

SUPPLEMENTI

Carlo Crivelli.
Nuovi studi
e interpretazioni



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 16, 2024

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

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

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Domenico Sardanelli, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

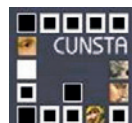
Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

L'Annunciazione di Ascoli a Venezia e Alvise Albrizzi

Valeria Paruzzo*

Abstract

Il contributo verte sulle vicende collezionistiche e sulla ricezione critica della celebre *Annunciazione di Ascoli* di Carlo Crivelli negli anni Venti dell'Ottocento. Grazie a documentazione archivistica inedita è stato possibile ricostruire che l'*Annunciazione*, dalla Pinacoteca di Brera, giunse a Venezia, dove nel 1821 l'Accademia tentò di acquisirla per la neonata Pinacoteca. Il museo dimostrò quindi un precoce apprezzamento istituzionale per Crivelli, nonostante la fama ancora circoscritta del pittore in quel momento. Il nuovo proprietario, l'antiquario Alvise Albrizzi, decise però di non venderla. Fu probabilmente lui, infine, a esportarla e ad alienarla a Londra al famoso collezionista Edward Solly, col quale era già entrato in affari a Berlino qualche anno prima.

* Ricercatrice Post-Doc, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Palazzo Barbarigo della Terrazza, San Polo, 2765/A, Calle Corner, 30125 Venezia. Docente a contratto, Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Via Tommaso Gar 14, 38122 Trento, e-mail: valeria.paruzzo@unitn.it.

L'autrice desidera ringraziare Francesco De Carolis, Robert Skwirblies e Alessandro Delpriori per i preziosi suggerimenti offerti in occasione del convegno a Macerata o in fase di stesura del contributo.

The contribution focuses on the collecting history and critical reception in the 1820s of Carlo Crivelli's renowned *Annunciation with Saint Emidius*, preserved today in the National Gallery in London. Thanks to unpublished archival documentation, it was possible to reconstruct that the *Annunciation*, from the Pinacoteca di Brera in Milan, arrived in Venice, where in 1821 the Academy attempted to acquire it for its newly founded Picture Gallery. The institution thus demonstrated an early appreciation for Crivelli, despite the painter's limited popularity at the time. However, the new owner, the art dealer Alvisè Albrizzi, decided not to sell it. It was probably Albrizzi who, eventually, exported the altarpiece and sold it in London to the famous collector Edward Solly, with whom he had already entered into business in Berlin a few years earlier.

L'*Annunciazione con Sant'Emidio* (1486) è tra le opere più celebri di Carlo Crivelli: dipinta per la chiesa della SS. Annunziata ad Ascoli Piceno, fu commissionata per celebrare l'autonomia amministrativa concessa alla città da Sisto IV nel 1482¹ (fig. 1). Alla stregua di altre opere del pittore, il dipinto fu requisito ad Ascoli nel 1811 dalle truppe napoleoniche e trasportato a Milano per entrare nelle collezioni della costituenda Pinacoteca di Brera. Nel museo, tuttavia, l'*Annunciazione* non fu probabilmente mai esposta, come ipotizzato da Emanuela Daffra². Circa dieci anni più tardi, nei primi mesi del 1820, l'antiquario Auguste-Louis de Sivry, secondo una prassi diffusa in quegli anni, propose a Brera uno scambio di opere: offrendo al museo il *Cristo e la Samaritana al pozzo* di Giovanni Battista Caracciolo, allora ritenuto di Caravaggio, ricevette in cambio, dopo alcune trattative, cinque dipinti, tra cui anche l'*Annunciazione* di Crivelli³. Fu il primo – ma non l'ultimo – Crivelli che il museo permutò, con l'obiettivo di acquisire esemplari delle scuole pittoriche meno rappresentate nelle proprie raccolte e poter così formare una collezione enciclopedica su modello del Louvre⁴. Dopo questo scambio a Milano, le tracce del dipinto si perdono per circa un trentennio. L'*Annunciazione* riemerse, infatti, solo nel 1847 a Londra, all'asta postuma della raccolta del mercante e collezionista inglese Edward Solly. Qui il dipinto fu acquistato da un antiquario, Graves, che lo alienò a sua volta a Henry Laboucher, Barone di Taunton. L'*Annunciazione* fu donata da quest'ultimo diciassette anni più tardi alla National Gallery londinese, dove ancora oggi si

¹ Per le note vicende che portarono alla commissione del dipinto e per un'analisi approfondita si rimanda, tra gli altri, a Zampetti 1986, pp. 284-286; Lightbown 2004, pp. 323-344; S. Avery Quash, in Daffra 2009a, pp. 187-190.

² Daffra 2009b, p. 31.

³ *Ibid.* La trattativa si concluse il 12 maggio 1820. Gli altri dipinti ricevuti da Sivry erano una copia carraccesca del *Cristo mostrato alla folla* di Correggio, la *Natività* di Marco Palmezzano (oggi al Musée de Grenoble) e due pannelli di Cima da Conegliano con i *Santi Girolamo e Giacomo, Niccolò e Giovanni Battista* (ancora dispersi), scomparti laterali del polittico già sull'altare della Scuola dei Mercanti nella chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia. Si sono potuti rintracciare il Palmezzano e i Cima nelle liste delle opere per cui Sivry aveva richiesto l'esportazione da Venezia, si veda *infra*, nota 14.

⁴ *Ivi*, pp. 30-33.

trova⁵. Non era dunque noto finora cosa fosse successo nel lasso di tempo intercorso tra il 1820 (quando il dipinto lasciò Brera) e il 1847 (quando riemerse a Londra): un periodo in cui ebbero luogo non solo ovvi passaggi di proprietà, ma altresì l'esportazione dell'opera fuori dai confini degli Stati italiani preunitari.

