

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

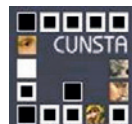
*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, 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](mailto: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](mailto: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

# Una mostra “interferente”. “Carlo Crivelli e i crivelleschi” (Venezia, 1961): una rilettura attraverso gli scritti e l’archivio privato di Pietro Zampetti

Caterina Paparello\*

## *Abstract*

Il contributo esamina la ricezione critica della mostra “Carlo Crivelli e i crivelleschi” – Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno - 10 ottobre 1961 – attraverso una rilettura della fortuna critica dell’evento e degli scritti, anche inediti, di Pietro Zampetti. L’indagine contestualizza l’evento nel quadro delle tradizionali rassegne biennali di arte antica, organizzate dal Comune di Venezia, prima e dopo la seconda guerra mondiale. Attraverso un accurato apparato foto-iconografico, il testo documenta l’allestimento curato da Egle Renata Trincanato. La discussione si estende alla ricezione critica internazionale di Carlo Crivelli, cercando di offrire un’interpretazione legata ai diversi orientamenti tra Ottocento e Novecento. La trattazione si concentra sull’evoluzione del pensiero critico di Pietro Zampetti nei confronti dell’attività matura di Carlo Crivelli, nel contesto del coevo ambiente artistico tra i Ducati di Urbino e Camerino e la *Marcha* di Ancona, per volgere verso un progressivo avvicinamento a una moderna concezione della cultura figurativa adriatica.

The paper examines the critical reception of the exhibition “Carlo Crivelli e i crivelleschi” – Venice, Palazzo Ducale, June 10 - October 10, 1961 – through a reevaluation of the

\* Ricercatrice RTDB, Università Ca’ Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Palazzo Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia, e-mail: caterina.paparello@unive.it.

critical fortune of the event and the writings, including unpublished ones, of Pietro Zampetti. The investigation contextualizes the event within the framework of the traditional biennial exhibitions organized by the Municipality of Venice, before and after the Second World War. Through a rare photo-iconographic apparatus, the text documents the installation conducted by Egle Renata Trincanato. The discussion extends to the international critical reception of Carlo Crivelli, attempting to offer an interpretation linked to the different international orientations between the Eighteenth and Nineteenth centuries. The conclusions focus on the evolution of Pietro Zampetti's critical thinking regarding the late Crivelli, the artistic environment between the *Ducati* of Urbino and Camerino and the *Marcha* of Ancona, towards a progressive approach to a modern concept of Adriatic figurative culture.

La piena comprensione dell'attività scientifica di Pietro Zampetti dal dopoguerra a tutto il corso degli anni '60 è un dato ancora non pienamente acquisito dalla critica: le cause di questo vuoto si ritiene possano essere ascritte ai pochi anni di permanenza presso l'amministrazione ministeriale e all'insegnamento accademico, lambito e tardivamente affrontato in maniera sistematica<sup>1</sup>. L'elemento più rimarchevole è dato dalla carenza di uno studio monografico sull'attività a Venezia<sup>2</sup>, allorquando la città lagunare, come già dal '35 con la "Mostra di Tiziano", si presentava sulla scena nazionale con sempre crescente impegno nella presentazione di rassegne monografiche, curate da Eugenio Barbantini, Gino Fogolari e Rodolfo Pallucchini, a cui Pietro Zampetti succedeva nel ruolo di direttore civico delle "Belle Arti" dal 1953 al 1970, dopo la temporanea assegnazione della "Mostra del Tiepolo" a Giulio Lorenzetti<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Pietro Zampetti (Ancona, 2 febbraio 1913, Treviso, 26 gennaio 2011) ricevette l'incarico di ispettore presso la Soprintendenza di Trento nel 1940 e successivamente assunse la reggenza della Soprintendenza a Modena. Tornato a Trento sul finire del secondo conflitto, fu trasferito a Genova, ove rimase alle Gallerie dal 1946 al 1949, allorquando si avvicinò a Pasquale Rotondi nella direzione di Palazzo Ducale di Urbino dal 1949 al 1953, per assumere dunque, con straordinaria tenacia, l'incarico di direttore delle Belle Arti del Comune di Venezia: in merito cfr. A. Vastano, *ad vocem*, in *Dizionario* 2007, pp. 658-662. Recenti approfondimenti sull'azione di protezione antiaerea del patrimonio durante il secondo conflitto mondiale hanno, per gli anni di interesse, colmato il vuoto critico a cui ci si riferisce; si rimanda dunque a Morselli 2022, pp. 35-57. Piste di ricerca sull'insegnamento accademico e sulla reggenza dei musei civici veneziani sono apparse in occasione delle celebrazioni per il 90° genetliaco dello studioso; la nota pubblicazione che ne è derivata rappresenta una *summa* enciclopedica degli argomenti più battuti da Zampetti, pur essendo maggiormente spostata su tematiche storico-artistiche e animata da poche voci, per lo più di natura istituzionale, sull'effettivo lavoro direttoriale e di docenza a Venezia. Circa l'impegno speso per i musei veneziani si rinvia a Romanelli 2003, p. 49, di cui si evidenzia il campo di indagine del «Bollettino dei Musei civici Veneziani», che offre a prossimi studi significativi elementi di approfondimento storico-critico, per cui si rimanda a Paparello in corso di stampa; sull'impegno accademico, intrapreso a partire dall'a.a. 1957-1958 si vedano Branca 2003 p. 53, Ghetti 2003 p. 41, Rispoli 2003 p. 43 e da ultimo, Paparello in corso di stampa.

<sup>2</sup> Per un inquadramento storico-critico si rinvia a Paparello in corso di stampa.

<sup>3</sup> Cfr. Fogolari 1935. L'esposizione di 98 dipinti, 19 disegni e 37 stampe fu affidata al catalogo ragionato di Gino Fogolari e alla direzione scientifica di Nino Barbantini, il quale presentò un allestimento di grande novità per l'epoca. «Egli aveva ricoperto e nascosto tutti gli ambienti del

Negli stessi anni la città era animata da un'ampia gamma di rassegne di arte pittorica<sup>4</sup>, fra le quali, quelle promosse da Giuseppe Fiocco e Vittorio Moschini grazie all'iniziale attività della Fondazione Cini, già ricordate da Roberto Longhi nel noto articolo *Vicenda delle mostre d'Arte Antica*, apparso su «L'approdo letterario»<sup>5</sup>. Al contempo la Laguna viveva la stagione di riallestimento museografico condotta da Carlo Scarpa e si confrontava con l'impronta di Egle Renata Trincanato a Palazzo Ducale, nel contesto di un profondo impegno verso la città e la sua matrice architettonica (figg. 1-3)<sup>6</sup>.

Resta inoltre da mettere a fattore comune lo scambio critico tra Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini e Pietro Zampetti – denso, articolato e animato da un fitto carteggio – che, a partire dalla “Mostra della Pittura Veneta nelle Marche”, allestita ad Ancona nel 1950, proseguì ininterrotto fino alla “Mostra dei Guardi” (1965), evento di nota rottura di posizioni, che ha segnato un certo isolamento dello studioso dorico<sup>7</sup>.

palazzo seicentesco con velluti rossi e verde scuro. Con tale allestimento, non solo neutralizzava gli interni di Ca' Pesaro, ma utilizzava anche nel [modo] migliore le fonti esterne di illuminazione», citazione da Pallucchini 1956, pp. 8-10. L'attività di Gino Fogolari è stata di recente oggetto di un approfondito studio, cui si rimanda: Cutullè 2022. Si rinvia inoltre agli atti del recente convegno *Nino Barbantini (1884-1952). Tra museografia e critica d'arte* apparsi nel numero 46 di «Saggi e Memorie di Storia dell'arte»; si veda inoltre Chiodo 2018, pp. 23-26. Dal 1935 al 1951 si avvicendarono alla direzione delle mostre di arte antica Nino Barbantini, Rodolfo Pallucchini e Giulio Lorenzetti; un dettagliato elenco della ripartizione fra direzione scientifica e responsabilità autoriale dei relativi cataloghi può essere riscontrato in *Notiziario* 1956, pp. 11-12.

<sup>4</sup> Per uno studio di inquadramento cfr. Stringa 2014, pp. 167-178.

<sup>5</sup> Longhi 1959, pp. 3-22. Per un contributo sulle posizioni espresse da Roberto Longhi cfr. Levi 2005, pp. 15-23, talune argomentazioni sulla distinzione fra mostre di apporto scientifico, da strutturarsi in dialogo con il Museo e il territorio, e esposizioni di altra natura è presente anche in De Marchi 2008, pp. 17-18, in particolare p. 17. Si rinvia inoltre a Haskell 2000 e 2001; per un ricco e aggiornato repertorio si rimanda a Prete, Penserini 2020.

<sup>6</sup> Si rinvia a Miotto 2004, pp. 41-42, 51, 56-58; Beltrami, Zannier 2006, pp. 70-77; Stribrzi 2022, pp. 229-243; appare degno di segnalazione anche l'approccio critico e comunicativo della recente mostra “Art on Display” 2019. Su Egle Renata Trincanato (Roma, 3 giugno 1910 - Mestre, 5 marzo 1998), laureatasi con Guido Cirilli, i cui tratti non erano di certo sconosciuti a Zampetti, direttrice di Palazzo Ducale al 1954 al 1964, importante architetto e studiosa, di cui si ricorda il testo *Venezia minore* che le valse il Premio Torta – istituito dallo stesso Zampetti – si rimanda, fra altri, Balistreri 2000 e Scimeni, Tonicello 2008. Sulla modularità degli allestimenti proposti dall'architetto Trincanato, mutuata da Albini più di quanto la critica non abbia ancora rilevato cfr. *Venezia viva* 1954, la scheda a cura di Sara Di Resta, consultabile al link: <<https://www5.iuav.it/homepage/webgraphics/IUAV-PAGINE.INTERNE/IUAV-MOSTREONLINE/ VENEZIAVIVA/veneziaviva.htm>>, 15.02.2024, e Paparello 2024.

<sup>7</sup> Per la mostra di Ancona del 1950 cfr. Paparello 2019, pp. 459-520 e Prete in questo volume. La frattura fra Zampetti e Longhi circa la figura di Gianantonio Guardi è nota alla critica; l'integrale vicenda andrebbe tuttavia contestualizzata anche in ragione della difesa di Carlo Ludovico Ragghianti sull'ottima conduzione del convegno internazionale di studi *Problemi guardeschi* (1967), dedicato al tema a mostra aperta. Per una sintesi cfr. Zampetti 1967, pp. 213-219; Ragghianti 1967, pp. 223-231; di vedano anche, per i problemi allora relativi alla prima attività di Francesco Guardi Arslan 1967, pp. 8-20, e pp. 21-22, e, per un ricordo della vicenda attri-

A partire da questi elementi di contesto, un primo dato utile all'indagine è il rapporto con Rodolfo Pallucchini<sup>8</sup>. La consonanza scientifica fra i due si saldò nel 1950, in occasione della mostra di Palazzo degli Anziani, allestita, fra le rassegne post-belliche, come iniziativa di ricognizione regionale (fig. 4)<sup>9</sup>. Ben oltre il successo di pubblico e di critica<sup>10</sup>, la volontà dell'esposizione dorica era, fin dagli intenti, quella di valicare la transitorietà dell'evento espositivo a vantaggio dell'avvio di una stagione di studi il cui frutto più immediato fu il volume *Carlo Crivelli nelle Marche* pubblicato nel 1952, che, come, dichiarato dallo studioso, si riallacciava all'opera svolta in occasione dell'esposizione e direttamente ne discendeva, oltre a costituire la rielaborazione critica del corso monografico tenuto all'allora Facoltà di Magistero di Urbino<sup>11</sup>. Il testo, edito

butiva Zampetti 2000, pp. 162-164, 290-295. Per una prima indagine di contestualizzazione dell'operato di Zampetti a Venezia, specialmente riferita all'allora dibattito internazionale su musei e mostre, si rinvia a Paparello in corso di stampa.

<sup>8</sup> Questo studio deve molto al progetto di ricerca dipartimentale PRID, *Archivio Rodolfo Pallucchini: uno strumento per la ricerca storico artistica*, promosso da Linda Borean e Alessandro Del Puppo, poi sviluppato, dal 2017, sotto la responsabilità scientifica di Donata Levi. Consultabili in modalità open sul portale Teche.uniud (di cui al link: <<https://teche.uniud.it/fondo/archivio-rodolfo-pallucchini>>, 16.04.2024), gli esiti del progetto sono criticamente dipanati nei contributi che animano Lorenzini 2019.

<sup>9</sup> Paparello 2019, pp. 459-520 e Prete in questo volume. Circa le mostre di ricognizione regionale Causa 1948, pp. 196-197; Cimoli 2007, pp. 19-35, in particolare p. 24; per studi di inquadramento, il cui elenco non può essere esaustivo per brevità di sintesi, si vedano inoltre Negri 2011, pp. 223-234; Catalano 2013; Dantini 2017; Toffanello 2017.

<sup>10</sup> Cfr., fra altri, Longhi 1959, p. 10.

