



2019

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
n. 19, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor
Massimo Montella †

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

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi

*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, Massimo Montella †,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbatì, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio
Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani †,

Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier †, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi,
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

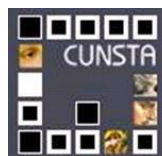
Web
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>
e-mail
icc@unimc.it

Editore / Publisher
eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor
Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics
+crocevia / studio grafico

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



Saggi

La cultura adriatica a Palazzo degli Anziani: prime indagini per un'edizione critica della mostra sulla "Pittura veneta nelle Marche" (Ancona, 1950)

Caterina Paparello*

Abstract

Pietro Zampetti (1913-2011), giunto alla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche, promosse la prima indagine tematica del patrimonio locale, rileggendo la tradizionale lettura per scuole pittoriche sotto il denominatore della "cultura adriatica". Il tema, valicando gli storici confini territoriali fra il Montefeltro e la Marca di Ancona, ha offerto una chiave interpretativa unitaria e perdurante nei secoli. Questo studio, condotto su un'attenta indagine documentaria, presenta prime considerazioni per un'edizione critica della "Mostra delle Pitture Venete nelle Marche" del 1950, ponendo l'evento in relazione con la storia della Pinacoteca civica di Ancona e nel contesto delle mostre di ricognizione post-belliche.

* Caterina Paparello, Ph.D in Human Sciences, assegnista di ricerca in Museologia, critica artistica e del restauro, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: c.paparello@unimc.it. Sentiti ringraziamenti a Giovanna Bonasegale e Costanza Costanzi per il supporto offerto a questo studio. Chi scrive porge un sentito ringraziamento a Valeria, Maria Paola e Daniela Zampetti per aver dimostrato una sensibilità verso la ricerca davvero impagabile, consentendo, con massima disponibilità e a più riprese, la consultazione delle carte di famiglia. Un *addendum* sugli archivi Zampetti è pubblicata in appendice in questo studio. Sentiti ringraziamenti a Carlo Birrozzi per aver consentito l'accesso agli archivi degli organi periferici di tutela e a Patrizia Dragoni per avere riletto il testo.

When Pietro Zampetti (1913-2011) became the director of the Galleries of the Marche he promoted the first thematic study of local heritage, examining the traditional reading on the denominator of the culture of the Adriatic. Crossing the historical territorial boundaries, the theme have offered an unusual interpretative key. This study, conducted on a careful and well documented survey, presents the first considerations for a critical edition of the “Mostra della Pittura Veneta” in the Marches of 1950, placing the event in relation with the history of the civic art gallery of Ancona and in the context of post-war reconnaissance exhibitions.

1. *La “Mostra sulla Pittura veneta nelle Marche” del 1950: il contesto di realizzazione*

Nell'ottobre del 1949 Pietro Zampetti¹, già a Genova dal dopoguerra, successe a Pasquale Rotondi nella carica di soprintendente alle Gallerie delle Marche. Nato ad Ancona, in località Posatora, si era laureato a Roma discutendo una tesi con Pietro Toesca² e si era appassionato agli studi storico-artistici sin dall'adolescenza, anche grazie alla frequentazione della famiglia con l'allora soprintendente alle Antichità Giuseppe Moretti³. Egli rivolse immediata attenzione al patrimonio musealizzato, in particolare alle collezioni civiche marchigiane, che gli apparivano al tempo «assemblate alla meglio, in ambienti inadatti, talvolta indecorosi»⁴ e si occupò alacremente del capoluogo dorico,

¹ Pietro Zampetti ricevette il primo incarico di ispettore presso la Soprintendenza di Trento nel 1941; assunse in seguito la reggenza della Soprintendenza a Modena. Tornò a Trento sul finire del conflitto e fu poco dopo trasferito a Genova, ove rimase alle Gallerie dal 1946 al 1949 quando si avvicendò a Pasquale Rotondi a Palazzo Ducale di Urbino: cfr. A. Vastano, in *Dizionario* 2007, pp. 658-662.