1. *Da Milano a Venezia: la presentazione all'esportazione e la richiesta di acquisto per la Pinacoteca accademica*

Grazie ad alcune preziose fonti documentarie, è possibile rintracciare l'*Annunciazione* nel settembre del 1821 a Venezia. Appena un anno e mezzo prima, nel febbraio del 1819, era stato notificato nella città lagunare il divieto di esportare opere d'arte antiche, decretato dall'imperatore Francesco I per tentare di tamponare l'emorragia di opere d'arte che stavano lasciando in quegli anni Venezia⁶. La città, infatti, era tornata fin dal 1815, insieme a Milano, sotto il dominio dell'Impero Austriaco come co-capitale del Regno Lombardo-Veneto. Il neonato provvedimento di tutela, fortemente reclamato da Venezia stessa (soprattutto attraverso l'attivismo militante del presidente dell'Accademia di Belle Arti Leopoldo Cicognara), prevedeva, come in altri stati preunitari, che tutte le opere che avrebbero dovuto varcare i confini dell'Impero venissero prima esaminate da una commissione composta da professori dell'Accademia veneziana e intendenti ad essa affiliati⁷. Rintracciamo l'*Annunciazione* proprio nel verbale di un'ispezione della commissione accademica che il 29 settembre 1821 si era recata a casa di Alvise Albrizzi, un antiquario veneziano sul quale si tornerà in seguito. Egli aveva chiesto il permesso di esportare all'estero un gruppo di quadri, tra cui un'opera dello «Slavone», cioè Giorgio Schiavone, e una di Crivelli:

Si tenne riduzione in casa del prefato Sig.r Albrizzi per riconoscere i due quadri dello Slavone, e del Crivelli, ch'egli si proponeva di estrarre dalla Monarchia, e si concluse ch'essendo ambedue importantissimi per la loro rarità, avrebbe convenuto ricercarli al Governo in acquisto per la Galleria della R. Accademia, come anelli [sic] della storica catena della Pittura⁸.

⁵ Per i riferimenti a tali passaggi si veda Davies 1951, pp. 123-124, cat. 787.

⁶ Venezia, infatti, fin dalla caduta della Serenissima nel 1797, era rimasta senza norme a tutela del patrimonio storico-artistico. Per il divieto di esportazione emanato dall'imperatore Francesco I (*Bestimmungen über die Ausfuhr und den Verkehr mit Kunstwerken und Seltenheiten*, decreto nr. 30182, 28 dicembre 1818), notificato a Venezia il 10 febbraio 1819, si vedano: Baumgartner 2013 e 2016; Collavizza 2016, pp. 200-201; Battaglia, Pizzati 2017; Paruzzo (in corso di stampa).

⁷ Sui compiti della commissione si veda Collavizza 2016.

⁸ Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti (d'ora in poi AABAVE), *Carte Antonio Diedo*, b. 2, fasc. 7, minuta di Antonio Diedo del verbale dell'ispezione della commissione accademica, 29 settembre 1821. La richiesta di Albrizzi di licenziare i quadri per l'esportazione, per quanto si è potuto constatare, non pare essersi conservata.

In virtù della loro rarità e importanza come documenti per la storia della pittura, si volevano dunque acquisire i due dipinti per la neonata Pinacoteca accademica, inaugurata nel 1817. Tre giorni dopo, la commissione si riunì una seconda volta e stabilì che il dipinto di Schiavone poteva essere licenziato per l'esportazione, poiché l'Accademia possedeva uno «Slavoni migliore, e più intatto» di quello di Albrizzi, forse la *Madonna col Bambino* proveniente dal monastero di Santa Croce a Venezia, che era stata attribuita da Pietro Edwards a «Gregorio Schiavone»⁹. La commissione ribadì, invece, l'intenzione di chiedere al Governo di acquistare l'opera di Crivelli per la Pinacoteca¹⁰.

Che si trattasse proprio dell'*Annunciazione di Ascoli* risulta evidente dalla richiesta della presidenza accademica, indirizzata al Governo veneziano più di un mese dopo, il 9 novembre 1821 (fig. 2). Riferendo che durante l'ispezione la commissione «credé di eccepire un'antica pittura del Crivelli», «rara» e «pregiata» la descrive così:

È dessa in tavola dell'altezza di ca. Piedi 4. onc[e] 3 Venete, e della lunghezza di Piedi 3. onc[e] 9 ed esprime l'Annunziata coll'Angelo bizzarramente ornato le vesti di foglie d'acanto ad oro, e con prospettive e accessorj diligentissimamente eseguiti¹¹.

Non è difficile riconoscere in questa – seppur sintetica – descrizione l'*Annunciazione di Ascoli*: non solo si parla di una “tavola” (corrispondente al supporto originario, prima del trasporto su tela che la National Gallery londinese avrebbe eseguito nel 1881), ma, nella suggestiva ambientazione dell'episodio evangelico tra l'animata via cittadina e il sontuoso palazzo, la minuzia descrittiva di «prospettive e accessorj» è un aspetto che affascina ancora oggi l'osservatore. Soprattutto, la figura dell'Arcangelo Gabriele in primo piano spicca, in effetti, per la foggia originalissima, in cui la spallina del mantello scarlatto e le maniche della preziosa veste di broccato dorato terminano in grandi foglie d'acanto arricciate («le vesti di foglie d'acanto ad oro») (fig. 3). Inoltre, anche le misure, espresse in piedi e once venete, sono molto vicine a quelle attuali¹².

⁹ Poi variamente ricondotta a Quirizio da Murano o Lazzaro Bastiani, cfr. Moschini Marconi 1955, pp. 162-163, cat. 185; Nepi Sciré 1985, p. 155, cat. 228.

¹⁰ AABAVe, *Carte Antonio Diedo*, b. 2, fasc. 7, minuta di Antonio Diedo del verbale della seduta della commissione accademica, 2 ottobre 1821.

¹¹ Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), *Governo Veneto*, Atti, b. 1956, fasc. 6/2, comunicato della Presidenza accademica al Governo veneto, 9 novembre 1821. Questo scritto è menzionato anche da Bernardello 2012-2013, p. 174 e nota 4, che però non associa il dipinto all'*Annunciazione* londinese.

¹² L'altezza riportata nella comunicazione, una volta convertita (ca. 147x130 cm), è più ridotta di quella della pala londinese, ma è frutto di un errore di trascrizione: dalla minuta di questa comunicazione nell'Archivio dell'Accademia è evidente, infatti, che il copialettere scrisse 4 once invece di 7 (quindi ca. 250x130), cfr. AABAVe, *Atti*, b. 25, fasc. 2, nr. 231, minuta del comunicato della Presidenza accademica al Governo veneto, 9 novembre 1821.

Appurato che si trattava proprio dell'*Annunciazione di Ascoli*, viene da chiedersi come e perché fosse arrivata a Venezia. In realtà, il trasporto da Milano alla città lagunare non stupisce, poiché il francese Auguste-Louis de Sivry (1776-1842) aveva allestito una galleria commerciale proprio a Venezia, in Palazzo Martinengo a San Benedetto¹³. Tornato in laguna, Sivry dovette aver venduto o scambiato l'*Annunciazione* con Alvise Albrizzi, secondo una prassi al tempo piuttosto comune tra antiquari. Ciò avvenne in un momento compreso tra il maggio del 1820, quando Sivry la ottenne da Brera, e il settembre del 1821, quando Albrizzi la presentò all'esportazione. Dunque Sivry possedette l'*Annunciazione* per pochissimo tempo. Ciò è indirettamente confermato dal fatto che nelle liste di opere fatte licenziare per l'esportazione da Sivry negli anni successivi compaiono le altre opere ottenute da Brera nel famoso scambio, ma non l'*Annunciazione* di Crivelli¹⁴.