<sup>11</sup> Zampetti 1952; cfr. anche Zampetti 1951, pp. 130-138. Anche se non direttamente riferibile al tema di questo studio, si segnala Zampetti 1953 quale altra importante eredità della Mostra del 1950. Circa l'insegnamento universitario della storia dell'arte impartito a Urbino, prima da Pasquale Rotondi e dunque da Pietro Zampetti, si riferisce che l'archivio privato dello studioso dorico conserva le minute dattiloscritte delle lezioni, con postille manoscritte: Archivio privato di Pietro Zampetti, d'ora in poi APPZ, b. 12, già a Treviso, all'Ateneo Veneto dal 2021, *Carlo Crivelli*, corso monografico a.a. 1951-1952. L'unità documentaria si compone di una lezione introduttiva sull'arte veneta e sette lezioni monografiche, altresì rispecchia l'avanzamento degli studi e differisce in modo significativo dall'impianto maggiormente articolato delle minute rintracciate in relazione alle lezioni impartite all'Università di Venezia e in occasione dei Corsi di Alta Cultura della Fondazione Cini, per cui confronta *infra* e precedente nota 1. Chi scrive ha già avuto occasione di illustrare la composita articolazione degli archivi di Pietro Zampetti. La recente donazione delle figlie, Valeria, Maria Paola e Daniela Zampetti, all'Ateneo Veneto di altri due nuclei documentari, in precedenza conservati fra Treviso e le Marche, rende tuttavia necessaria un'ulteriore digressione. La prima donazione, consistente in 66 scatole contenenti i documenti dell'attività lavorativa dal 1955 circa, è stata promossa dallo studioso ancora in vita in favore dell'Ateneo Veneto, istituzione di cui fu Presidente dal 1971 al 1975. Questo primo versamento non include materiale documentario riguardante i primi anni di attività. La recente donazione è invece relativa alla primissima attività marchigiana, già conservata in 14 scatole ripartite presso le abitazioni private di Fiastra, dalla 1 alla 9, e di Treviso, dalla 9 alla 14. Tali unità di conservazione sono state numerate dagli eredi e, dagli stessi, detenute per diversi anni. Chi scrive ha visionato le carte a più riprese, non ordinate secondo criteri di dottrina archivistica; si riportano dunque descrizioni archivistiche desunte dalla situazione in essere.

in soli 300 esemplari numerati e frutto della collaborazione con l'Istituto del Libro di Urbino<sup>12</sup>, proponendo un *corpus* di dipinti aggiornato rispetto agli elenchi di Berenson del 1936, si presentava come «necessaria premessa a quella moderna monografia sul pittore» che, all'epoca, attendeva «ancora di essere scritta»<sup>13</sup>.

La continua riflessione di Pietro Zampetti fu alimentata anche dall'impegno profuso in favore dei musei locali, quali ad esempio i riallestimenti della Pinacoteca civica di San Severino Marche e di quella Parrocchiale di Corridonia, ambedue pensati allo scadere della mostra e condotti a termine prima del 1953 (fig. 5). Entrambi i casi attestano sia i rapporti dello studioso con il territorio di competenza dell'allora Soprintendenza alle Gallerie, sia l'abilità di agire sul campo di due centri crivelleschi, più latamente di matrice figurativa veneta, movimentando e osservando le opere anche dal punto di vista delle loro componenti materiche ed esecutive<sup>14</sup>. Questi successi consentirono a Zampetti di accreditarsi fra i maggiori venetisti, nella cui cerchia maturò il trasferimento dalle Marche a Venezia, documentabile grazie al carteggio con Rodolfo Pallucchini.

Nel contempo ti annuncio che è stato bandito il concorso direttore alle Belle Arti del Comune di Venezia, posto che io ho lasciato libero circa un anno fa. Anche Moschini, che probabilmente sarà nella Commissione esaminatrice, ti è favorevole: non perdere quindi quest'occasione. La tua cultura, la tua preparazione, la tua energia sono altrettante doti che ti rendono uno dei candidati più sicuri. Si parlava di Scrinzi, ma, dalle ultime notizie, sembra che egli non voglia più concorrere, stando bene dov'è, cioè a Brescia. [...]. Inoltre il direttore delle Belle Arti, come sai, organizza le mostre di arte antica e avresti nelle mani l'anno venturo il Lotto (fig. 6)<sup>15</sup>.

La progettualità di Zampetti su Crivelli è ripercorribile attraverso diversi carteggi privati, indirizzati a riprendere l'argomento in una sede editoriale monografica; progetto, tuttavia, a più riprese rimandato nell'idea di «ripor-

<sup>12</sup> La storia dell'Istituto è stata celebrata in diverse occasioni, anche attraverso piccole rassegne; per la piena contestualizzazione del portato storico dell'istituzione, prima e dopo l'azione riformatrice di Lorenzo Valerio, si veda Rotondi 1943.

<sup>13</sup> Citazione da Brugnoli 1953, p. 96.

<sup>14</sup> L'argomento meriterebbe ulteriori indagini; per quanto noto si rinvia a Paparello 2019, pp. 459-520; taluni elementi di contesto possono inoltre essere desunti da *Antichi dipinti* 1953.

<sup>15</sup> Lo spazio e il tema di questo contributo non consentono di affrontare il tema dell'apporto di Zampetti agli studi su Lorenzo Lotto, neanche volendo circoscriverlo alla "Mostra sulla Pittura Veneta nelle Marche" del 1950 e agli anni di permanenza veneziana. Per la citazione cfr. Università degli studi di Udine, Biblioteca umanistica e della formazione, Archivio Rodolfo Pallucchini, d'ora in poi APRP, b. 5, fasc. 2, *Lettera a Pietro Zampetti* del 4 giugno 1952, datiloscritta. Per il riferimento ad Alessandro Scrinzi, di origini veneziane, Ispettore del Museo Civico di Padova e Direttore dei Musei Civici e degli Istituti Culturali della città di Brescia, la cui fototeca è conservata presso la Fondazione Cini, cfr., da ultima, Pasini 2016.

tare Crivelli a Venezia»<sup>16</sup>. L'occasione giunse grazie alle celebrazioni indette dal Comitato Andrea Mantegna, affidate alla cura di Giovanni Paccagnini, quest'ultimo nei ranghi dello Stato dal 1940, dal 1949, su richiesta di Raghianti, nominato assistente volontario presso l'Istituto di storia dell'arte di Pisa e dal 1952 soprintendente e direttore del Museo di Palazzo Ducale di Mantova<sup>17</sup>. Tornando dunque ai carteggi con Pallucchini, l'idea di riportare Crivelli a Venezia, fu così comunicata:

ho attentamente studiato gli argomenti possibili e, dopo aver scartato ogni tema inerente al Settecento, per diverse ragioni, non ultima delle quali la Mostra di Parigi, che si inaugurerà a novembre, sono tornato alla mia vecchia idea di dedicare una manifestazione ai Crivelli e ai Vivarini. Tale proponimento si è rafforzato in me pensando che tale mostra potrà abbinarsi con quella del Mantegna, che si terrà a Mantova l'anno venturo, integrandosi l'un l'altra con grande vantaggio degli studiosi<sup>18</sup>.

Un'integrazione che, a ben vedere, non fu così piena come auspicato nelle premesse, volgendo piuttosto verso la cristallizzazione di posizioni circa la perdita della lezione squarconesca, con l'esito di polarizzare l'eredità delle due mostre in ambiti distinti (figg. 7, 8, 9)<sup>19</sup>. Interferenti, secondo Roberto Longhi, le due mostre denotarono la crescente necessità di un'accurata e scientificamente armonica programmazione delle rassegne espositive, già rubricata da Bernard Berenson come «esposizione imperversante» e «malattia non solo in senso figurato»<sup>20</sup>.

Non vorrà, spero, invocarsi qui il principio dell'imparagonabilità; e tanto meno trattandosi di due artisti sorti dallo stesso terriccio culturale e fra i quali è persino da discutere da che lato 'la part de Dieu' faccia inclinare la bilancia. Lasciate da parte le diatribe di preminenza, il fatto che si trattasse di due mostre tangenti, anzi interferenti, riapre intanto il grave problema della migliore pianificazione preventiva di codeste rassegne artistiche stagionali. L'apertura di una mostra 'personale' – che è la forma da noi sempre caldeggiata anche per

<sup>16</sup> La citazione è tratta dai pensieri ricorrenti, raccolti in fogli e quaderni di appunti fra il 1953 e il 1961; in particolare cfr. APPZ, scatola 11.

<sup>17</sup> Cfr. M. Ragozzino, *ad vocem*, in *Dizionario* 2007, pp. 430-433; si rinvia inoltre a Gnudi 1977, pp. 308-309; per il catalogo dell'esposizione cfr. Paccagni 1961. Per una revisione critica della mostra si rimanda ad Agosti 2006.

<sup>18</sup> APRP, b. 8, fasc. 3, *Lettera di Pietro Zampetti a Rodolfo Pallucchini* del 13 settembre 1960, dattiloscritta.

<sup>19</sup> Circa gli esiti della critica sulla lezione squarconesca si veda *infra* nel testo e nelle note; per un primo riferimento utile cfr. Bottari 1961, pp. 312-317.

<sup>20</sup> Cfr. Longhi 1962, pp. 7-21. Secondo quanto comunicato dallo stesso Roberto Longhi a Pietro Zampetti l'articolo era stato ideato per essere pubblicato su «L'approdo Letterario»; non sono invece al momento note le ragioni del ripensamento in favore di «Paragone»; in merito Cfr. APPZ, scatola 10, *Personale prof. Zampetti*, lettera manoscritta di Roberto Longhi [su carta intestata Il Tasso], Firenze, 19 ottobre 1961, da cui un'anticipazione dei tratti della recensione; «amerei farlo parlando favorevolmente della prima (le cui lacune non sono infatti imputabili a Lei) e limitando come si conviene l'improvvisazione di Mantova».



l'antico – non è la stessa cosa che la pubblicazione di un libro [...]. Un così solenne schieramento a proteggere il lavoro di un funzionario solerte come il dott. Paccagnini, soprintendente di Mantova; lavoro che si è protratto per anni fino ad accavallarsi con la mostra crivelliana di Venezia, poteva far prevedere che questa non avrebbe potuto fruire né degli stessi appoggi né delle stesse pratiche facilitazioni. I musei stranieri, anche quando sono disposti a prestare, evitano di privarsi in uno stesso anno di quadri appartenenti alla stessa zona culturale. Ed è a questo punto che i pianificatori avrebbero dovuto avvertire la difficoltà di allestire contemporaneamente due mostre che fatalmente sarebbero risultate interferenti<sup>21</sup>.

A discapito della perfetta reputazione delle rassegne biennali di arte antica di Venezia, di ragguardevole tradizione e di ampia ricezione critica, essendo «state fra le più importanti degli ultimi decenni»<sup>22</sup>, la tangenza delle due mostre minava l'esatta presentazione degli antefatti al trasferimento di Crivelli nelle Marche, in particolare circa la formazione dell'artista fra Venezia e Padova. Il pensiero critico di Pietro Zampetti ripiegava dunque verso l'esclusione dei "pittori di Murano" che, «rimasti un po' legati a certe forme così dure e legnose»<sup>23</sup>, avrebbero impartito all'esposizione un accento troppo spostato sulla gloriosa stagione gotica, cui lo studioso oppose la sua personale e "possibile" interpretazione «di una pittura più qualificata, più ricca di umori cromatici, di quella civiltà pittorica padovana» formatasi nella bottega di Francesco Squarcione, grazie a un gruppo di «artisti, i quali con un impeto quasi aggressivo, quasi violento, come spesso i giovani abbracciano le nuove idee [...], con fare da desperados, avevano volto lo sguardo verso le avventure rinascimentali»<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Longhi 1962, pp. 8-9. Circa la ricezione internazionale cfr. Frankfurter 1961, pp. 38-41, 76-70; Laclotte 1962, pp. 28-37, 92.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> APPZ, scatola 12 (già a Treviso), dattiloscritto postillato, 14 pp., fasc. *Crivelli e Mantegna, Crivelli e Mantegna vs Venezia-Mantova 4-3, terza giornata di serie A, 1961-1962. Una conversazione di Pietro Zampetti*, Hotel Danieli in collaborazione con l'allora Rotary International, Club di Venezia, [1961, post 10 settembre]. Il testo documenta un'edizione speciale delle tradizionali "Lezioni d'arte" curate dall'amministrazione comunale di Venezia a partire dal 1948. Indirizzate al coinvolgimento del pubblico e organizzate ogni domenica mattina con una media di circa cinquanta all'anno, tali iniziative raccoglievano le linee di indirizzo emanate dalle *ICOM'S Resolutions*, Paris, France, 28 June-3 July 1948, *2nd General Assembly*, 3 July 1948, Resolution no 3 and 8; relativamente al contesto veneziano cfr. *Lezioni d'arte* 1956, p. 17. Nel caso indicato, Pietro Zampetti, derogando dalle consuete lezioni in mostra, era invitato dalla cittadinanza ad offrire una propria interpretazione del dibattito – che si andava dipanando anche sulla pubblicitaria – circa la dualità delle mostre di Mantova e Venezia. La conversazione veniva dunque indetta all'Hotel Danieli e prendeva le mosse dall'evento calcistico che aveva animato la città il 10 settembre dello stesso 1961. Il dato, apparentemente di mera curiosità, denota il valore che, evidentemente, la comunità residente riconosceva nelle "Lezioni d'arte". Dal punto di vista più filologico il dattiloscritto, concepito per una circostanza di disseminazione al pubblico, offre interessanti riletture e spunti interpretativi che si traggono con minore libertà espressiva e di giudizio da testi di diversa destinazione.

