASRI-RESI, 2008/09/15, <<http://resinet.associazionegiovaniseccosuardo.it>>, 05.05.2012.
- Sciolla G.C. (2008), *Le riviste e le guide*, in Emiliani, Spadoni 2008, pp. 59-71.
- Schmarsow A. (1897), *Barock und Rokoko*, Leipzig: Hirzel.
- Schmarsow A. (1909), *Federico Barocci: ein Begründer des Barockstils in der Malerei*, Leipzig: Teubner; trad. it *Federico Barocci, un capostipite della pittura barocca*, Ancona: Il lavoro editoriale, 2010.
- Serra L. (1932), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità di Urbino*, Roma: Libreria dello Stato.
- Serra L. (1920), *Il Palazzo Ducale di Urbino e la Galleria Nazionale delle Marche*, Milano: Alfieri e Lacroix.
- Studi e Notizie su Federico Barocci* (1913), Firenze: Ist. Micrografico italiano.
- Venturi L. (1913), *Un quadro di Gentile da Fabriano di Velletri*, «Bollettino d'arte», VII, n. 3, pp.73-75.
- Wölfflin H. (1888), *Renaissance und Barock*, München: Ackermann; trad. it. *Rinascimento e Barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Firenze: Vallecchi, 1968.
- III Centenario dalla morte di Federico Barocci* (1913), «Bollettino d'arte», VII, n. 7, pp. 275-276.
- X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (1912), «Bollettino d'Arte», VI, n. 10, pp. 404-408.

Appendice



Fig. 1. Federico Barocci, *Immacolata Concezione*, Galleria Nazionale delle Marche (da Di Pietro 1913, p. 97)



Fig. 2. Federico Barocci, *Madonna di san Simone*, Galleria Nazionale delle Marche (da Di Pietro 1913, p. 9)



Fig. 3. Federico Barocci, *Madonna di san Giovanni*, Galleria Nazionale delle Marche (da Di Pietro 1913, p. 5)

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Xavier Barral i Altet, Ranuccio Bianchi Bandinelli,
Antonella Capriello, Silvia Cardini, Francesca Casamassima,
Sara Cavatorti, Imma Cecere, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Santino Alessandro Cugno,
Guido Dall'Olio, Alessia Donati, Patrizia Dragoni,
Tea Fonzi, Miriam Giubertoni, Francesca Giurranna,
Daniele Manacorda, Agnese Marasca, Valeria Merola,
Giacomo Montanari, Elena Musci, Maria Rosaria Napolitano,
Virginia Neri, Luca Palermo, Claudia Parisi, Greta Parri,
Lara Pastrello, Maria Concetta Perfetto, Angelo Presenza,
Lorenzo Principi, Silvia Scarpacci.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