2. *L'apprezzamento critico dell'Annunciazione da parte dell'Accademia*

Tornando alla richiesta di acquisto avanzata dall'Accademia veneziana al Governo, pare di interesse ragionare sulle motivazioni per cui l'*Annunciazione* destò l'interesse della commissione, la quale agiva in un ambiente accademico tutto sommato non troppo dissimile da quello milanese che l'aveva, un po' brutalmente, "scartata". Da quanto emerge dalle carte conservate, pare che la commissione non sapesse che quest'opera provenisse da Brera e si può solo speculare se l'iscrizione LIBERTAS ECCLESIASTICA e i tre stemmi sull'alzato del gradino in primo piano avessero suscitato curiosità o meno – per la possibilità di risalire al contesto di origine della pala¹⁵. Piuttosto, pare lecito supporre

¹³ Auguste-Louis de Sivry lasciò la Francia nel 1791 circa. In seguito a un tragico naufragio, beneficiò a Venezia del supporto finanziario di un connazionale, il banchiere Jacques Debon, che gli permise di costruirsi una reputazione di rispettato antiquario e di formare una celebrata galleria commerciale in Palazzo Martinengo (oggi D'Anna Viaro Martinengo Volpi di Misurata). La sua attività è documentata dal 1810 circa. Vendette importanti antichità provenienti dalla collezione Nani, ma anche i suoi dipinti costituivano un insieme di straordinaria qualità. Morto celibe, Sivry lasciò la raccolta in eredità a Debon, il quale ne alienò una parte in Francia, dove poi essa si disperse definitivamente. Si vedano Favaretto 1990 [2002], pp. 218-219, 270; Cavalier 1996, pp. 39-43; Picchi 2012, pp. 100-101; Bernardello 2012-2013, p. 175; Paruzzo 2023b, pp. 92-93, 98.

¹⁴ La *Natività* di Marco Palmezzano e le due tavole con i quattro *Santi* di Cima da Conegliano sono descritte in modo inequivocabile ai nr. 24, 28 e 29 dell'*Elenco N. 7 Quadri N. 54 licenziati dall'Imperiale Regli[a] Commissione Accademica di Belle Arti, e contrassegnati con il suggello della stessa il 23 febbraio 1832*, conservato in AABAVE, *Atti*, b. 54, fasc. 1/6. La copia da Correggio non è identificabile con certezza.

¹⁵ Solo le indagini di Charles Lock Eastlake a Londra negli anni Sessanta dell'Ottocento sarebbero arrivate alla corretta identificazione dei blasoni, cfr. S. Avery Quash, in Daffra 2009a, p. 190.

che ad affascinare i professori in questa occasione fossero state, da un lato, le caratteristiche stilistiche e formali del dipinto, la composizione «fastosa e opulente» (come la definì Pietro Zampetti¹⁶) e il particolarismo “anomalo” del pittore, così come si è visto per la figura dell’Arcangelo, descritto come «bizzarramente ornato». Dall’altro lato, aveva giocato un ruolo fondamentale il potenziale valore pedagogico del dipinto per gli alunni dell’Accademia. La commissione aveva caldeggiato l’acquisto dell’*Annunciazione* poiché la Pinacoteca «fra le varie Opere antiche delle quali è fornita, manca totalmente di tal Autore»¹⁷. In effetti nel museo, inaugurato appena quattro anni prima, non c’erano opere di Crivelli: gli scomparti laterali del polittico del Duomo di Camerino sarebbero arrivati nel 1883 (*Santi Girolamo e Ansovino*) e nel 1895 (*Santi Pietro e Paolo*); mentre le quattro tavole con *San Rocco*, *San Sebastiano*, *Sant’Emidio e il Beato Giacomo della Marca* sarebbero state acquistate dalla collezione Pericoli nel 1890¹⁸. L’*Annunciazione* sarebbe quindi stata utile per «mostrare per quali gradi, e per qual via mercè il magistero e lo sforzo dei più grand’uomini siasi l’arte da’ suoi principj elevata alla maggiore sublimità e perfezione»¹⁹. A Crivelli, un pittore ritenuto un «antico maestro», si attribuiva dunque il valore di perfezionare una linea del tempo ideale, una traiettoria immaginaria lungo la quale non sappiamo dove l’Accademia lo collocasse (cioè quale «anello della catena» fosse), ma forse proprio tra i «grand’uomini» che, nella concezione degli accademici, avevano “tragheggiato” l’arte dagli inizi, i «principj», al canone, alla «sublimità». L’*Annunciazione*, con il suo decorativismo calligrafico di matrice tardogotica, abbinato però al formato moderno della pala quadra, e non al polittico, nonché all’utilizzo brillante e fantasioso della prospettiva lineare, poteva, in effetti, ben illustrare questa fase di transizione²⁰.

D’altronde, cosa si sapeva di Crivelli a Venezia all’inizio degli anni Venti dell’Ottocento? Dopo il silenzio di Giorgio Vasari, anche le notizie degli eruditi veneziani del Seicento a proposito di Crivelli erano scarse: Carlo Ridolfi ricorda solo il suo alunnato presso Jacobello del Fiore e due opere perdute (un *San Fabiano* e le *Nozze mistiche di Santa Caterina*) e Marco Boschini la tavola col *Beato Leone Bembo*, a Dignano dal 1818, da lungo espunta dal catalogo di Carlo²¹. Più noto tra gli esperti in città doveva essere stato

¹⁶ Zampetti 1995, p. 28.

¹⁷ Si veda il comunicato citato a nota 11.

¹⁸ Si vedano Moschini Marconi 1955, pp. 122-125 (cat. 124, 125); più di recente i contributi in Manieri Elia 2002.

¹⁹ Si veda il comunicato citato a nota 11.

²⁰ Proprio questo aspetto, secondo Daffra, avrebbe decretato, invece, la precedente sfortuna della pala a Milano: «evidentemente la superba stilizzazione di Crivelli, i suoi spazi saturi e le concrezioni materiche potevano essere accettati in un polittico ma diventano incomprensibili in un dipinto a campo unificato» (Daffra 2009b, p. 31).