<sup>24</sup> APPZ, scatola 12 (già a Treviso), dattiloscritto postillato, 14 pp., fasc. *Crivelli e Mantegna, Crivelli e Mantegna vs Venezia-Mantova 4-3, terza giornata di serie A, 1961-1962. Una conversazione di Pietro Zampetti*, Hotel Danieli in collaborazione con l'allora Rotary International, Club di Venezia, [1961, post 10 settembre].

Un punto di tangenza critica rafforzato dal dialogo fra Zampetti e Longhi, cui parse

d'intendere, discutendone con lui, ch'egli l'avesse in origine, pensata come mostra del Crivelli e degli 'squarcioneschi', ch'era pensiero più importante e significativo per una mostra che voglia oltre che mostrare, anche dimostrare. Se egli infatti aveva esposto lo Schiavone che, a mostra aperta, è stato poi incamerato da Mantova, se aveva chiesto e ottenuto le opere affascinanti dell'anconetano Nicola di Maestro Antonio, perché mai privarsi degli squarcioneschi a cominciare dallo stesso Squarcione? Questi e i suoi pupilli Schiavone, Zoppo, e simili, finirono invece alla mostra mantovana dove erano meno a loro agio di quanto sarebbero stati accanto al Crivelli, a Venezia (fig. 10)<sup>25</sup>.

Talune considerazioni sono ancora oggi condivisibili, poiché motivate dal raffronto con la sezione mantovana degli esordi di Andrea Mantegna, ove, interessate dai danni inferti dal secondo conflitto mondiale, mancavano le *storie* della Cappella Ovetari<sup>26</sup>, non rappresentate neanche attraverso pannelli illustrativi dello stato *ex ante*, e risultavano altresì assenti l'*Assunta* e i due episodi del *San Cristoforo*, staccati a massello nel 1863<sup>27</sup>. La «squadraccia degli Eremitani», dunque, privata, *initium et causa*, del centro di più fervente

<sup>25</sup> Longhi 1962, p. 9. Il riferimento allo spostamento a Mantova è relativo alla *Madonna con il Bambino*, firmata *Opus Sclavoni Dalmatici Squarcionis S.*, di Juaraj Čulinovic, detto Giorgio Schiavone, acquistata dalla Galleria Sabauda di Torino nel 1879 dal conte Benucci di Senigallia, proveniente da Fossombrone, come documentato da Luigi Lanzi e altresì aggiornato da Andrea De Marchi, in termini di una «cultura singolarissima [...] dunque una sorta di squarcionismo medio-adriatico, di ritorno, cui contribuirono pure, e in maniera non marginale, scultori come Giorgio di Matteo e Niccolò di Giovanni fiorentino»; cfr. De Marchi 2008, pp. 73-74 e n. 158 p. 94; per la provenienza e il transito in collezione Bonaventura Benucci cfr. P. Astrua in *Mantegna a Padova* 2006, pp. 250-251; circa la richiesta di alienazione della collezione Benucci cfr. anche Paparello 2020, n. 99 p. 48. Circa le opere di Maestro di Nicola Antonio, presentate in un allestimento saldamente ancorato ai principi di modernità da Egle Renata Trinccanato, quasi a ricreare, per mezzo di tubi e trabeazioni geometriche, l'antica funzione devozionale, cfr. fig. 10, Zampetti 1961a, in particolare pp. 170 e 176. Sulla cosiddetta Pala Massimo, è certa la provenienza dalla chiesa di san Francesco alle Scale di Ancona, mentre sussistono vuoti informativi sull'originaria cappella e sulla successiva storia conservativa, cfr. Mazzalupi 2008, pp. 250-295, in particolare, pp. 279-281, 284-287, 291-293; per un riferimento bibliografico strettamente riferito al restauro effettuato in occasione della mostra di Venezia e per la ricostruzione del catalogo dell'artista alla data cfr. invece Mortari 1961, pp. 174-177.

<sup>26</sup> Per brevità e poiché ampiamente trattate dagli studi, non si ripercorrono le vicende conservative della Cappella Ovetari; per la recente ricomposizione si rimanda a De Nicolò Salmazo, Spiazzi, Toniolo 2006; si rinvia inoltre a Banzato, De Nicolò Salmazo, Spiazzi 2006.

<sup>27</sup> «Che il provvidenziale distacco del 1863 aveva preservato dalla recente iattura. Erano, per troppa gravità, quasi intrasportabili? E non v'era qui una ragione di più per procedere a un nuovo distacco delle sole superfici dipinte che, oltre ad alleggerirne il peso e renderli carreggiabili, avrebbe certamente rivelato, di quelle scene, anche il disegno a sinopia? Io non conosco i particolari della vicenda, né so se la questione sia stata affrontata in fase di preparazione, ma sta al catalogo informarcene punto per punto»; cfr. Longhi 1962, pp. 16-17. Per un interessante approfondimento cfr. anche Puppi 2006-2007, pp. 10-13, consultabile anche al link: <<https://stilearte.it/mantegna-vietato-ai-soldati-di-napoleone/>>, 30/07/2023.

attività, sarebbe stata, sentenziava Longhi, «ben più appropriato contorno alla mostra veneziana del Crivelli»<sup>28</sup>.

Il mancato ricorso alle moderne possibilità offerte dall'autocromia fotografica veniva lamentato anche per la mostra veneziana,

in una mostra che voglia essere anche insegnativa, bene sarebbe valersi delle ' trasparenze a colori' che ci mostrino le ricomposizioni complete dei tanti polittici smembrati. Il pubblico vi apprenderebbe qualcosa di preciso sulle comuni vicende delle opere fabbricate in più pezzi e che a pezzi poi si disgiunsero e vagarono, spesso perdendo i contrassegni esterni della loro connessione di origine; vi apprenderebbe, anche, a seguire con rispetto il percorso della buona filologia stilistica che si esercita in codeste ricomposizioni, fino a riconoscere che le attribuzioni non sono sempre una fortuita lotteria, ma un risultato di conoscenze esatte sulla base di ciò che io ho proposto di chiamare l'unità dell'opera<sup>29</sup>.

Fra la folta letteratura di ricezione della mostra veneziana, si distinsero le pervicaci e appassionate difese di Rodolfo Pallucchini verso il definitivo riconoscimento del *Maestro dimenticato dall'Enciclopedia dell'arte*<sup>30</sup>, pubblicate in diverse sedi internazionali in italiano e inglese<sup>31</sup>. Da un riesame, tuttavia, Pallucchini non colse la pienezza del pensiero di Pietro Zampetti; egli tornò dunque sulla rivalutazione di Crivelli tentata da Berenson, da cui «la libertà e lo spirito del disegno», gli elementi di «devozione tenera e selvaggia» e, pur non condividendo l'interpretazione circa isolamento marchigiano «prodotto di condizioni stazionarie, se non addirittura reazionarie», lasciava in ultimo aperta la discussione «sull'appartenenza o meno ad un mondo "rinascimentale" di un pittore così teso e patetico»<sup>32</sup>. Tali aggettivazioni – teso e patetico – sembrano dimenticare la lezione del *Viatico*<sup>33</sup>, riconfermata in occasione della

<sup>28</sup> Longhi 1962, p. 17.

<sup>29</sup> Cfr. Longhi 1962, pp. 13-14, citato anche in De Marchi 2021, n. 19 p.10. Un medesimo richiamo all'assenza di inserti fotografici a colori a completamento delle ricostruzioni proposte è riscontrabile anche in Martindale 1961, pp. 407-411.

<sup>30</sup> Il riferimento è all'edizione dell'Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1958. Tale assenza è argomentata anche da Roberto Longhi che, nel 1962 (p. 8), segnalando la redazione della voce bibliografica, allora in corso, quale effetto della rivalutazione critica pervicacemente sostenuta da Pietro Zampetti, ne ricordava, tuttavia, più propriamente, la presenza nell'*Enciclopedia Britannica*, quale significativo tratto di precedente ricezione di matrice anglosassone. Sul tema cfr., da ultimo, De Marchi 2021, pp. 45-81. Si riportano inoltre i passi di apertura della recensione di Andrew Martindale (1961, pp. 407-411): «as a result of a gratifying piece of English connoisseurship in the nineteenth century, Carlo Crivelli is surprisingly well represented in the National Gallery, London»; «There seems to have been a certain sense of surprise that Crivelli should have been chosen for the subject of an exhibition», cit. da p. 1.

<sup>31</sup> Cfr. Pallucchini 1961a, pp. 80-85; 1961b, pp. 272-283, 1961c; per limitare il raggio alle restanti recensioni apparse su periodici o pubblicistica di carattere internazionale cfr. anche Galand 1961, pp. 1-13; Gilbert 1961, pp. 42-46; Hexnold, Graefe 1961, pp. 5-6; Hüttinger 1961, pp. 19-21; Kunstrler 1961, pp. 144.151; Newton 1961, pp. 1-2.

<sup>32</sup> Pallucchini 1961a, pp. 80-85; citazioni in parte mutuare da Berenson 1936, p. 23.

<sup>33</sup> Cfr. Longhi 1946; si rinvia anche a Russo 2015, pp. 3-27.

mostra del 1961 dallo stesso Longhi, nella connotazione di «pittore di più alta fantasia accanto al giovine Giambellino»<sup>34</sup>. Non si ravvisano neanche i brani più densi della *Lettera pittorica*, grazie alla quale il Quattrocento si era colorato di nuovi Rinascimenti<sup>35</sup>.

Come già Federico Zeri, «a divulgare territori non convenzionali di una storia dell'arte che in ciò rivelava tutto il suo debito nei confronti di Roberto Longhi»<sup>36</sup>, Pietro Zampetti presentava a Venezia «un terreno vasto e sdruciolevole»<sup>37</sup>, circa l'evoluzione continua di Carlo Crivelli, dai più negata quantomeno dopo il 1470, toccando terreni interpretativi che, seppur tesi «a una buona filologia stilistica»<sup>38</sup>, finirono per confluire in una piena adesione verso la prima maturità di Carlo Crivelli, denotando finanche nello stesso Longhi «una miopia sorprendente», «incapace di capire e contestualizzare la grandezza anche del secondo Crivelli»<sup>39</sup>.

È opportuno richiamare alla memoria anche la recensione critica mossa da Cesare Brandi, apparsa in un testo di pubblicistica che tuttavia, in coerenza con gli interessi dell'autore, tocca diverse vette fra critica e conservazione. Esprimendo dapprima una netta contrarietà alla movimentazione di opere su

<sup>34</sup> Longhi 1962, p. 14.

<sup>35</sup> Fra le molteplici possibili, si è scelta questa citazione come richiamo alla questione squarconesca nei termini di prevalenza di ascendenza donatelliana offerti da Giuseppe Fiocco: «soltanto che tu ti poni di fronte ad essi armato di vecchie e consuete antinomie come quella fra gotico e rinascimento, sorta (le parole stesse lo denunciano) in dispregio al «gotico» e in ammirazione retorica al «rinascimento» [...] e se per caso non ti sembri di aver soggiaciuto alla prevenzione che fiorentino significhi per definizione rinascimentale.»: Longhi 1926, pp. 127-139, citazione da p. 127. Sulla direttrice degli studi di Giuseppe Fiocco circa la «propaganda toscana in Veneto» si rinvia a Tomasella 2002, pp. 383-395.

<sup>36</sup> Cfr. De Marchi 2021, p. 50. Nel testo di Andrea De Marchi il riferimento è Federico Zeri; nondimeno la stessa accezione può essere usata anche per ancorare il pensiero critico di Pietro Zampetti; d'altronde, entrambi gli studiosi si erano laureati con Pietro Toesca ed avevano affinato i primi strumenti su terreni assai poco battuti – Zeri impegnato su Jacopino del Conte e Zampetti in una ricognizione quasi cartografica delle chiese a pianta centrale delle Marche. In merito cfr. De Marchi 2021, p. 49 e APPZ, scatola 3 (già a Fiastra), fasc. *Minuta tesi di Laurea*, dattiloscritto non integrale, 14 pp. numerate. Può essere utile ricordare che, all'incirca negli stessi anni in cui Pietro Zampetti maturava l'intento di riportare Crivelli nella sua città natale, Zeri meditava di pubblicare un libro su Crivelli, poi di fatto convertito nel noto saggio sul *Maestro delle tavole Barberini*: cfr. De Marchi 2021, pp. 49-52. Si rinvia inoltre ai debiti longhiani dichiarati dello stesso studioso dorico: «Tutti gli dobbiamo qualcosa. Io più degli altri. Era stato molto duro per me dividermi tra la profonda e devota ammirazione e riconoscenza l'esigenza di dissentire [...]. Ripeto, egli è lo studioso al quale, più di ogni altro, devo quel poco di buono che è in me»; Zampetti 2000, p. 164.

<sup>37</sup> Cf. Zampetti 1961b, p. 5.