² *Ibidem*; l'importanza della figura di Pietro Toesca nella formazione di Zampetti è già stata ricordata da Agnese Vastano. Meno noti sono i rapporti umani e professionali intercorsi fra i due studiosi negli anni successivi; ad attestazione di ciò, fra le tante note rinvenute nel carteggio privato di Zampetti, si riporta la seguente che offre uno spaccato degli studi in corso durante il rifacimento del duomo di San Ciriaco: «Caro Zampetti, molte grazie di questi estratti, coi quali ho ripercorso la sua bella carriera che sarà seguita, son certo, dai nuovi lavori urbinati. Ad Ancona potei visitare, con Fiocco e l'assistente del Pacini, anche gli scavi e le rovine, ora risarcite, del S. Ciriaco. Gli scavi non erano molto praticabili, e per decifrarli bisognava averli seguiti: vi si riconosce la solea di un tempio, ma più è incerta la funzione di quelle basi affiorate subito sotto il pavimento; mi son parse assai tonde e forse di un progetto poi tralasciato antecedente di poco alla cupola del sec. XIII. A proposito, si potranno avere fotografie dei quattro rilievi con figure di angeli (?) sotto il nascere della cupola? Inutilmente cercai nella cripta e tra i frammenti una bella testina di Giorgio da Sebenico già ritrovata nella cripta destra; e con essa i resti di certe sculture romaniche. [...] San Ciriaco era meraviglioso nella luce di quel primo crepuscolo: un luogo memorabile per sempre, già da me amato nel mio volontariato militare, l'anno 1898 [...] P. Toesca»: *Archivio privato Zampetti (da ora in poi APZ)*, scat. 3, fasc. 1950, cartolina del 29 ottobre 1950.

³ Moretti Sgubini 2008.

⁴ Le figure 1 e 2 illustrano l'intervento di riallestimento delle collezioni civiche di San Severino Marche promosso da Pietro Zampetti nel 1953. Si ricorda che lo studioso intervenne anche in

cercando di ricostruirne l'identità a partire dal suo ruolo di ponte culturale tra le sponde dell'Adriatico, incardinato intorno alla funzione naturale del porto⁵.

Ancona aveva perso la propria «isola della cultura nel cuore della città»⁶ a causa dei bombardamenti alla caserma di via Fanti, che ridisegnarono integralmente il profilo della città antica e pontificia⁷, compromettendo l'urbanizzazione sul crinale del colle Guasco e il complesso di San Francesco alle Scale, ivi ubicato, adibito negli anni Venti a polo culturale di stampo razionalista (figg. 3-4)⁸. A distanza di anni dalle prime provvidenze «per le antichità i monumenti e l'arte»⁹ la riapertura degli istituti restava un problema al centro del dibattito politico e amministrativo. I dipinti di proprietà civica, sottoposti a movimentazione per le operazioni di Protezione Antiaerea, erano ancora conservati altrove, in minima parte a Roma e in prevalenza ad Urbino, distribuiti in diverse sale della Galleria Nazionale, a causa dell'impossibilità di restituirli a una sede conservativa adeguata (fig. 6)¹⁰. Ciò spiega il primo intento che mosse l'agire di Pietro Zampetti, come da egli stesso ricordato.

Nella desolazione in cui Ancona versava in quel 1950, il mio compito di Soprintendente era quello di non disperderne, anzi recuperarne il patrimonio artistico e la identità culturale. Nacque così in me l'idea di organizzare una mostra, che fosse simbolo di rinascita [...] Volli dedicare quella mostra alla Pittura Veneta, per approfondire la conoscenza dei rapporti e dei legami tra Ancona, Venezia [...] l'intero litorale adriatico, compreso quello orientale, da Zara fino a Ragusa. Allora ebbi la prima idea di quella che poi ho chiamato "Cultura adriatica"¹¹.

Coerentemente con le idee avanzate al convegno di Firenze del 1948, ove ad esempio Raffaele Causa sostenne l'avvio di una stagione di «autentiche rassegne d'arte provinciale»¹², da organizzarsi nei capoluoghi regionali «secondo un dato tema»¹³, le esposizioni di ricognizione regionale post-belliche assunsero un ruolo conoscitivo fondamentale per la redazione di registi, cataloghi e strumenti scientifici¹⁴. Le esposizioni territoriali degli anni Cinquanta, ricadenti nel più

occasione del successivo trasferimento dal Palazzo comunale all'attuale sede di Palazzo Mannuzzini: Zampetti 2000, p. 70; si rimanda inoltre a Zampetti 1985, pp. 7-23; Zampetti 1992, pp. 72-73.

⁵ Fra i numerosi studi si ricordano Moroni 1997; Cabanes 2014.

⁶ Cfr. Zampetti 2000, p. 363.

⁷ In merito Polverari 1994; Zampetti 1993.

⁸ Paparello 2016a, in particolare pp. 636-638, 641-646.

⁹ *Danni di guerra* 1946, p. 10. Per l'attività degli ufficiali della MFA&A si rimanda a Paparello 2015b.