²¹ Zampetti 1986, pp. 19 e sgg.; Tosato 2009, p. 72; De Carolis 2015, p. 95; N. Kudiš Burić, in Rauter Plančić 2004, pp. 58-59.

il piccolo “trittico” con l’*Imago Pietatis e Santi* ricordato da Anton Maria Zanetti nella *Pittura Veneziana* (1771) come facente parte della collezione di Girolamo Zanetti, e che, dopo essere passato a John Strange, finì nella raccolta di Edward Solly a Berlino e, infine, andò disperso in seguito alla Seconda Guerra Mondiale. Sebbene la sua autografia sia fuori questione (e, probabilmente, anche la sua autenticità), l’opera doveva aver raggiunto, com’è stato notato, una discreta notorietà: era menzionata e illustrata nell’incompiuta *Venezia Pittrice* di Giovanni Maria Sasso e fu da lì ripresa da Jean-Baptiste Séroux D’Angincourt nella sua *Histoire de l’art par les monumens* (1823)²². Di maggior rilievo era l’esistenza a Venezia, sempre ricordata anche da Sasso, della *Madonna col Bambino* (Verona, Museo di Castelvecchio) forse proveniente dal monastero di San Lorenzo e custodita nella collezione di Gasparo Craglietto al più tardi nel 1834, ma probabilmente da molto prima²³. È stato giustamente ipotizzato che la sua firma genuina, OPVS KAROLI CRIVELLI VENETI, potesse essere stata la fonte per la firma apocrifia del “trittichetto” con la *Pietà e i Santi*²⁴. Com’è già stato evidenziato, iscrizioni apocriefe crivellesche già a fine Settecento indicano un interesse collezionistico sempre più sostenuto nei confronti del pittore²⁵. Non si dimentichi dunque, in tal senso, anche l’iscrizione apocrifia CHARLO CRIVELLI V. F. del *San Benedetto con le monache oranti* pervenuto all’Accademia veneziana nel 1816 col legato di Girolamo Ascanio Molin – precoce collezionista di pittori Primitivi. Ricondotto alla bottega di Lazzaro Bastiani nel 1939²⁶, evidentemente, però, già all’epoca la firma era ritenuta spuria, se la commissione accademica non riteneva di avere alcuna opera di Crivelli in collezione e desiderava pertanto acquisire l’*Annunciazione*. In questo senso, la firma a caratteri dorati dell’*Annunciazione* OPUS CAROLI CRIVELLI VENETI, apposta sulla base della lesena sinistra del portale del palazzo (fig. 4), anche a confronto di quelle apocriefe e poco convincenti, doveva essere risultata nel 1821 non di secondario interesse. Tramite essa Crivelli, come di consuetudine, teneva infatti a esplicitare la sua origine veneziana. Proprio in questi anni di sudditanza politica di Venezia, prima dai francesi e poi dagli austriaci, nei circoli eruditi, sia artistici sia letterari, la nostalgia per la gloriosa e perduta Serenissima si stava traducendo in una riscoperta delle tradizioni e delle radici veneziane in diversi ambiti: com’è noto, ciò comportò un diffuso interesse collezionistico

²² Per l’opera si vedano Longhi 1946, p. 57; Zampetti 1986, p. 20; Tosato 2009, p. 58; Callegari 2000, p. 101 e fig. 15; De Carolis 2015, pp. 99-100.

²³ Per la *Madonna della Passione* di Castelvecchio si veda L. Leopardi, in Marini *et al.* 2010, pp. 166-169, cat. 118. Craglietto iniziò a formare la sua galleria già a inizio secolo e sarebbe venuto a mancare nel 1838, si veda Benussi 2009.

²⁴ De Carolis 2015, p. 100.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Moschini Marconi 1955, p. 60, cat. 60 (con bibliografia).

per i Primitivi, soprattutto della scuola locale²⁷, tra cui gli accademici dovevano essere interessati ad annoverare ora anche il Crivelli Veneto. Questa inclinazione forse risentiva anche dell'eredità e della politica di selezione di Pietro Edwards, il quale, pur non essendo coinvolto in questa vicenda (era morto da appena qualche mese), aveva dimostrato in qualità di delegato della Corona in periodo italoico, e successivamente come primo conservatore della Pinacoteca, un pioneristico apprezzamento per i Primitivi²⁸.

3. Fallimento dell'acquisto e ruolo di Alvise Albrizzi nell'esportazione e nella vendita a Solly

In risposta alla richiesta di acquisizione dell'Accademia, il Governo si dimostrò disponibile all'acquisto, ordinando, tuttavia, che il dipinto venisse esaminato nuovamente dall'intero corpo accademico e che si chiedesse ad Albrizzi il prezzo di vendita. Eventualmente, si sarebbe poi dovuta nominare un'ulteriore commissione che stimasse la pala e ne valutasse lo stato conservativo²⁹. Passarono però due settimane prima che l'Accademia ricontattasse Albrizzi³⁰. Questi, a sua volta, latitò fino al 15 gennaio 1822, quando rispose di aver cambiato idea e di non essere più disposto a vendere l'*Annunciazione*, ritirandosi dalle negoziazioni:

[...] nello scorso settembre io già ero dispostissimo a cederlo a chiunque a norma del mio interesse; ora ch'ebbi tempo di maturare le mie determinazioni trovo consentaneo di ritenermelo spiandomi di non poter aderire questa volta alla gentile proposizione [...]³¹.

Sebbene, a rigor di legge, l'opera non avrebbe potuto valicare i confini senza l'autorizzazione della commissione, evidentemente, ad un certo punto, essa fu esportata ugualmente – molto probabilmente dall'antiquario stesso. In definitiva, furono le lungaggini burocratiche, una legge di tutela poco chiara (il diritto di prelazione venne istituito ufficialmente solo nel 1827), nonché un generale riguardo nei confronti della proprietà privata e del libero commercio, a minare il potere della commissione di poter trattenerne l'opera e a far sfumare l'acquisto³².

²⁷ Si vedano ad esempio Borea 1994; Callegari 2000; Tartuferi, Tormen 2014, pp. 329-387.

²⁸ Sulla figura di Edwards si veda, da ultimo, Mazzaferro 2015.

²⁹ AABAVe, *Atti*, b. 27, fasc. 1, copia del comunicato del Governo alla presidenza accademica, 14 novembre 1821.

³⁰ AABAVe, *Atti*, b. 25, fasc. 2, Nr. 241, minuta di una lettera della Presidenza accademica ad Alvise Albrizzi, 28 novembre 1821.

³¹ AABAVe, *Atti*, b. 27, fasc. 1, Nr. 14, copia di una lettera di Alvise Albrizzi ad Antonio Diedo, 15 gennaio 1822.