<sup>38</sup> Riferibile al risarcimento dell'«unità dell'opera», a partire dall'*Officina ferrarese*, tale rigore filologico è rivendicato come valore metodologico anche in Longhi 1962, pp. 13-14; cfr. inoltre De Marchi 2021, p. 52.

<sup>39</sup> Ivi, p. 54 e Longhi 1962, pp. 14.15. In tal senso sembrano condurre sia le accezioni positive alle opere giovanili presentante in mostra a Palazzo ducale, fra cui la Madonna Cini, già Speyer, (fig. 11).

tavola, in prevalenza non parchettate, e dunque inadatte ad esporsi a lunghe peregrinazioni e al microclima veneziano, Brandi derubricava la pittura di Carlo Crivelli a «riduzione quasi manieristica dell'immagine a sigla»<sup>40</sup>, mentre mostrava giudizi più "generosi" verso gli «artisti che gli sono passati accanto, provenendo da quel minuscolo *foyer* di rinascimento paesano che fu Camerino»<sup>41</sup>, in ciò denotando una tangenza con le osservazioni sollevate da Roberto Longhi sulle sale espositive relative alle opere di Nicola di Maestro Antonio e Lorenzo d'Alessandro e un indecifrabile disinteresse verso l'*Annunciazione* di Spermento<sup>42</sup>.

La portata della mostra appare maggiormente chiara nelle parole di Lionello Venturi, che, a fronte di un incipit teso a rimarcare che a Palazzo ducale si vedevano «in buona luce le opere di Carlo Crivelli conservate nelle piccole città delle Marche, fuori mano, che è difficile visitare»<sup>43</sup>, forniva elementi storiografici, di gusto e di fortuna. E dunque, a segnare le ragioni della fortuna crivellesca, egli ricordava come,

cinquant'anni fa, Carlo Crivelli era venerato come uno dei più grandi pittori italiani, soprattutto in Inghilterra, perché la National Gallery aveva raccolto ed esposto con particolare cura molte sue opere che costituivano un mondo [...] di eccezionale ricchezza nell'ambito della pittura italiana del Rinascimento. La prima monografia sull'artista fu infatti inglese, del Rushforth nel 1900, quando le monografie artistiche non erano numerose. La tradizione dei Preraffaelliti, con l'aspirazione al Medioevo e il desiderio di un artigianale realismo nei particolari, favori e giustificò l'entusiasmo per il Crivelli. Oggi invece la fama dell'artista è assai minore. Malgrado l'estetica idealista e l'astrazione nell'arte moderna si vede tuttora nel Rinascimento artistico l'epoca della scoperta dell'uomo e delle sue azioni, della prospettiva per creare all'uomo il suo spazio, della rottura con il Medioevo e della liberazione dal predominio religioso<sup>44</sup>.

La rilettura dello scritto di Venturi, che bene coglie l'eco del gusto ottocentesco, perdurante fino agli inizi del secolo in Europa, mette in evidenza la

<sup>40</sup> Cfr. Brandi 1961, *rubrica*, pp. nn.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> «La mostra di Venezia si appesantiva perciò, inevitabilmente, dopo le prime sale; a non parlare del seguito stretto di Vittore Crivelli e di Pietro Alamanno; i quali in verità non esistono che come corrente artigianato adriatico. Il filo si tendeva ancora, subito dopo, nella sala di Nicola di Maestro Antonio d'Ancona, che di nuovo faceva rimpiangere l'assenza degli 'squarcioneschi', cui egli appartiene; poi si sviava alquanto con la presentazione del Boccati (di cui però fu certamente utile vedere da vicino il grande polittico di Belforte sul Chienti); col recanatese Urbani non abbastanza rappresentato, con umbri anche più svaganti dal vero argomento»; cfr. Longhi 1962, p. 15. Circa le tavole di Matelica, attribuite da Federico Zeri a Ludovico Urbani e in tal guisa accettate fino ad anni recenti si rimanda alla scheda di chiarimento attributivo a Lorenzo d'Alessandro, successivamente sempre recepito, per cui cfr. A. De Marchi in De Marchi, *Giannatiempo López* 2002, pp. 249-250; per la tavola di Spermento e la relativa lunetta cfr. De Marchi 2002, pp. 51-67, e A. De Marchi in De Marchi, *Giannatiempo López* 2002, pp. 192-197.

<sup>43</sup> Venturi 1961, pp. 289-291, cit. da p. 289.

<sup>44</sup> Ivi, p. 289.

fortuna critica internazionale di Carlo Crivelli negli studi di Gordon McNeil Rushfort e Franz Drey<sup>45</sup>; entrambi i testi, seppur datati e incorniciati in categorie critiche di inizio secolo, attestano come la presenza diffusa o musealizzata in piccoli centri abbia penalizzato la recezione critica nazionale. Di contro, un gusto più spiccatamente orientato verso i Primitivi, la costruzione del gusto dell'età vittoriana e post-vittoriana e la cospicua musealizzazione internazionale fecero maturare esiti di critica precoci e diversi<sup>46</sup>, secondo cui Crivelli «stands alone for his wonderful decorative qualities, [...] he is unique as a colorist, but neither restriction of subject and feeling, nor provincial residence, could fetter his genius»<sup>47</sup>. E ancora, la stessa fonte ne enfatizza la matrice veneta in una crasi fra cultura immateriale e figurativa, poiché «almost every square inch of his canvas attests the inexhaustible richness of his invention – an invention fed no doubt from the rich products of Oriental looms of which Venice was the emporium»<sup>48</sup>.

Appare altresì necessario distinguere il canale statunitense da quello europeo, con affondi dedicati ai coevi orientamenti<sup>49</sup>. Se da un lato, a mostrare un

<sup>45</sup> Cfr. Rushfort 1900 e Drey 1927.

<sup>46</sup> Si vedano anche Buschmann 1901, p. 332 e Berenson (ed.) 1936.

<sup>47</sup> Le citazioni sono tratte da Monkhouse 1887. Comprendere le finalità e il taglio del testo di William Cosmo Monkhouse può essere utile per riflettere circa l'assenza del volume fra la bibliografia su Carlo Crivelli, anche in ordine a riferimenti poco battuti. Il volume, da contestualizzarsi all'interno del più generale intento di costruzione del gusto dell'artista dell'età tardo vittoriana, anche in termini di decorativismo, veniva pubblicato come canale interpretativo della visita alla *Early Italian Room* della National Gallery di Londra, sotto forma di *Practical Guide, enhanced for readers by the illustrations*, con dichiarati intenti didattici, retoricamente avviati a partire dalla domanda offerta da un visitatore: «If there was anything in these pictures to admire, except their age»; cfr. *We may briefly* 1887, p. 51. La fortuna limitata del testo è attestata anche da Esther Singleton, la quale esprimendosi in termini di «a most fascinating and not too well-understood painter», presentò ancora nel 1929 larghi estratti dal testo di Monkhouse; cfr. Singleton 1929, p. 125. Si rinvia anche a *Famous paintings* 1902, pp. 14-19. I tratti dei testi di Ester Singleton, animanti dal taglio narrativo e di divulgazione, tuttavia aggiornati agli scritti di Berenson, ai principali cataloghi dei musei, meriterebbero un'indagine contestualizzata ai presidi per il pubblico dei musei americani; per quanto noto e per il documentato supporto della casa Duveen, si rimanda a Camporeale 2021, pp. 142-189; sul programma culturale di Monkhouse cfr. invece Garvey 2007, pp. 140-150. In occasione della mostra «Crivelli e Brera» 2009, Valeria Iato ha presentato alcune considerazioni sulla critica d'arte del Novecento, innervate sulla base degli studi promossi dalla studiosa sulla figura di Guido Luzzatto. In questa sede ci si limita alla segnalazione di questa forma di ricezione che, tuttavia, appare prossima a una *ars speculatoria* più che tesa all'effettiva comprensione del pittore e dell'ambiente artistico a lui coevo; cfr. Iato 2004.

<sup>48</sup> Monkhouse citato in Singleton 1929, p. 125.

<sup>49</sup> Fra la vasta bibliografia sul tema si limitano i riferimenti bibliografici distinguendo due canali: la crescente indagine internazionale sulle *period room* e il tardivo approccio interpretativo nel raggio degli studi nazionali che, a parte talune eccezioni, non appaiono ancora ben avviati a riorientare la storia e la storiografia critica sui Musei di Arte Industriale; cfr., nell'ordine degli argomenti citati, Marchand 2022, pp. 193-205, Söll 2019, pp. 119-136, Fontanarossa 2020, pp. 121-138, *Museographie* 2020; Dragoni, Paparello 2020, pp. 103-120; Vitullo 2023, pp. 499-538.

passato che non poteva essere vantato, il gusto americano veniva orientato dalle *period room* e da canali di mercato<sup>50</sup>, in Europa il necessario confronto fra arte industriale e pratiche artigianali fu un fenomeno di importante impatto in termini sia di riallestimento delle proposte museali, sia di costituzione di nuove forme di museo; in Italia tale spinta, pur sostenuta, ad esempio, da Malaguzzi Valeri<sup>51</sup> e in parte da Luigi Serra, passò dall'aspetto educativo assegnato ai Musei di arte e industria all'interpretazione, quasi esclusiva, delle arti decorative come arte pura, secondo il principio estetizzante dell'arte per l'arte<sup>52</sup>.

Giusto, dunque, e fino alle estreme conclusioni, il riferimento di Lionello Venturi all'estetica sia formalista sia idealista di stampo crociano, in forza della quale «gli storici dell'arte hanno preferito dire che il veneziano Crivelli, educato all'arte nell'ambiente di Andrea Mantegna, e poi recatosi nelle Marche, una regione arretrata di fronte alla Toscana ed al Veneto, ha subito una involuzione per compiacere i suoi committenti»<sup>53</sup>, salvo concludere assertivamente che «una involuzione per ragioni pratiche» non poteva essere assunta a parametro di giudizio dell'arte di Carlo Crivelli: gli orientamenti più aggiornati della storia dell'arte avevano invitato all'indagine dei periodi artistici e non delle singole individualità<sup>54</sup>. Venturi lasciava all'eredità della mostra di interrogare e interrogarsi sui mezzi di conquista del reale e su quanto ancora restasse da indagare rispetto ai linguaggi della complessa società del Rinascimento. La recensione dello studioso all'esposizione, dal titolo – acuto e sottile – *Il caso Crivelli*, apparve postuma: egli venne infatti a mancare il 14 agosto dello stesso 1961; soltanto pochi giorni prima aveva visitato Venezia e la mostra, con quella acutezza di osservazioni che aveva, fino all'ultimo, distinto la sua opera<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> Uno, fra i diversi spaccati, è offerto da Sheldon 2009, che qui si segnala sia per l'interessante taglio al femminile, sia per la presenza di William Cosmo Monkhouse fra gli abituali corrispondenti di Elizabeth Rigby Eastlake.

<sup>51</sup> Per non sottrarre spazio al tema di questo contributo ci si limita a ricordare gli intenti iniziali legati alla funzione sociale dell'arte che condussero al primo allestimento del Museo d'Arte Industriale di Bologna, inaugurato in prime quattro sale nel 1921; per l'epilogo della vicenda e per un'accurata nota biografica cfr. L. Ciammitti, *ad vocem*, in *Dizionario* 2007, pp. 336-344.

<sup>52</sup> Cfr. Sciolla 2016, pp. 27-49; a riprova si veda la breve vita della rivista «Arte pura e decorativa. Rivista mensile illustrata, per gli artisti, i collezionisti e per l'incremento dell'arte applicata», 1921, 1922, 1923 e l'adesione di un interessante drappello – composto da Guido Cirilli, Adolfo De Carolis, Oddo Marinelli, Gustavo Modena, Giulia Bonarelli Modena e Bruno Marsili – ai tentativi promossi da Luigi Serra per «raccolgere le significative manifestazioni di arte pura, industriale e popolare»; cfr. Dragoni, Paparello 2024.

<sup>53</sup> Venturi 1961, p. 290.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> La recensione (Venturi 1961, pp. 289-291) venne pubblicata in forma di articolo breve nel numero di giugno-agosto del periodico fondato da Giancarlo Vigorelli e da Domenico Javarone; fra i tanti necrologi si rinvia a Zampetti 1961c, p. 1 perché aderente ai fatti narrati in questa indagine.

Una prima risposta agli interrogativi posti da Lionello Venturi giunse da Zampetti stesso, il quale offriva la sua vera lezione a mostra aperta e, poi, conclusa. D'altronde lo studioso anconetano ha sempre sostenuto che i cataloghi delle mostre si sarebbero dovuti fare poi, come duplice esito dell'esercizio del confronto, che solo a mostra aperta può essere esercitato, e delle questioni interpretative nutrite dal dibattito di critica che proprio intorno alle mostre genera i più fruttuosi incrementi<sup>56</sup>.