¹⁰ Cfr. Rotondi 1948; si vedano inoltre Zampetti 1985; Trifogli 1987; Costanzi 1999; Zampetti 2000. Si rimanda di seguito nel testo per ulteriori precisazioni sui dipinti anconetani conservati a quella data a Roma e le motivazioni del loro mancato prestito alla mostra.

¹¹ Zampetti 1977b, p. 70.

¹² Causa 1948, p.p. 196-197.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. Cimoli 2007, pp. 19-35, in particolare p. 24; si rimanda inoltre a Dragoni 2010; Negri 2011, pp. 223-234; Catalano 2013; Cecchini, Dragoni 2016; Dantini 2017; Toffanello 2017; per

articolato ventaglio delle «mostre italiane in Italia»¹⁵, furono l'occasione per la riscoperta o per il riesame critico di scuole pittoriche e contesti multiformi, fornendo contributi ancora oggi importanti per la contestualizzazione dei fenomeni artistici periferici. Anche Roberto Longhi, fervo sostenitore della necessità di arginare la «corsa alle mostre»¹⁶, giudicò positivamente le iniziative «di ricognizione»¹⁷, perché scevre dal «culto della personalità»¹⁸, sostenuto da gran parte della critica e tipico delle mostre monografiche, e altresì perché volte a risarcire il pubblico e i territori di una porzione di patrimonio, «prova tangibile di quanto era in salvo»¹⁹, che attendeva di essere reintegrato in «musei in parte sinistrati e protempore inservibili».²⁰

2. Una lettura storicizzata per scuole pittoriche

L'attenzione verso le periferie, alternativa alla critica di Benedetto Croce e post-idealista, è conquista relativamente recente²¹.

Nelle Marche, territorio che ha lungamente risentito della lezione crociana, le indagini per la mostra di Ancona del 1950 furono precedute da una ricca tradizione di studi di erudizione pre e post-unitari²², cui si aggiunse una campagna conoscitiva più matura avviata nel corso degli anni Venti²³. Il percorso

una lettura del rapporto fra eventi espositivi e museo si rinvia a Bairati 2001-2002, pp. 1-56; Cecchini 2013, pp. 57-105.

¹⁵ Longhi 1951, p. 70; si veda inoltre Haskell 2000 e 2001. Con gli anni Venti prese avvio una stagione di grandi mostre volte a celebrare le glorie nazionali attraverso l'esposizione dei grandi maestri; il fenomeno di carattere internazionale, si pensi ad esempio alla monografica su Dürer di Norimberga del 1928, in Italia assunse una duplice fenomenologia: le «mostre italiane in Italia», in prevalenza monografiche e di carattere retrospettivo, e le «mostre italiane all'estero», aventi anche valenza diplomatica e propagandistica, come il noto caso della «mostra di arte italiana» tenuta a Burlington House nel 1930.

¹⁶ Per il giudizio critico di Roberto Longhi sulle «parate di capolavori» cfr. anche Longhi 1959, pp. 3-23.

¹⁷ Cfr. Cimoli 2007, pp. 24-25.

¹⁸ Longhi 1951, p. 51.

¹⁹ Cfr. Longhi 1959, p. 64.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Hans Belting, ad esempio, ha imputato «all'eredità vasariana» le ragioni della lettura «insulare» dell'opera e della negazione stratigrafica della storia dell'arte Cfr. Belting 1990, pp. 69-98; Mancini 2017. Si rinvia inoltre a Castelnuovo 1987.

²² Sul contributo dell'erudizione si ricordano, fra altri contributi, i manoscritti di Marcello Oretti sull'itinerario di viaggio attraverso la Marca di Ancona, gli scritti di Alessandro Maggiori (1821, 1832) e i noti volumi di Amico Ricci (1834). Per la funzione di templi celebrativi delle glorie locali, assolta dai musei civici in epoca post-unitaria, si vedano i contributi di Patrizia Dragoni (2004, pp. 39-50) e di Valter Curzi (2008, pp. 101-21).

²³ Serra 1927; Serra 1934; per un regesto degli studi di Luigi Serra sulle Marche si rimanda a Paparello 2015a, pp. 79-80 n. 15 e 16. Sulla nascita della storia dell'arte in Italia vedi da ultima Dalai Emiliani 2015.

di studio e di rilettura critica del patrimonio locale avviato prevalentemente da Luigi Serra e sollecitato dai lavori di Lionello Venturi, Bernard Berenson e Raimond Van Marle, Bruno Molajoli e Pasquale Rotondi, fu ripreso nel secondo dopoguerra da Pietro Zampetti che tuttavia non poté sottrarsi da una compiuta riflessione sul precedente espositivo che aveva segnato la storiografia artistica locale. La prima significativa esposizione temporanea inaugurata nella regione fu infatti la “Mostra di Arte Antica” allestita a Macerata nel 1905, in occasione dell’Esposizione Regionale Marchigiana²⁴. La manifestazione costituì un fondamentale momento conoscitivo, volto, per espressa volontà degli ideatori, al riconoscimento delle identità visive locali; nelle parole di Egidio Calzini, «le Marche ebbero in passato, naturalmente, come la Toscana e l’Umbria, un’arte propria e spontanea», ed inoltre «non una sola scuola ebbero [...] ma bensì diverse [...] con un’impronta speciale che le diversifica dalle altre più note italiane»²⁵.