³² Per l'introduzione del diritto di prelazione si veda Frodl 1988, p. 31; Paruzzo (in corso di stampa). La vicenda ricorda, per certi versi, le lungaggini burocratiche che non permisero di mantenere la *Madonna della Rondine* di Crivelli (Londra, National Gallery) sul suolo del neo-

Per capire come l'opera finì poi in possesso di Edward Solly, vale la pena spendere qualche parola sul nostro antiquario. Il veneziano Alvise Albrizzi (c. 1779-*post* 1841) fu tra i primi mercanti d'arte di professione ad affermarsi in un settore che, fiorito a Venezia durante il Regno Italico sulla spinta delle soppressioni napoleoniche e della disgregazione di collezioni private, si sviluppò considerevolmente durante il dominio austriaco³³. Contrariamente a quanto ritenuto dagli studi, nei quali Albrizzi è emerso solo sporadicamente, grazie ad approfondite ricerche è ora possibile dimostrare che l'antiquario non discendeva dalla famiglia degli Albrizzi di Sant'Aponal, bensì era uno degli eredi della celebre, omonima stirpe veneziana di editori e tipografi³⁴. Ciò spiega la sua spesso ricordata raccolta di incisioni e stampe, la sua *expertise* in tale materia, di cui vantava una profonda conoscenza di storia e tecniche (così come delle coeve teorie di Pietro Zani e Adam Bartsch) e, infine, i suoi stretti legami con personalità come Raffaello Morghen, Giacomo Tarma, Antonio Marsand e Luigi Gaudio³⁵. La sua intensa e indaffarata attività di commercio di pregiati dipinti antichi ebbe sede almeno per un periodo in un locale al piano superiore delle Procuratie Vecchie in Piazza San Marco³⁶. Anche questa era agevolata da una fitta rete di contatti con figure di spicco dell'ambiente artistico e accademico veneziano, lombardo-veneto e internazionale. In questo *network*, Londra – che andava imponendosi in quegli anni come prima piazza antiquaria d'Europa³⁷ – era per Albrizzi uno snodo cruciale. Proprio il giorno dopo la prima ispezione dell'*Annunciazione*, Albrizzi aveva chiesto in via informale al segreta-

nato Stato Italiano e più in generale, com'è stato sottolineato, «l'impossibilità dei musei italiani di competere in modo efficace con collezionisti stranieri», cfr. Daffra 2009b, pp. 36-37.

³³ Bernardello 2012-2013; Paruzzo 2023b.

³⁴ Il padre di Alvise, Angelo, era infatti uno dei figli ed eredi del celebre editore veneziano Giambattista Albrizzi (1698-1777), per il quale si rimanda a Ferrari 1960, Haskell 1980, pp. 334-336, Moretti 1983, Borean 2009, pp. 19-21. Per Alvise, definito «negoziante» e la composizione della sua famiglia si veda Venezia, Archivio Storico del Comune, *Serie anagrafica prima dominazione austriaca*, Rubrica generale A "Al usque Aq", 1805, cc. 11v-12v. Per le iniziative editoriali degli Albrizzi in epoca austriaca, dedicate soprattutto alla pubblicistica politica, Gottardi 1993, pp. 240-246. Le mogli di Alvise e del fratello maggiore Giambattista (1776-1845) erano, rispettivamente, le sorelle Teresa e Cecilia Revedin – rampolle di una delle più facoltose case veneziane di banchieri e commercianti, diventati poi conti (sui quali Dal Cin 2019, *passim*). Morto il cognato Francesco Revedin nel 1840, Alvise beneficiò infatti di una fortunata eredità che, secondo Antonio Marsand, lo rese «milionario» (Chiancone 2022, pp. 483-484).

³⁵ Si vedano Cicognara 1831, pp. 105-107; Neumayr 1833, vol. 4, [p. 33], nota 3; Ceccato 2013-2014, pp. 203-205; Skwirblies 2017, pp. 353, 389, 407-408, 415; Chiancone 2022, *passim*. Le conoscenze tecniche di cui Albrizzi disponeva gli permisero, con la complicità di altri mercanti, anche di fabbricare nielli falsi: un punto sul quale ci si riserva di tornare in altra sede.

³⁶ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss., cod. It. VII 2399 (=10479): F.S. Fapanni, *Elenco dei Musei, delle Pinacoteche e delle varie collezioni pubbliche e private che un tempo esistettero e che esistono oggidi in Venezia e sua provincia*, vol. II *Musei, pinacoteche e collezioni di famiglie private*, ca. 1887-1889, c. 13.

³⁷ Avery-Quash, Huemer 2019.

rio dell'Accademia Antonio Diedo di poter caricare un'enorme cassa contenente opere d'arte su un bastimento diretto alla capitale britannica³⁸. Inoltre, dalla documentazione relativa a un'altra richiesta di esportazione, apprendiamo che Albrizzi si sarebbe recato personalmente nella capitale britannica proprio quattro mesi dopo³⁹. Mi pare dunque ragionevole ipotizzare che possa essere stato Albrizzi a vendere l'*Annunciazione* a Edward Solly (1776-1844), il quale dal 1819 risiedeva a Londra, pur continuando a recarsi a Berlino saltuariamente⁴⁰. Si ricorda, infatti, che l'*Annunciazione* non fece parte della collezione che Solly alienò alla Prussia nel 1821 arricchendo la pinacoteca del Museo Reale di Berlino, bensì di quella che il collezionista formò poi a Londra e che venne messa all'asta, come si diceva in apertura, nel 1847.

Sebbene ciò non sia per ora documentabile con assoluta certezza, è altamente probabile. Albrizzi e Solly erano in rapporti almeno dal 1818: Robert Skwirbliès, nel suo studio sulla formazione della pinacoteca di Berlino, ha reso noto che un nutrito gruppo di dipinti, tra cui spiccano il *Commiato di Cristo dalla Madonna* di Lorenzo Lotto e l'*Autoritratto* incompiuto di Tiziano (Berlino, Gemäldegalerie), erano stati venduti a Solly nel 1818 proprio da Albrizzi⁴¹. Non solo: sempre Skwirbliès, a margine di un recente studio dedicato alla collezione Solly, ha reso noto che anche la *Madonna col Bambino e due Angeli* di Giorgio Schiavone (Berlino, Gemäldegalerie), scomparto centrale del trittico già in San Francesco a Padova, fu acquisita da Solly da Albrizzi⁴² (fig. 5). Si propone qui di associare tale dipinto allo «Slavone» che, come abbiamo visto in apertura, Albrizzi voleva esportare con il Crivelli e che, al contrario dell'*Annunciazione*, aveva ricevuto il nullaosta della commissione nel settembre 1821. La *Madonna* di Schiavone, infatti, arrivò a Berlino proprio nel 1821, una delle ultime opere confluite nella collezione berlinese di Solly⁴³. Forse Albrizzi l'ave-

³⁸ Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, *Concordiano*, 323/50, lettera di Alvise Albrizzi ad Antonio Diedo, 30 settembre 1821. Non sappiamo se Diedo gli concesse la deroga alla richiesta di esportazione. Anche nel 1825 Albrizzi avrebbe spedito cinque «dei più distinti quadri» della collezione Rezzonico a Londra, cfr. Paruzzo 2023a, p. 59.