In due differenti lezioni all'Isola di San Giorgio, ove la Fondazione Cini alimentava cicli internazionali di *Corsi di alta cultura*<sup>57</sup>, Pietro Zampetti chiarì, con l'evidenza degli elementi di contesto, la totalità dell'arte di Carlo Crivelli. In quelle due occasioni, di cui sono state rinvenute differenti minute postillate, il pensiero critico dello studioso è dominato dalla consapevolezza che l'infilata di dipinti a Palazzo Ducale metteva in mostra «uno degli aspetti più negletti e dimenticati dell'arte italiana, la pittura marchigiana del Quattrocento»<sup>58</sup>, incredibilmente soggetta non solo all'inevitabile mutamento di gusto, quanto alla stima, alla continua valutazione di fenomeni isolati, fioriti a discapito del contesto che ne aveva alimentato la costituzione e la costruzione. Parse a Zampetti che la critica moderna si fosse soffermata poco o nulla sulla fioritura, all'incirca negli stessi anni, di ben tre scuole, in città fra loro vicine, Fabriano, Camerino e San Severino, «alle quali si aggiunse un'altra che venne affermandosi verso la metà del Quattrocento con concorso di condizioni ambientali veramente eccezionali, che alla fine diede vita – e non sarebbe potuto essere altrimenti – a due dei massimi geni della cultura rinascimentale»<sup>59</sup>, intendendo Urbino, con Donato Bramante e Raffaello. Entrando così nel vivo, Zampetti intendeva aprire lo spazio «allo studio dell'ambiente artistico marchigiano che il Crivelli poté conoscere nel momento in cui egli giunse nelle Marche»<sup>60</sup>. Con fermezza, egli affermava:

<sup>56</sup> Cfr. Paparello 2019, in particolare p. 465 e n. 39.

<sup>57</sup> APPZ, scatola 11 (già a Treviso), fasc. *Carlo Crivelli, La mostra di Carlo Crivelli. Lezione a San Giorgio, 1961* [ma s.d.n.], dattiloscritto in 28 pp. numerate, senza postille; Ivi, *Carlo Crivelli e l'ambiente artistico marchigiano del secolo XV* [poi corretto con postilla, della seconda metà del secolo XV], successivamente edito in Branca 1967, pp. 166-175, integrato con postilla di chiusura: «n.b: La conferenza era accompagnata da una serie di proiezioni. Il presente scritto è solo un "riassunto" di quanto allora detto, su quella base». Per un inquadramento programmatico sulle lezioni di Alta Cultura si rimanda a Ossola 2001, pp. 223-228. Per la lunga eco della stagione di mostre del 1961 si veda anche *Arte, pensiero e cultura a Mantova 1965* e la recensione di Nancy S. Struever (1965, pp. 510-511) da cui emerge l'effettiva portata dell'incremento di studi su Mantegna.

<sup>58</sup> APPZ, scatola 11 (già a Treviso), fasc. *Carlo Crivelli, Carlo Crivelli e l'ambiente artistico marchigiano del secolo XV* [poi corretto con postilla, della seconda metà del secolo XV], p. 166.

<sup>59</sup> Ivi, (versione postillata), p. 167.

<sup>60</sup> APPZ, scatola 11 (già a Treviso), fasc. *Carlo Crivelli, La mostra di Carlo Crivelli. Lezione a San Giorgio, 1961* [ma s.d.n.], dattiloscritto in 28 pp. numerate, senza postille, p. 8.



credo che oramai debba ritenersi sfatata la leggenda che l'artista veneto si chiuse in uno splendido isolamento [...] poiché le Marche vivevano il momento più alto della loro storia artistica: per merito di artisti locali e per circostanze che avevano fatto affluire pittori come Piero della Francesca e Paolo Uccello, nella parte settentrionale, Luca Signorelli e Melozzo da Forlì in altre zone e particolarmente nel Santuario lauretano. Proprio nelle Marche avveniva uno degli incontri più importanti per la storia della pittura veneziana. [...] Giovanni Bellini, sulle esperienze suggeritegli da Piero della Francesca, licenzia la famosa *Incoronazione* di Pesaro, dove la luminosità coloristica apre la strada alla pittura tonale. Luce, colore e senso dello spazio sopravvivono nella pittura del Crivelli all'incirca negli stessi anni<sup>61</sup>.

La trattazione proseguiva con Camerino, di cui venivano offerti spaccati suggestivi sul dissolvimento dell'arenaria e sulla continua incidenza dei terremoti sul tessuto urbano, «i cui pittori locali, Giovanni Boccati, Giovanni Angelo e Girolamo di Giovanni costituiscono una triade di grandissima importanza, legati alle correnti più varie – venete, padovane, umbre e toscane – essi danno vita a una scuola pittorica frutto di confluenze»<sup>62</sup>.

In quegli anni Crivelli si apre alla pittura luminosa, non più quella precedente pittura incisa, quella segnata, quella costruita soltanto per forza di disegno che scava e fa erompere la figura con un gusto quasi plastico scultoreo, e invece costruisce le forme per virtù di ombre e luce. Tutto questo avviene nelle opere più significative quali il polittico di Ascoli Piceno (fig. 12) e soprattutto in questo capolavoro che è il polittico di Monte Fiore dell'Aso – esposto qui in mostra [...]. Perché è molto importante, molto utile per la maggiore comprensione anche delle grandi figure, scavare un po', talora andare a vedere i problemi anche apparentemente immaginari [...]. Il Crivelli nella sua corsa verso le opere terminali non è rimasto mai fermo, anzi subisce le evoluzioni che ne fanno un grande anticipatore di certe correnti della pittura veneziana [...]. Purtroppo, quel grande capolavoro che è l'Annunciazione, si trova a Londra. E lì che egli si apre improvvisamente, ricercando altro rispetto al mondo del polittico, e crea un mondo pittorico così ricco di annotazioni e di osservazioni da farlo quasi considerare come un anticipatore di Vittore Carpaccio [...] quindi non esaltazione eroica della realtà ma piuttosto un accostamento ad essa e con grande unità<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>62</sup> «Io vorrei qui rivolgere un elogio a un grande raccoglitore veneziano quale è il Senatore Cini, il quale nel suo palazzo a San Vio ha raccolto numerose opere di questi due pittori che sono grandissimi, i pittori marchigiani, anzi di Camerino con precisione, i quali entrambi stranamente sono stati qui a Padova e si sono educati alla scuola padovana, portando dietro di loro quel tanto di forza e di energia vitale che ha la scuola, ma d'altronde importando questi fattori di luminosità che sono alla base del movimento pittorico alla fine del Quattrocento e agli inizi del Cinquecento»; cfr. APPZ, scatola 12 (già a Treviso), dattiloscritto postillato, 14 pp., fasc. *Crivelli e Mantegna, Crivelli e Mantegna vs Venezia-Mantova 4-3, terza giornata di serie A, 1961-1962. Una conversazione di Pietro Zampetti*, Hotel Danieli in collaborazione con l'allora Rotary International, Club di Venezia, [1961, post 10 settembre], pp. 12-13; per la pubblicazione apparsa in occasione della riapertura al pubblico della casa-museo di San Vio si rinvia a Bacchi, De Marchi 2016, con bibliografia precedente.

<sup>63</sup> APPZ, scatola 12 (già a Treviso), dattiloscritto postillato, 14 pp., fasc. *Crivelli e Mantegna, Crivelli e Mantegna vs Venezia-Mantova 4-3, terza giornata di serie A, 1961-1962. Una*

Da qui Zampetti ripartì per individuare in Camerino e nei crivelleschi l'anello di congiunzione con Urbino e il centro di irradiazione della cultura veneto-marchigiana, che a distanza di pochi anni tradurrà nel concetto di Rinascimento Adriatico, quale necessaria premessa alla fortuna espressione di Cultura figurativa Adriatica: eredità su cui ancora oggi, in molti, lavoriamo (fig. 13)<sup>64</sup>.

Lo spoglio dell'archivio privato di Zampetti ha consentito di far emergere un inedito intricato carteggio con il mercante Ildebrando Bossi Bruschi<sup>65</sup>; gli atti, incentrati sulla vendita della collezione di Joseph Duveen, conclusasi a New York, in differenti tappe fra il 1961 e il 1962, attestano gli echi tardi della fortuna critica crivellesca statunitense e consentono di meglio chiarire taluni passaggi di storia conservativa della *Madonna Erickson* (fig. 14), allora in grave stato di alterazione cromatica, poco leggibile e fortemente ridipinta<sup>66</sup>.

*conversazione di Pietro Zampetti*, Hotel Danieli in collaborazione con l'allora Rotary International, Club di Venezia, [1961, post 10 settembre], p. 13. Sull'*Annunciazione* della National Gallery si veda S. Avery-Quash in Daffra 2009, pp. 187-193 con bibliografia precedente indicata a latere di p. 193, escludendo dunque la bibliografia specifica di fine pagina poiché incompleta. Per il passaggio alla pala quadra si rimanda a Gardner von Teuffel 2009, pp. 93-107, in particolare pp. 101-102; per uno studio di inquadramento su contesti, funzioni e storiografia della pala quadra si rimanda a De Marchi 2012.

<sup>64</sup> L'evento di Venezia fu nondimeno letto come un nodo costituente nel percorso di costruzione del catalogo dell'artista, che confluiva nello stesso 1961 nella monografia apparsa nella collana "I sommi dell'arte italiana" dell'editore Aldo Martello, citata come Zampetti 1961b. Il dato è innegabile, specialmente se raffrontato al contestuale lavoro curato da Anna Bovero (1961) testo più agile, di grande diffusione poiché edito all'interno della collana "Biblioteca d'arte Rizzoli" (44-45), diretta da Gian Alberto dell'Acqua e Paolo Lecaldano. Il testo, corredato da un ricco, anche se di piccolo formato, apparato illustrativo, fu strutturato sul medesimo taglio editoriale della serie, connotata da massima distribuzione, linea non ricercata e impianto intermedio fra il didascalico e il didattico. In special modo nel *Florilegio critico* il volume aderiva all'interpretazione longhiana di Crivelli, senza fornire spunti di aggiornamento. Questo scritto non ha l'intento di affrontare le successive conquiste storico-artistiche che, anche a distanza di anni dai successivi studi di Pietro Zampetti (fra i cui i principali 1968, 1971 e 1986), hanno consentito l'interpretazione della scuola pittorica camerte o messo in luce importanti chiarimenti su Lorenzo d'Alessandro; ci si limita pertanto a fornire due notissimi riferimenti: Rosenberg 2000, pp. 25-31, *Il Quattrocento a Camerino* 2002, ivi, De Marchi 2002, pp. 51-67.

<sup>65</sup> Il nome del mercante compare fin dagli indici redatti dall'unità speciale OSS – Office of Strategic Services – altrimenti denominata *Art Looting Intelligence Unit* (ALIU), che produsse 16 rapporti stampati, fra cui cfr. National Archives and Records Administration, NARA, Microfilm Publications M1782, Roll 1, and M1944, Roll 94, *Post-War Reports: Art Looting Intelligence Unit (ALIU) Reports 1945-1946 and ALIU Red Flag Names List and Index, Detailed Intelligence Reports* (DIR), *ad voces*: Ildebrando Bossi Bruschi «via Assarotti 1. Art dealer closely associated with Morandotti. Sold objects to Hofer for the Goering Collection»; Alessandro Morandotti «Dr Alessandro. Rome, via Vittorio Emanuele 141-Venice, San Trovaso 960. Austrian national resident in Italy for many years. Agent for Angerer and Hofer». Il carteggio citato nel testo è riscontrabile in APPZ, scatola 2 (già a Fiastra), fasc. *Corrispondenza, Lettera di Ildebrando Bossi a Pietro Zampetti* del 17 febbraio 1962 e date seguenti.

<sup>66</sup> *Ibidem*. Sulla *Madonna Erickson*, tavola firmata e datata CAROLVS CRIVELLVS VENETVS 1472 PINSIT, proveniente dalla chiesa di San Domenico di Fermo e conservata presso

Nelle lettere Bossi antepone un'attenta narrazione della vendita da Duveen a Erickson, riferisce della transazione, intercorsa nel mese di gennaio del 1962 e fornisce elementi di massima sulla dispersione della collezione Duveen<sup>67</sup>. I documenti attestano la presenza nella raccolta anche della tavola di Vittore Crivelli rappresentante la *Madonna con il Bambino fra angeli* (fig. 15), già in collezione Mylius a Genova, dove fu acquisita da Robert Benson nel 1913; da quest'ultimo ceduta nel 1927 insieme al resto della collezione per 3 milioni di dollari, dunque conservata a mo' di capoletto da Joseph Duveen, dagli eredi venduta a Ildebrando Bossi a prezzo conveniente, nel novero di uno stock di dipinti fra i mesi di gennaio e febbraio del 1962, dunque importata temporaneamente in Italia attraverso licenza rilasciata dalla dogana di Genova, città fulcro dell'attività di Bossi<sup>68</sup>. L'insieme dei documenti rinvenuti non chiarisce la posizione di Pietro Zampetti e il suo mancato intervento in merito alla possibilità, largamente caldeggiata dal mercante, di concludere l'acquisto della tavola di Vittore a vantaggio dell'Italia, sia in ambito collezionistico, sia fra le

il Metropolitan Museum di New York dal 1980-1982, cfr. F. De Carolis, cat. 8-12, in Campbell 2015, pp. 164-173; per un raffronto con il polittico di Monte Fiore dell'Aso vedi anche De Carolis 2019, pp. 11-30.

<sup>67</sup> La bibliografia sul tema è vastissima e, come per altri casi nel Novecento, ha attirato anche la pubblicitaria e la saggistica non specializzata; volendo fornire un riferimento sufficientemente aggiornato e pertinente al tema trattato si rimanda a Serres 2017, pp. 366-374.

<sup>68</sup> Per favorire prossimi studi si riporta l'estesa citazione dei termini con cui Ildebrando Bossi Bruschi, firmandosi «suo affezionatissimo» intese convincere Pietro Zampetti di intervenire personalmente o come mediatore in favore dell'acquisto. Si precisa che il testo integrale della missiva presenta un riferimento a una collezione personale di Pietro Zampetti. L'elemento, degno di ulteriori approfondimenti, è tuttavia confermabile allo stato attuale delle notizie offerte a chi scrive dagli eredi, circa una piccola raccolta personale, per di più di derivazione marchigiana, che è stata regolarmente ripartita fra le figlie per via ereditaria. «Questa tavoletta è in perfetto stato di conservazione, mirabile per la tonalità di colore, ed ha un "pedigree" formidabile. Proviene dalla collezione Mylius di Genova, dove fu acquistata da Robert Benson nel 1913. Nel 1927 tutta la collezione Benson fu acquistata per 3 milioni di dollari da Joseph Duveen, nella quale collezione vi erano due Crivelli: uno: di Carlo [...] l'altro, Vittorio Crivelli, lo conservò sempre nella sua camera. Ora io l'ho potuto comprare dagli eredi. Questo quadro è stato pubblicato due volte da Berenson e esposto in 13 mostre. Vi sono altre innumerevoli pubblicazioni che si riferiscono e illustrano questo quadro. Leggendo l'articolo sopra citato, che si riferisce alla Mostra del Crivelli, mi è nato il pensiero che Lei potrebbe forse conoscere qualche valido amatore, interessato ad includere nella sua collezione un pezzo interessante di questo genere, importante anche dal punto di vista come investimento di denaro, occasione propizia al momento attuale. Il Crivelli della collezione Erickson, venduto per 145 milioni, è pelato e quindi rinvigorito. Invece il mio, come ripeto, è in perfetto stato di conservazione e penso che in un'asta del genere, ordinato a questo quadro, potrebbe superare il prezzo di quello già venduto. Io preferisco che il quadro rimanga in Italia e venderlo ad un collezionista privato anche a ragionevoli condizioni, in quanto avendolo io acquistato nel mese di novembre in un blocco importante, l'ho pagato poco in confronto di quello che vale, e potrei cederlo, perciò ad un prezzo molto conveniente. Questo quadro è entrato in Italia, dalla dogana di Genova, con l'importazione temporanea, il 3 febbraio 62»; cfr. APPZ, scatola 2 (già a Fiastra), fasc. *Corrispondenza, Lettera di Ildebrando Bossi a Pietro Zampetti* del 17 febbraio 1962.

maglie degli acquisti dei musei statali, elemento a cui lo studioso si è dedicato spesso<sup>69</sup>. La reticenza di Zampetti trova una probabile giustificazione nelle complesse vicende di mercato che avevano visto Bossi coinvolto nella spinosa questione del Tesoro del Marengo<sup>70</sup>; lo stesso mercante fu altresì coinvolto nell'alienazione di beni ebraici oggetto di sequestro razziale e nelle disinvolute alienazioni condotte in favore di Hermann Goering<sup>71</sup>. Zampetti aveva vissuto il periodo bellico alternandosi fra Genova e il modenese: tali elementi gli erano dunque ben noti e possono aver minato nel profondo il terreno della trattativa. Appare invece singolare che nell'anno successivo, in occasione del "Convegno internazionale di Firenze sul mercato artistico" la figura di Bossi si presentasse come completamente riabilitata<sup>72</sup>.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Agosti G. (2006), *Mantegna 1961 Mantova*, Mantova: G. Arcari, edizione della Conferenza a Pavia, Collegio Ghisleri, 1993.
- Antichi dipinti* 1953, *Antichi dipinti restaurati dalla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche* (1953), catalogo della Mostra (Urbino, 1953), catalogo e testi di Pietro Zampetti, Urbino: Istituto Statale d'Arte (Collana di studi archeologici ed artistici marchigiani, 2).
- Arslan E. (1967), *Considerazioni sul vedutismo di Francesco Guardi*, in *Problemi guardeschi*, Atti del convegno di studi promosso dalla Mostra dei Guardi (Venezia, 13-14 settembre 1965), a cura del Comune di Venezia, Assessorato alle Belle Arti, Venezia: Alfieri, pp. 8-20, 21-22.
- Art on Display* (2019), *Art on Display. 1949-69*, catalogo della mostra (Li-

<sup>69</sup> Nel periodo veneziano numerosi carteggi presentano istanze di acquisto per incrementare il patrimonio civico, più spesso riferite alla sessione contemporanea di Ca' Pesaro; talvolta gli scritti trattano anche di pittura veneta, in special modo circa contatti con collezionisti privati per verificare le attribuzioni e formulare valutazioni di diversa natura. Un caso esemplare è dato dal carteggio includente copia della perizia autografa di Roberto Longhi sul dipinto *Sansone deriso* attribuito a Giorgione, al tempo in collezione Mattioli a Milano, cui ancora appartiene pure essendo esposto in deposito alle Gallerie dell'Accademia a partire dal 2018; cfr. APPZ, scatola 2 (già a Fiastra), fasc. *Corrispondenza* 1962, alle date: 30 marzo 1944 [copia perizia], 10 ottobre [espresso], 22 ottobre, 6 novembre [minuta], 14 novembre.

<sup>70</sup> La vicenda è stata affrontata in molteplici sedi, talune indirizzate a contestualizzare la sepoltura di tesori aurei o argentei ed altre relative alle dinamiche poco chiare, tanto del rinvenimento, quanto della vendita, non del tutto accertata, ai conti Karkathopoulos al Cairo. Dalla vicenda emerge tuttavia con chiarezza l'ambiguità con cui si muoveva la casa antiquaria Bossi Bruschi di Genova; cfr. Ballerino 2016, pp. 25-38.

<sup>71</sup> Per uno studio puntuale e aggiornato cfr. Bartoli 2019, pp. 174-197; si veda anche Pellegrini 2014, pp. 245-253 e 2017, pp. 367-398, Zaru 2019, pp. 210-224.

<sup>72</sup> Cfr. *I nostri affanni* 1963, p. 1.

- sbona, Calouste Gulbenkian Foundation, 8 ottobre 2019-2 marzo 2020; Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, 4 ottobre 2020 - 7 marzo 2021), Lisbona: Calouste Gulbenkian.
- Arte, pensiero e cultura a Mantova* (1965), *Arte, pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*, Atti del 6° Convegno internazionale di studi sul Rinascimento (Firenze-Venezia-Mantova, 27 settembre - 1 ottobre 1961) a cura dell'Istituto nazionale di studi sul Rinascimento di Firenze, Firenze: Sansoni (Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 6).
- Bacchi A., De Marchi A., a cura di (2016), *La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d'arte*, Venezia: Marsilio.
- Balistreri E. (2000), *Egle Renata Trincanato. Ordini Restauro Venezia*, Venezia: Edizioni Stamperia Cetid.
- Ballerino A. (2013), *Il Tesoro e la classe dirigente alessandrina*, in *Il tesoro di Marengo. Storie, misteri, ricerche e prospettive*, Atti del Convegno (Alessandria, 20 marzo 2010), a cura di M. Venturino Gambari, A. Ballerino, Alessandria: Società di storia arte e archeologia per le province di Alessandria e Asti (Biblioteca della Società di storia arte e archeologia per le province di Alessandria e Asti, 39), pp. 25-38.
- Banzato D., de Nicolo Salmazo A., Spiazzi A.M., a cura di (2006), *Mantegna e Padova, 1445-1460*, catalogo della mostra (Padova, Musei civici agli Eremitani, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), Milano: Skirà.
- Bartoli A. (2019), *Flagging a Red Flag: Contextualizing the Activities of Alessandro Morandotti between 1939 and 1945 in Light of the Art Looting Investigation Unit Report (1946-1947)*, «Studi di Memofonte», numero monografico, *The Transfer of Jewish-owned Cultural Objects in the Alpe Adria Region*, 22, pp. 174-197.
- Beltramini G., Zannier I., a cura di (2006), *Carlo Scarpa. Atlante delle architetture*, Venezia: Marsilio, pp. 70-77.
- Berenson B. (ed. 1936), *I Pittori italiani del Rinascimento*, Milano: Hoepli.
- Bottari S. (1961), *Le mostre del Mantegna e del Crivelli*, «Arte Veneta», 15, pp. 312-317.
- Branca V., a cura di (1967), *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, testi delle lezioni tenute al 3° Corso Internazionale di Alta Cultura (Venezia, 1961), Firenze: Sansoni.
- Branca V. (2003), *Zampetti, una grande ampiezza di interessi culturali*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di I. Chiappini Di Sorio, L. De Rossi, numero speciale di «Arte documento. Rivista di storia e tutela dei beni culturali», nn. 17-18-19, p. 53.
- Brandi C. (1961), *La mostra di Crivelli*, «Il Punto. Roma», rubrica *Arte*, 14 ottobre, pp.nn.
- Brugnoli M.V. (1953), recensione a P. Zampetti, *Carlo Crivelli nelle Marche*,

- Urbino: Istituto Statale d'Arte, 1952, «Bollettino d'Arte», 1, XXXVIII, (rassegna Libri ricevuti), p. 96.
- Buschmann P.J. (1901), *Carlo Crivelli e le sue opere nella National Gallery di Londra*, «Emporium», 77, XIII, pp. 323-338.
- Campbell S.J., edited by (2025), *Ornament and Illusion* (2015). *Carlo Crivelli of Venice*, catalogue of the Exhibition (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum 22 October 2015-15 January 2016), London: Paul Holberton Publishing.
- Camporeale E. (2021), *Dalle case ai musei. Primitivi italiani negli Stati Uniti tra Otto e Novecento*, «Imagines. Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi», 5, pp. 142-189.
- Catalano M.I., a cura di (2013), *Snodi di critica: musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma: Gangemi.
- Causa R. (1948), *Per un piano organico di mostre periodiche*, in *Atti del primo convegno internazionale per le arti figurative* (Firenze, Palazzo Strozzi 1948), Firenze: Edizioni U, pp. 196-197.
- Chiodo A. (2018), *Nino Barbantini (1884-1952): da Ca' Pesaro alla Fondazione Giorgio Cini*, «Lettera da San Giorgio», 39, pp. 23-26.
- Cimoli A.M. (2007), *Musei effimeri: allestimenti di mostre in Italia (1949-1963)*, Milano: Il Saggiatore.
- Cutullè A. (2022), *Gino Fogolari. Una vita in difesa del patrimonio artistico*, presentazione di M. Nezzo, Padova: Il poligrafo (Biblioteca di arte, 21).
- Daffra E., a cura di (2009), *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 26 novembre 2009 - 28 marzo 2010), Milano: Electa.
- Dantini M. (2017), *Corporativismo, «genialità», nazione. Giuseppe Bottai e le politiche dell'arte*, «Annali di Critica d'Arte», Nuova Serie, 1, pp. 259-273.
- De Carolis F. (2019), *La rappresentazione della santità tra realismo e devozione nel polittico di Montefiore dell'Aso di Carlo Crivelli*, «Venezia Arti», 1, 28, Nuova serie, pp. 11-30, <<http://doi.org/10.30687/VA/2385-2720/2019/01/001>>.
- De Marchi A. (2002), *Viatico per la pittura camerte*, in De Marchi, Giannatiempo López 2002, pp. 51-67.
- De Marchi A. (2008), *Ancona, porta della cultura adriatica*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano: 24 Ore Motta Cultura, pp. 16-95.
- De Marchi A. (2012), *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011-2012, con la collaborazione di Matteo Mazzalupi, trascrizioni di Matilde Beretta *et al.*, Firenze: Art & Libri.
- De Marchi A. (2021), *Filologia ricostruttiva. La sfida scientifica e divulgativa di Federico Zeri verso il 1960, fra storiografia italiana e anglosassone*, in A. Bacchi, D. Benati, M. Natale, a cura di, *Il mestiere del conoscitore. Federico Zeri*, (Parte delle relazioni presentate al Seminario tenuto a Bologna nel 2018), Bologna: Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale (Nuovi diari di lavoro, 9), pp. 45-81.