³⁹ Nella primavera del 1822 gli venne negata l'esportazione di un *San Pietro penitente* di scuola bolognese, che l'Accademia voleva acquisire per la Pinacoteca. Albrizzi, in partenza per l'Inghilterra, promise di occuparsene al ritorno, poi, in modo evasivo, si sottrasse al riesame della commissione e, infine, ritirò anche in questo caso l'intenzione di venderlo. Ciò fece ritenere all'Accademia che avesse già esportato il quadro in modo illecito. Si veda il carteggio in ASVe, *Governo Veneto*, Atti, b. 1956, fasc. 6/2.

⁴⁰ Skwirbliès 2021, p. 12.

⁴¹ Skwirbliès 2017, p. 407.

⁴² Skwirbliès 2021, p. 21. Per l'opera cfr. da ultima Schmidt Arcangeli 2015, pp. 375-382. Gli scomparti laterali con quattro *Santi* erano rimasti a Padova e sono conservati oggi al Museo Diocesano.

⁴³ Skwirbliès 2021, p. 21. Dal 1821 in poi, infatti, Solly, già residente a Londra, smise di farsi inviare opere a Berlino, dirottandole sulla capitale britannica. Ringrazio sentitamente Robert Skwirbliès per questa informazione.

va acquistata a Padova⁴⁴, dove l'antiquario aveva diverse conoscenze. Certamente era questo «il quadro raro, anzi unico dello Slavone» la cui esportazione Cicognara ricordava con amarezza nel maggio 1822⁴⁵. In definitiva, Albrizzi conosceva dunque Solly e la sua collezione, sapeva che l'inglese aveva acquisito molti dipinti italiani del Quattrocento, tra cui anche di Crivelli (o ritenuti tali): il già citato “trittichetto” con la *Pietà e Santi*, nonché la stupenda *Maddalena*, oggi al Rijksmuseum di Amsterdam.

Si può solo speculare sulle motivazioni della scelta di Albrizzi, apparentemente incomprensibile, di esportare l'opera per alienarla altrove, invece di venderla al museo veneziano. Perché perdere un'occasione che avrebbe permesso, dal punto di vista del mercante, un guadagno sicuro, di rinsaldare i legami con l'Accademia, di avere una propria opera esposta in Pinacoteca? Con ogni probabilità, Albrizzi sapeva che a Berlino e a Londra i Primitivi stavano venendo apprezzati e che l'*Annunciazione* avrebbe potuto incontrare lì un interesse già maturo ed economicamente più redditizio. In quegli anni gli antiquari, viaggiando estensivamente e curando stretti legami con istituzioni e collezionisti privati, andavano acquisendo sempre maggiori finezza critica e consapevolezza sugli orientamenti di gusto internazionali. Albrizzi rientra pertanto in quella «cerchia degli specialisti» che guardava con favore alla pittura di Crivelli, e in cui, già secondo Anna Bovero, si potevano annoverare «anche i mercanti che, fin dai primi anni dell'Ottocento, erano andati a caccia di pitture crivellesche per rifornirne le più preziose e gelose raccolte d'Europa»⁴⁶. I primi anni Venti dell'Ottocento non erano che l'inizio della fortuna internazionale di Crivelli, destinata nel corso dei decenni successivi a propagarsi, causando la separazione e dispersione di molti insiemi nel circuito antiquariale e collezionistico⁴⁷. Questa vicenda, seppur circoscritta, si configura come un rilevante episodio di apprezzamento di Crivelli, non solo in un contesto di collezionismo privato, ma anche e soprattutto in uno istituzionale: da parte dell'Accademia nella città natale del pittore, che, con acume pionieristico, ravvisò nell'opera, come si è detto, un potenziale didattico per i propri alunni di pittura. Ciò permette

⁴⁴ Nel 1817 la *Madonna* si trovava nel palazzo arcivescovile di Padova, cfr. Schmidt Arcangeli 2015, p. 379 (con bibliografia).

⁴⁵ Rispetto all'esportazione illecita del *San Pietro* (cfr. nota 39), Cicognara commentò: «Sifatto arbitrio peraltro, per cui in onta alle veglianti disciplina tal un si permette di disporre della propria merce, non è di nuovo esempio, essendo avvenuto altre volte in addietro, e di recente eziando d'un Quadro raro, anzi unico dello Slavone, Scolare del celebre Squarcione. In tal guisa le leggi son trasgredite, e la Commissione derisa [...]», evidentemente dimenticando però che era stata la commissione stessa ad approvare l'esportazione dello Schiavone (cfr. nota 10). ASVe, *Governo Veneto*, Atti, b. 1956, fasc. 6/2, comunicato di Leopoldo Cicognara al Governo veneto, 27 maggio 1822. Lo scritto è menzionato anche da Bernardello 2012-2013, p. 174 e nota 4, che non identifica però il dipinto con la *Madonna* di Schiavone a Berlino.

⁴⁶ Bovero 1974, p. 5.

⁴⁷ Daffra 2009b; Prete 2010.

di riequilibrare una narrativa che, a causa dello scambio operato da Brera, ha tramandato la nozione che l'opera fosse stata considerata in quegli anni un semplice "scarto".