- De Marchi A., Giannatiempo López M., a cura di (2002), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra (Camerino, Convento di San Domenico, 19 luglio - 17 novembre 2002), Milano: Motta.
- De Nicolò Salmazo A., Spiazzi A.M., Toniolo D., a cura di (2006), *Andrea Mantegna e i maestri della Cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro*, Milano: Skirà.
- Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)* (2007), a cura del Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione Generale per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico, Bologna: Bononia University Press.
- Dragoni P., Paparello C. (2020), *Guglielmo Pacchioni a Pesaro: l'allestimento come atto critico*, in *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La Conferenza di Madrid del 1934: un dibattito internazionale*, Atti del convegno (Università degli Studi di Torino, Politecnico di Torino, 26-27 febbraio 2018) a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova: Sagep Editori, pp. 103-120.
- Dragoni P., Paparello C. (2024), *Giulia Bonarelli Modena, Achille Bertini Calosso e Luigi Serra: il contributo alla mostra del Giardino italiano del 1931*, in M. Vitullo, a cura di, *Museo e territorio: studi sulle fonti*, a cura di M. Vitullo, in corso di stampa.
- Drey F. (1927), *Carlo Crivelli und seine Schule*, München: F. Bruckmann.
- Famous paintings* (1902), *Famous paintings as seen and described by famous writers*, edited and translated by E. Singleton, New York: Dodd-Mead & Co.
- Ferretti M., a cura di (2021), *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, Atti delle giornate di studio (Pisa, 2018), Pisa: Edizioni della Normale (Seminari e convegni, 57).
- Fogolari G., a cura di (1935), *Mostra di Tiziano. Catalogo delle opere*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile - 6 novembre 1935), Venezia: C. Ferrari.
- Fontanarossa R. (2020), *White cube versus period room e il ritorno dei "cadre de vie" nei musei albiniani*, in *L'esperienza dello spazio: collezioni, mostre, musei*, a cura di C.G. Morandi et al., Bologna: Bononia University Press (DAR, Dipartimento delle arti, 5).
- Frankfurter A. (1961), *Mantegna and Crivelli: In- and renovator. Two great exhibitions in Italy emphasize the profound contributions of the former and the latter's backward-looking charms*, «Art news», 6, pp. 38-41, 67-70.
- Galand H. (1961), *Carlo Crivelli, le plus raffiné des peintures vénitienes*, «Le Beaux-Arts», 947, pp. 1-13.
- Gardner von Teuffel C. (2009), *Carlo Crivelli e l'introduzione della pala d'altare rinascimentale nelle Marche*, in Daffra 2009, pp. 93-107.
- Garvey M.D. (2007), *Cosmo Monkhouse: Constructing the late Victorian Artist*, «The Princeton University Library Chronicle», 69, pp. 140-250, <https://

- doi.org/10.25290/prinunivlibrchro.69.1.0140>.
- Ghetti P.F. (2003), *Ca' Foscari in onore di Pietro Zampetti*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di I. Chiappini Di Sorio, L. De Rossi, numero speciale di «Arte documento. Rivista di storia e tutela dei beni culturali», nn. 17-18-19, p. 41.
- Gilbert C. (1961), *Venice: Temporary Imports*, «Arts Magazine», september, pp. 42-46.
- Gnudi C. (1977), *Giovanni Paccagnini*, «Arte veneta», XXXI, pp. 308-309.
- Haskell F. (2000), *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*, New Haven, London: Yale University Press.
- Haskell F. (2001), *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di T. Montanari, Pisa: Scuola normale superiore.
- Hexnold B., Graefe V. (1961), *Carlo Crivelli Ausstellung im Palazzo Ducale*, «Die Weltkunst», 13, pp. 5-6.
- Hüttinger E. (1961), *Zum Werk von Carlo Crivelli*, «Artis», Juni, pp. 19-21.
- I nostri affanni* (1963), *I nostri affanni. L'inutilità dei Convegni, delle tavole rotonde e dei seminari*, «Gazzetta Antiquaria», 3, p. 1.
- Iato V. (2004), *Guido Lodovico Luzzatto. Critico d'arte militante 1922-1940*, Milano: Scalpendi.
- Krüger K., Werner E.A., Schalhorn A., eds (2019), *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, Bielefeld: Transcript (Edition Museum, Band 29), DOI: <<https://doi.org/10.14361/9783839442104-007>>.
- Kunstrler G. (1961), *Gestaltungsanregungen auf die Londoner "Verkündigung des Carlo Crivelli"*, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns*, München: Schroll (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 16), pp. 144-151.
- Laclotte M. (1962), *Mantegna et Crivelli*, «L'Oeil», 85, pp. 28-37, 92.
- Levi D. (2005), "At what expense? And at what risk?". *Qualche riflessione sulla legittimità delle mostre*, in *Il sonno della ragione genera mostre*, numero speciale, «Predella», a cura di G. De Simone, E. Pellegrini, 4, 15, pp. 15-23.
- Lezioni d'arte* (1956), *Le lezioni d'arte e di storia del Comune*, «Bollettino dei Musei civici veneziani», 1, I, p. 17.
- Longhi R. (1926), *Lettere pittoriche, Roberto Longhi a Giuseppe Fiocco*, «Vita artistica», I, pp. 127-139.
- Longhi R. (1946), *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, prima edizione, Firenze.
- Longhi R. (1959), *Vicenda delle mostre d'arte antica*, «L'Approdo letterario», 4, pp. 3-22, riedito in Longhi, R. (1969), *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, «Paragone», 235, pp. 3-23.
- Longhi R. (1962), *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, «Paragone. Arte», 13, 145, pp. 7-21.



- Lorenzetti G., a cura di (1951), *Mostra del Tiepolo. Catalogo ufficiale*, catalogo della mostra (Venezia, 1951), con la collaborazione di G. Mariacher, Venezia: Alfieri.
- Lorenzini C., a cura di (2019), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Atti del seminario di studi (Udine, 23 ottobre 2018) e del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), Udine: Forum (Fonti e testi: raccolta di archeologia e storia dell'arte).
- Marchand M.È. (2022), *The period room as a crystal of time*, in *Revisiting the past in museums and at historic sites*, eds by A.I. Lasc, A. McClellan, Å. Söll, London-New York: Routledge, pp. 193-205.
- Martindale A. (1961), *Carlo Crivelli and the Venetian Exhibition of 1961*, «The Burlington Magazine», 103, 703, pp. 406-411.
- Mazzalupi M. (2008), *Nicola di Maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano: 24 Ore Motta Cultura, pp. 250-295.
- Miotto L. (2004), *Carlo Scarpa. I musei*, Torino: Testo & immagine, riedito in Miotto L. (2006), *Carlo Scarpa. I musei*, Venezia: Marsilio (Universale di architettura, 151).
- Monkhouse W. C. (1887), *The Italian Pre-Raphaelites*, London: Cassell.
- Morselli R. (2022), Angriff auf die Kunst. *Storici dell'arte in bicicletta, sotto le bombe, all'inseguimento delle opere d'arte italiane*, in *Arte liberata. Capolavori salvati dalla guerra (1937-1947)*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2022 - 10 aprile 2023), a cura di L. Gallo, R. Morselli, Milano: Electa, Roma: Scuderie del Quirinale, pp. 35-57.
- Mortari L. (1961), *La pala di Nicola di Maestro Antonio in casa Massimo*, «Bollettino d'arte», 1-2, XLVI, pp. 174-177.
- Museographie 2020, Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, Università degli Studi di Torino, Politecnico di Torino, 26-27 febbraio 2018) a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova: Sagep Editori.
- Negri A. (2011), *L'arte in mostra: una storia delle esposizioni*, Milano: Bruno Mondadori.
- Newton E., *Crivelli and Crivellians*, «The Arts Review», 1-15 July, pp. 1-2.
- Nino Barbantini 1884-1952 (2024), Nino Barbantini (1884-1952). Tra museografia e critica d'arte*, Atti del convegno di studi (Monselice, Complesso Monumentale Rocca di Monselice 18-19 ottobre 2022), editi in «Saggi e Memorie di storia dell'arte» 46.
- Notiziario (1956), Notiziario. Mostre d'arte organizzate dalla direzione Belle Arti dal 1935 al 1956*, «Bollettino dei Musei civici veneziani», 1, I, pp. 11-12.
- Ossola C. (2001), *I Corsi di Alta Cultura: "L'âme de cette liberté"*, in *La Fondazione Giorgio Cini. Cinquant'anni di storia*, a cura di U. Agnati, Milano: Electa, pp. 223-228.

- Paccagnini G., a cura di (1961), *Andrea Mantegna. Catalogo della Mostra* (Mantova, Palazzo Ducale, settembre-ottobre 1961), Venezia: Pozza.
- Pallucchini R. (1956), *Le mostre d'arte antica a Venezia*, «Bollettino dei Musei civici veneziani», 1, pp. 8-10.
- Pallucchini R. (1961a), *In Palazzo Ducale il Maestro dimenticato dall'«Enciclopedia dell'Arte»*; *At the Doge's Palace a Master Unmentioned in the «Encyclopaedia of Arts»*, «Metro 2», 2, II, pp. 80-85.
- Pallucchini R. (1961b), *Carlo Crivelli in Palazzo Ducale*, «Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst», VI, XIX, pp. 272-283.
- Pallucchini R. (1961c), *Crivelli in Palazzo Ducale*, «Il Resto del Carlino», 10 giugno.
- Paparello C. (2019), *La cultura adriatica a Palazzo degli Anziani: prime indagini per un'edizione critica della mostra sulla "Pittura veneta nelle Marche" (Ancona, 1950)*, «Il capitale culturale», 19, pp. 459-520.
- Paparello C. (2020), «*Un qualche piccolo lustro alla Patria comune*». *Per una storia della Pinacoteca civica "Francesco Podesti" di Ancona*, prefazione di M.C. Di Natale, Firenze, Edifir (Le voci del Museo 42, collana di museologia e museografia).
- Paparello C. (2024), *Venezia Viva (Palazzo Grassi, 1954). Dalla mostra didattica di Egle Renata Trincanato alle riflessioni di Pietro Zampetti su «il problema di Venezia»*, in *Musei e contesti*, a cura di V. Lisanti, C. Paparello, Roma: Ginevra Bentivoglio edizioni (Le Età del Museo, 1), ma in corso di stampa.
- Paparello C. (in corso di stampa), «*La pittura veneziana apre la sua splendida vita*». *Pietro Zampetti, direttore delle Belle Arti a Venezia (1953-1970)*, in corso di stampa.
- Pasini M.P. (2016), *Capolavori in guerra. Il salvataggio dell'arte bresciana durante i conflitti del Novecento*, Brescia: Morcelliana, Brescia: UBI Banco di Brescia.
- Pellegrini E. (2014), *Gli scambi di opere d'arte nella politica del Ventennio: i Busti Vanchetoni per la Pietà di Palestrina e il caso Ventura-Goering*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi et al., Roma: Campisano, pp. 245-253.
- Pellegrini E. (2017), *Old masters per Impressionisti: gli scambi di Göring e le restituzioni del secondo dopoguerra*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, pp. 367-398.
- Prete C., Penserini E., a cura di (2020), *L'Italia delle mostre: 1861-1945*, voll. 1, 2.1. 2.2, Urbino: Accademia Raffaello (Il contesto artistico: 4).
- Problemi guardeschi* (1967), *Problemi guardeschi*, Atti del convegno di studi promosso dalla Mostra dei Guardi (Venezia, 13-14 settembre 1965), a cura del Comune di Venezia, Assessorato alle Belle Arti, Venezia: Alfieri.

- Puppi L. (2006-2007), *Mantegna vietato ai soldati di Napoleone*, «Stile: mensile d'arte», XI, 104, pp. 10-13.
- Ragghianti C.L. (1967), *Situazione dei Guardi*, in *Problemi guardeschi 1967*, pp. 223-231.
- Rispoli M. (2003), *Pietro Zampetti: un docente di multiforme impegno*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di I. Chiappini Di Sorio, L. De Rossi, numero speciale di «Arte documento. Rivista di storia e tutela dei beni culturali», nn. 17-18-19, p. 43.
- Romanelli G. (2003), *Zampetti e la 'questione museale'*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di I. Chiappini Di Sorio, L. De Rossi, numero speciale di «Arte documento. Rivista di storia e tutela dei beni culturali», nn. 17-18-19, p. 49.
- Rosenberg P. (2000), *Per una officina marchigiana*, in *Federico Zeri. Diario marchigiano 1948-1988*, Torino: Allemandi, pp. 25-31.
- Rotondi P. (1943), *Il Regio Istituto di belle arti delle Marche in Urbino*, Firenze: Le Monnier.
- Rushforth G McN. (1900), *Crivelli*, London: George Bell, II edizione 1908.
- Russo G. (2015), *Le dispense del primo corso di Roberto Longhi a Bologna sulla pittura veneziana*, «Paragone. Arte», LXVI, Terza serie, 122, pp. 3-25.
- Scimeni M., Tonicello A., a cura di (2008), *Egle Renata Trincolato 1910-1998*, catalogo della mostra (Venezia, 2008), Venezia: Marsilio: IUAV: Fondazione Querini Stampalia.
- Sciolla G.C. (2016), *Luigi Serra e la «Rassegna marchigiana per le arti figurative le bellezze naturali la musica»*, in *Luigi Serra (1881-1940). La storia dell'arte e la tutela del patrimonio*, a cura di C. Prete, Urbino: Accademia Raffaello, pp. 27-49.
- Serres K. (2017), *Duveen's Italian framemaker, Ferruccio Vannoni*, «The Burlington magazine», 1370, 159, pp. 366-374.
- Sheldon J. (2009), *The Letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Singleton E. (1929), *Old World Masters in New World Collections*, New York: Macmillan.
- Söll Ä. (2019), *Evidenz durch Fiktion? Die Narrative und Verlebendigungen des Period Room*, in *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, edited by K. Krüger, E.A. Werner, A. Schalhorn, Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 119-136. <https://doi.org/10.1515/9783839442104-007>.
- Stringa N. (2014), *Venezia '900: il secolo delle mostre*, «Laboratoire italien. Politique et société», 15, 167-178, <<https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.846>>.
- Struever N.S. (1965), *REVIEWS. Arte pensiero e cultura a Mantova nel Primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*, Atti del VI convegno internazionale di studi sul Rinascimento (Firenze, Venezia, Man-