Riferimenti bibliografici / References

- Avery-Quash S., Huemer C. (2019), *London and the Emergence of a European Art Market, 1780-1820*, Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Battaglia R., Pizzati A. (2017), *Leopoldo Cicognara. Il dialogo con i governatori austriaci per la tutela del patrimonio artistico*, in *Canova, Hayez, Cicognara: l'ultima gloria di Venezia*, a cura di F. Mazzocca, P. Marini, R. De Feo, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 29 settembre 2017 – 2 aprile 2018), Venezia: Marsilio, Milano: Electa, pp. 96-115.
- Baumgartner E.M. (2013), *Leopoldo Cicognara e la tutela del patrimonio artistico veneziano*, «Ateneo Veneto», 200, n. 12/I, pp. 413-422.
- Baumgartner E.M. (2016), *Leopoldo Cicognara e i rapporti con Vienna ri-guardanti l'Accademia di Belle Arti di Venezia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di N. Stringa, Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, tomo I, pp. 119-134.
- Benussi P. (2009), *Gasparo Craglietto*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia: Marsilio, pp. 264-265.
- Bernardello A. (2012-2013), *Note archivistiche sul mercato antiquario a Venezia (1815-1850). Un programma di ricerca*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», CLXXI, pp. 171-179.
- Borea E. (1994), *Per la fortuna dei primitivi. La istoria pratica di Stefano Mullinari e la Venezia pittrice di Gian Maria Sasso*, in *Hommage à Michel Laclotte*, a cura di P. Rosenberg, Milano: Electa, pp. 503-521.
- Borean L. (2009), *Dalla galleria al «museo», un viaggio attraverso pitture, disegni e stampe nel collezionismo veneziano del Settecento*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia: Marsilio, pp. 3-47.
- Bovero A. (1974), *L'Opera Completa del Crivelli*, Milano: Rizzoli.
- Callegari R. (2000), *Il mercato dell'arte a Venezia alla fine del Settecento e Giovanni Maria Sasso*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura di G. Pavanello, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 95-119.
- Cavalier O. (1996), *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du musée Calvet*, Avignon: Fondation du Muséum Calvet.
- Cicognara L. (1831), *Memorie spettanti alla storia della calcografia*, Prato: Per i Frat. Giachetti.

- Ceccato S. (2013-2014), *Collezionismo di stampe a Padova tra Settecento e Ottocento. Tre collezioni a confronto*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia.
- Chiancone C., a cura di (2022), *Antonio Marsand. Epistolario Scelto. Collezionismo, antiquaria, incisione, bibliofilia, petrarchismo nell'Europa di primo Ottocento*, Clermont-Ferrand, <<https://hal.science/hal-04021018/>> 20.11.2023.
- Collavizza I. (2016), "Per la salvaguardia delle belle arti": l'esercizio della tutela e le Commissioni accademiche, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di N. Stringa, Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, tomo I, pp. 187-211.
- Daffra E., a cura di (2009a), *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 26 novembre 2009 - 28 marzo 2010), Milano: Electa.
- Daffra E. (2009b), *I Crivelli che arrivarono a Brera: storie di dipinti e di un museo*, in *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 26 novembre 2009 - 28 marzo 2010), a cura di E. Daffra, Milano: Electa, pp. 28-40.
- Dal Cin V. (2019), *Il mondo nuovo. L'élite veneta fra rivoluzione e restaurazione (1797-1815)*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Davies M. (1951), *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London: Printed for the Trustees.
- De Carolis F. (2015), *Crivelli and the Antiquarians. The Rediscovery of the Italian "Primitives" in Eighteenth- and Nineteenth-Century Italy*, in *Ornament and Illusion: Carlo Crivelli of Venice*, edited by S.J. Campbell, catalogue of the Exhibition (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 22 October 2015- 25 January 2016), London: Paul Holberton Publishing, pp. 94-111.
- Favaretto I. [1990] 2002, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Ferrari G.E. (1960), *Albrizzi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, p. 58.
- Frodl W. (1988), *Idee und Verwirklichung: das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Wien: Böhlau Verlag.
- Gottardi M. (1993), *L'Austria a Venezia. Società e istituzioni nella prima dominazione austriaca (1798-1806)*, Milano: Franco Angeli.
- Haskell F. (1980), *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, 2a ed., New Haven/London: Yale University Press.
- Lightbown R. (2004), *Carlo Crivelli*, New Haven: Yale University Press.
- Longhi R. (1946), *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze: Sansoni.
- Manieri Elia G., a cura di (2002), *Carlo Crivelli alle Gallerie dell'Accademia. Un capolavoro ricomposto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 29 novembre 2002 - 2 febbraio 2002), Milano: Electa.

- Marini P., Peretti G., Rossi F., a cura di (2010), *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Mazzaferro G. (2015), *Le belle arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards*, Firenze: goWare.
- Moretti L. (1983), *Giambattista Albrizzi, amico di Giambattista Piazzetta, e gli "Studi di Pittura"*, in G. B. Piazzetta. *Disegni – incisioni – libri – manoscritti*, Vicenza: Neri Pozza Editore, pp. 79-82.
- Moschini Marconi S. (1955), *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Nepi Sciré G., Valcanover F. (1985), *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano: Electa Editrice.
- Neumayr A. (1833), *Collezione Manfredini di classiche stampe: divise in quattro epoche dell'incisione, da Maso Finiguerra a Raffaello Morghen custodita nel Seminario vescovile di Padova*, 4 voll., Venezia: Dalla Tipografia di Commercio.
- Paruzzo V. (2023a), *Ca' Rezzonico in the 19th Century. The Dispersal of its Collections and the New Uses of the Palace*, «Acta Historiae Artis Slovenica» 28/2 (= Artistic and Architectural Heritage of the Nobility between Old and New Regimes), pp. 53-75.
- Paruzzo V. (2023b), *Antiquari e gallerie commerciali nella Venezia asburgica*, in *Itinerari del mercato artistico da Napoleone all'Unità*, a cura di V. Paruzzo, S. Tonni, Pisa: Edizioni ETS (= «Predella – Journal of Visual Arts», 54), pp. 91-105, XXIII-XXVI.
- Paruzzo V. (in corso di stampa), *The Illicit Export of Old Master Paintings from Venice in the First Half of the Nineteenth Century*, in *Law and Finance in International Art Markets: Past and Present*, a cura di E. Lazzaro, N. Moreau, A. Turpin, London: Routledge.
- Picchi D. (2012), *Dai Nani di San Trovaso a Pelagio Palagi: formazione e diaspora di una collezione veneziana*, in *Frammenti d'Egitto. Progetti di catalogazione, provenienza, studio e valorizzazione delle antichità egizie ed egittizzanti*, Atti del convegno nazionale (Padova, 15-16 novembre 2010), a cura di E.M. Ciampini, P. Zanovello, Padova: CLEUP, pp. 89-103.
- Prete C. (2000), *Dipinti veneti per le Marche: un patrimonio disperso*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 323-349.
- Rauter Plančić B., a cura di (2004), *Stoljeće gotike na Jadranu, slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, catalogo della mostra (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 19 ottobre-28 novembre 2004), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori.
- Schmidt Arcangeli C. (2015), *Giovanni Bellini e la pittura veneta a Berlino. Le collezioni di James Simon e Edward Solly alla Gemäldegalerie*, Verona: Scripta Edizioni.

- Skwirblies R. (2017), *Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut: Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik 1797-1830*, Berlin-Boston: De Gruyter.
- Skwirblies R., a cura di (2021), *The Solly Collection 1821-2021: Founding the Berlin Gemäldegalerie*, catalogo della mostra (Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 21 ottobre 2021 – 16 gennaio 2022), Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Tartuferi A., Tormen G., a cura di (2014), *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno – 8 dicembre 2014), Firenze: Giunti.
- Tosato D. (2009), *La prima attività di Crivelli tra Venezia, Padova e le Marche*, in Daffra 2009a, pp. 58-73.
- Zampetti P. (1986), *Carlo Crivelli*, Firenze: Nardini Editore.
- Zampetti P. (1995), *Crivelli*, Firenze: Giunti Editore (Art e Dossier, 107).

Appendice / Appendix



Fig. 1. Carlo Crivelli, *L'Annunciazione con sant'Emidio* (*Annunciazione di Ascoli*), 1486, tempera e olio su tela (trasportata da tavola), 207×146,7 cm, Londra, National Gallery

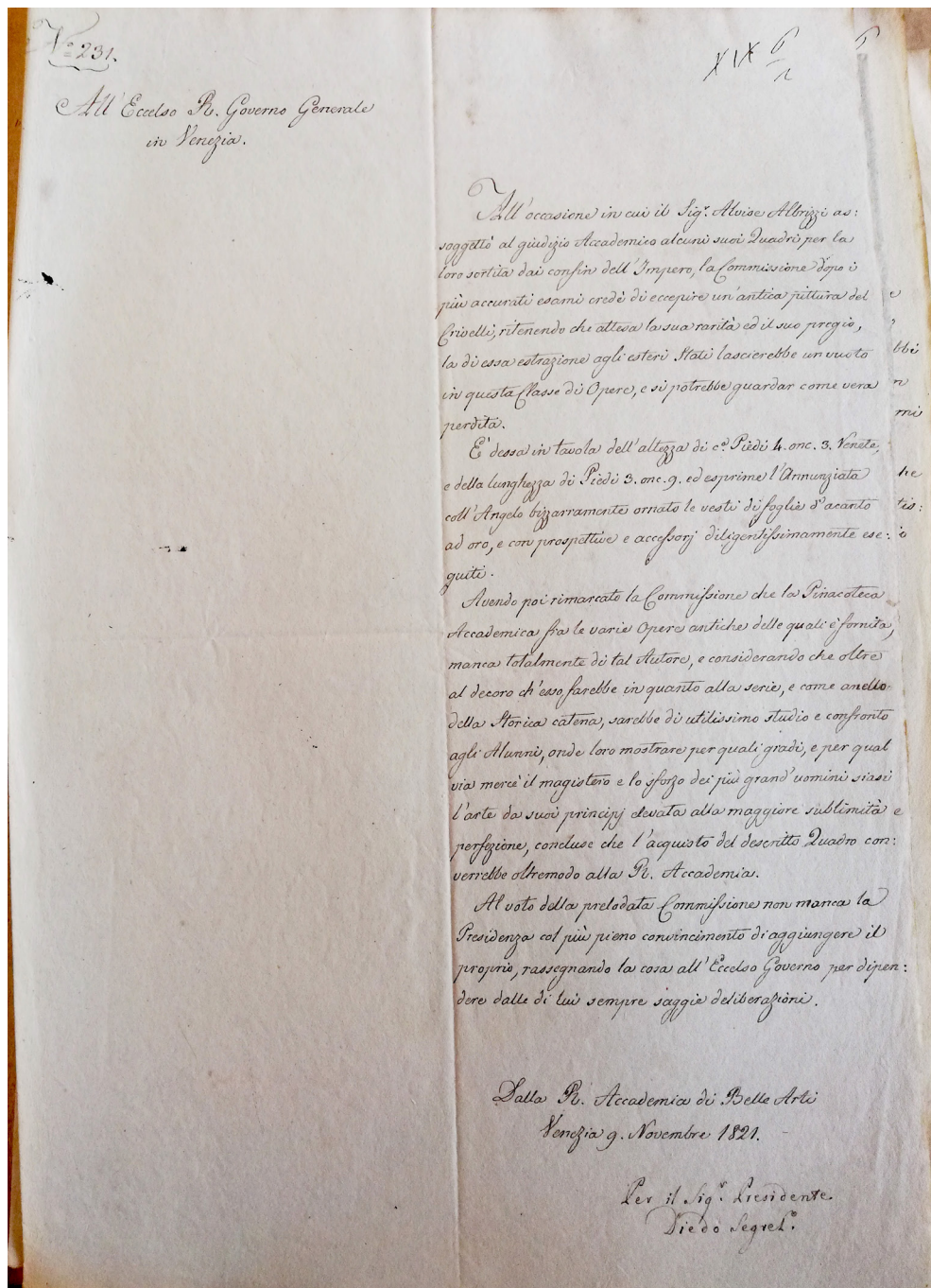


Fig. 2. Richiesta dell'Accademia di Belle Arti di Venezia di acquistare l'Annunciazione di Ascoli per la Pinacoteca (ASVe, Governo Veneto, Atti, b. 1956, fasc. 6/2, comunicato della Presidenza accademica al Governo veneto, 9 novembre 1821)



Fig. 3. Carlo Crivelli, *L'Annunciazione con sant'Emidio* (dettaglio con la figura dell'Arcangelo)



Fig. 4. Carlo Crivelli, *L'Annunciazione con sant'Emidio* (dettaglio con la firma)



Fig. 5. Juraj Čulinović (Giorgio Schiavone), *Madonna in trono con il Bambino e due Angeli*, tempera su tela (trasportata da tavola), 86,5x60 cm, Berlino, Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors
Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciullo

A cura di / Edited by
Francesca Coltrinari, Caterina Paparello

Testi di / Texts by
Ayşe Aldemir, Rossana Allegri, Andrei Bliznukov, Francesca Coltrinari,
Francesco De Carolis, Bram de Klerck, Alessandro Delpriori, Daphne De Luca,
Giuseppe Di Girolami, Silvia Fiaschi, Nina Kudiš, Gregor Christopher Meinecke,
Giorgia Paparelli, Caterina Paparello, Valeria Paruzzo, Giuliana Pascucci,
Cecilia Prete, Victor M. Schmidt, Alessandro Serrani, Marco Tittarelli

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