- tova, 28 settembre - 1 ottobre 1961) (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.) Florence, Italy: Sansoni, 1965. Paper. Pp. 277; 80 plates. L. 6,000), «Speculum. The journal of the Medieval Academy of America», 3, 42, pp. 510-511, <<https://doi.org/10.2307/2851145>>.
- Strukelj V. (2013), *All'ombra dei «maestri»: monumenti e esposizioni tra identità nazionale e identità locale*, «Annali di critica d'arte», IX, pp. 489-505.
- Subrizi C. (2022), *Progettare il museo oltre il moderno: le mostre e la museografia di Carlo Scarpa*, in *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Riconoscizioni storiche e prospettive future*, a cura di V. Curzi, Milano: Skira, pp. 229-243.
- Toffanello M., a cura di (2017), *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940): storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Mantova: Il Rio arte.
- Tomasella G. (2002), *Giuseppe Fiocco al crocevia fra Toscana e Veneto. Note a margine di un carteggio*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova: Il Poligrafo, pp. 383-395.
- Venezia viva 1954, Venezia viva. Guida per il visitatore*, edita in occasione della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 7 agosto-17 ottobre 1954), Venezia: Centro internazionale delle arti e del costume [edita anche in inglese, *Venezia viva. Visitor's guide* e francese, *Venezia viva. Guide pour le visiteur*].
- Venturi L. (1961), *Il caso Crivelli*, «L'Europa letteraria. L'Europa cinematografica. L'Europa artistica», 9-10, giugno-agosto, pp. 289-291.
- Vitullo M. (2023), «*Un fatto che nella storia della nostra città non si potrà tacere mai*». *La Mostra d'Arte antica abruzzese di Chieti del 1905 attraverso un'analisi delle fonti documentarie*, «Il capitale culturale», 28, pp. 499-538, <<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/3209>>.
- We may briefly* (1887), *We may briefly commend to our readers The Italian Pre-Raphaelites by Cosmo Monkhouse (Cassel and Co.)*, Supplement to «The Spectator», November 19, p. 51.
- Zampetti P. (1951), *Un politico poco noto di Carlo e Vittore Crivelli*, «Bollettino d'Arte», 2, XXXVI, pp. 130-138.
- Zampetti P. (1952), *Carlo Crivelli nelle Marche*, Urbino: Istituto Statale d'Arte (Collana di studi archeologici ed artistici marchigiani, 1).
- Zampetti P. (1953), *Lorenzo Lotto nelle Marche*, Urbino: Istituto Statale d'Arte (Collana di studi archeologici ed artistici marchigiani, 3).
- Zampetti P., a cura di (1961a), *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno - 10 ottobre 1961), Venezia: Edizioni Alfieri.
- Zampetti P. (1961b), *Carlo Crivelli*, Milano: Aldo Martello editore (I sommi dell'arte italiana).
- Zampetti P. (1961c), *Lionello Venturi*, «Bollettino dei Musei civici veneziani», 3, VI, p. 1.

- Zampetti P. (1967), *Il problema dei Guardi: la ricerca della verità*, in *Problemi guardeschi 1967*, pp. 213-219.
- Zampetti P. (1968), *La pittura marchigiana del '400*, Milano: Electa.
- Zampetti P. (1971), *Giovanni Boccati*, Macerata: Cassa di risparmio della provincia di Macerata, realizzazione editoriale, Milano: Electa.
- Zampetti P., a cura di (1986), *Carlo Crivelli*, Firenze: Nardini.
- Zampetti P. (2000), *Gli anni, i giorni, le ore. Ricordi e testimonianze di uno storico dell'arte*, Milano: Motta.
- Zaru C. (2019), *The Affaire Ventura. Antiquarians and Collaborators during and after the Second World War*, «Studi di Memofonte», numero monografico, *The Transfer of Jewish-owned Cultural Objects in the Alpe Adria Region*, 22, pp. 210-224.

*Appendice / Appendix*

Fig. 1. “Venezia Viva”, sale del *Settecento* (Venezia, Palazzo Grassi, 7 agosto – 17 ottobre 1954), consulenti: Terisio Pignatti e Luigi Lanfranchi; architetto Franco Albini, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti



Fig. 2. "Venezia Viva", sale del *Settecento* (Venezia, Palazzo Grassi, 7 agosto – 17 ottobre 1954), consulenti Terisio Pignatti e Luigi Lanfranchi; architetto Franco Albini, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti

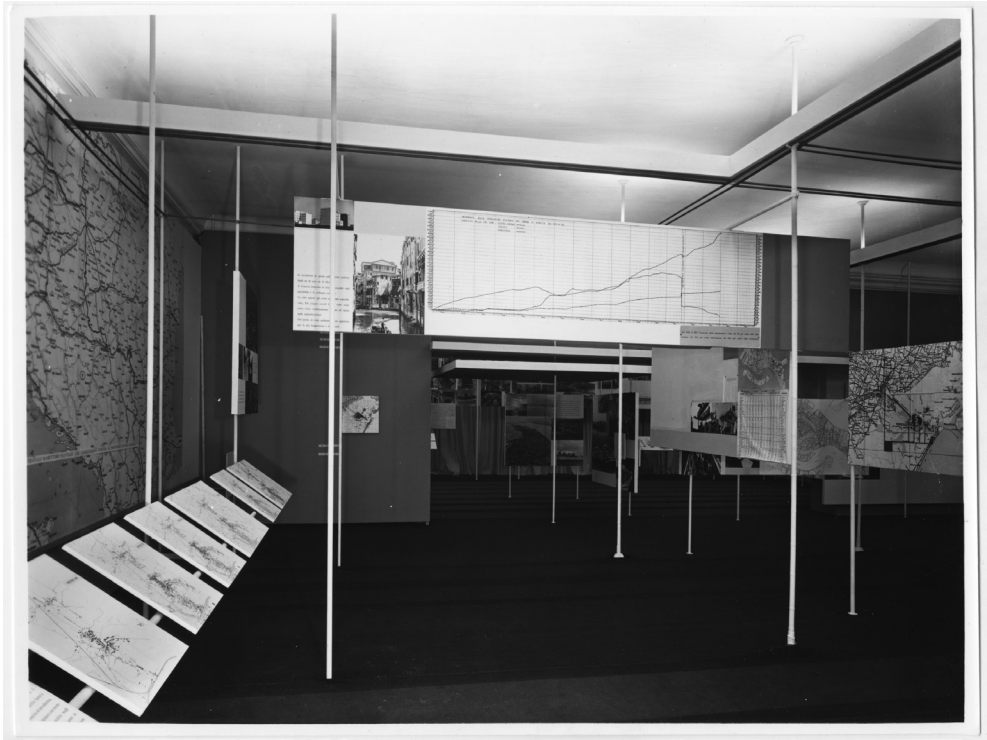


Fig. 3. “Venezia Viva”, sala *I problemi di Venezia* (Venezia, Palazzo Grassi, 7 agosto – 17 ottobre 1954), consulente e architetto: Egle Renata Trincanato, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti





Fig. 4. “Mostra della Pittura Veneta nelle Marche”, salone d’onore (Ancona, Palazzo degli Anziani, 5 agosto – 30 settembre 1950), Archivio fotografico, Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Ancona e Pesaro Urbino, Fondo ex Soprintendenza ai Monumenti, negativo 28671



Fig. 5. *La Pinacoteca civica di San Severino Marche dopo il riallestimento di Pietro Zampetti del 1953, Palazzo comunale, sala principale, data dell'immagine 1954, Archivio fotografico, Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Ascoli Piceno, Fermo e Macerata, Fondo ex Soprintendenza ai Monumenti, negativo nn.*

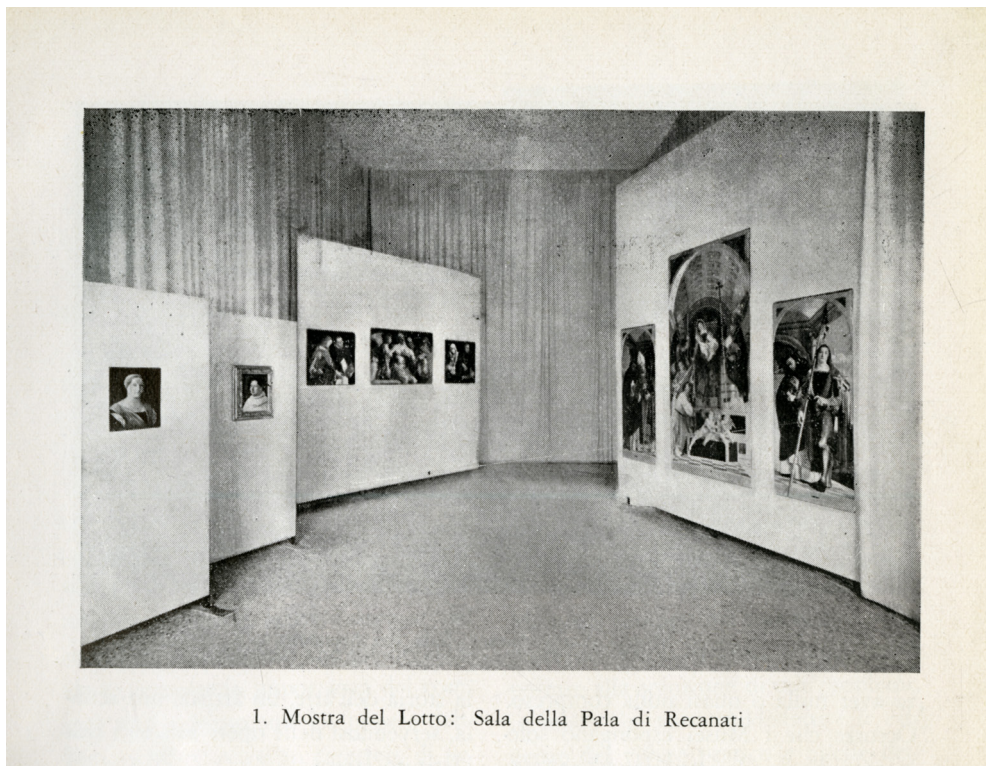


Fig. 6. "Mostra di Lorenzo Lotto", sala del *polittico di San Domenico*, (Venezia, Palazzo Ducale, 14 giugno – 18 ottobre 1953), allestimento di Carlo Scarpa e Pietro Zampetti, Archivio fotografico della Fondazione dei Musei civici di Venezia



Fig. 7. Mostra “Carlo Crivelli e i crivelleschi”, ordine inferiore del polittico di Monte San Martino (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno – 10 ottobre 1961), arrivo delle casse a Venezia, Archivio privato Pietro Zampetti



Fig. 8. Mostra "Carlo Crivelli e i crivelleschi", sala del politico di Massa Fermana (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno – 10 ottobre 1961), allestimento di Egle Renata Trincanato, Teca digitale Sanzio Digital Heritage, Fototeca Zampetti, Pietro, <<https://sanzio.uniurb.it/handle/20.500.12731/59013>>

Fig. 9. Philippe Handy, direttore della National Gallery di Londra, in visita alla mostra "Andrea Mantegna", davanti al *San Giorgio* (Mantova, Palazzo Ducale, settembre – ottobre 1961), Fototeca della Biblioteca "G. Baratta" di Mantova, Fondo fotografico Gazzetta di Mantova, autore fototipo Quinto Sbarberi, data fototipo 8 novembre 1961





Fig. 10. Mostra “Carlo Crivelli e i crivelleschi”, sala di *Nicola di Maestro Antonio di Ancona* (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno – 10 ottobre 1961), allestimento di Egle Renata Trincolato, Archivio fotografico della Fondazione dei Musei civici di Venezia



Fig. 11. Carlo Crivelli, *Madonna con il Bambino* (già Speyer, poi Cini), 1455 circa, 28×18 cm, tempera e olio su tavola, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Pallucchini



Fig. 12. Mostra "Carlo Crivelli e i crivelleschi", il polittico di Sant'Emidio (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno – 10 ottobre 1961), allestimento di Egle Renata Trincanato, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Pallucchini





Fig. 13. Mostra "Carlo Crivelli e i crivelleschi", sala di *Lorenzo d'Alessandro* (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno – 10 ottobre 1961), allestimento di Egle Renata Trincolato, Archivio fotografico della Fondazione dei Musei civici di Venezia



Fig. 14. Carlo Crivelli, *Madonna in trono con il Bambino*, scomparto centrale del polittico di Fermo, tavola firmata e datata CAROLVS+CRIVELLVS+VENETVS+ / 1472 PINSIT, proveniente dalla chiesa di san Domenico di Fermo, New York, Metropolitan Museum, courtesy of MET'S Public Domain



Fig. 15. Vittore Crivelli, *Madonna con il Bambino e angeli*, tavola firmata OPVS VICTORIS CRIVELLI VENETI, New York, Metropolitan Museum, courtesy of MET'S Public Domain

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>