Ed inoltre, prendendo in prestito le parole di Carlo Astolfi²⁶,

[...] l’arte marchigiana, quale si è rivelata per la prima volta alla recente mostra maceratese [...] ha fatto riconoscere con l’evidenza del fatto che ci fu un’antica arte pittorica marchigiana, la quale ebbe quindi il suo colore particolare, i suoi maestri con caratteri diversi da quelli umbri e toscani, i suoi centri dove i pittori emersero e donde per lo più emigrarono, portando lontani germi fecondi ai progressi dell’arte nell’alba del Risorgimento [...] aver negato così a orecchio un’arte marchigiana, perché né il Vasari, né il nostro Lanzi la distinsero fu incosciente pretesa; però sarebbe leggerezza ritenere di averne avuto esauriente concetto dalla mostra di Macerata, la quale è stata piuttosto un’indicazione che una dimostrazione²⁷.

L’indagine del policentrismo dell’arte italiana divenne viatico di rilettura di un quadro nazionale unitario e le esposizioni regionali, il cui ruolo formativo dell’identità locale è già stato dimostrato da Cecilia Prete, furono strumento per la conoscenza dell’intera nazione, secondo una linea di geografia artistica – di tessere autonome – tracciata anche da Adolfo Venturi²⁸.

²⁴ Cfr. Prete 2006; Prete 2008, pp. 123-145; ed inoltre Paparello 2016d. Per un recente e molto accurato contributo sulle esposizioni di primo Novecento si rimanda a Galassi 2018, pp. 9-55.

²⁵ Calzini 1905a, pp. 462-464 e Calzini 1905b, pp. 4-5.

²⁶ Carlo Astolfi, pittore e critico maceratese, al tempo dell’esposizione del 1905 fu giovane studioso e segretario della locale Commissione di Belle Arti; egli assunse inoltre il ruolo di segretario generale della Mostra di Arte Antica, coadiuvando nella scelta delle opere e pubblicandone il catalogo a manifestazione conclusa. Tali attività, unite alla formazione di studi classici e alla frequentazione dell’Accademia delle Belle Arti di Roma, consentirono allo studioso di leggere il territorio ed i fenomeni artistici meno noti con un primo ricorso alle fonti di archivio e spirito rivolto alla divulgazione degli studi in ambito non esclusivamente locale. Valgano ad attestazione delle affermazioni avanzate gli articoli apparsi su «L’arte», nel 1901, 1902 e 1903; per il contributo di maggiore interesse Cfr. Astolfi 1901, pp. 424-425.

²⁷ Astolfi 1906, pp. 18-23.

²⁸ Cfr. Venturi 1911, p. 9 anche per l’opportunità di fornire attraverso il museo una ricostruzione dello scenario di massima espressione, da egli individuato nel periodo rinascimentale.

Il solco tracciato dall'Esposizione di Macerata del 1905 e le riletture avanzate in occasione della Mostra di Perugia del 1907²⁹ in relazione a Gentile e alla scuola di Fabriano, offrirono a Luigi Serra una linea di indagine ben definita. Egli, adottando la stessa suddivisione in scuole pittoriche articolate per centri focali quali Camerino, Fabriano, San Severino e Urbino, precisò come

in siffatti gruppi e scuole provinciali non si esaurisce la pittura marchigiana nel periodo del Rinascimento; anzi la maggior parte di essa rimane fuori da queste per rientrare in due grandi correnti artistiche, straordinariamente operose nella regione, così da rompere ogni equilibrio con altre forze in essa attive: l'umbra e la veneziana³⁰.

L'indagine della cifra adriatica di molte opere conservate localmente, seppur rintracciabile in filigrana nel noto *Inventario* di Serra³¹, dovette tuttavia attendere tempi più maturi. Di certo la mostra "Cinque secoli di pittura veneta", allestita da Rodolfo Pallucchini nel 1945 alle Procuratie Nuove di Venezia nel 1945 fu il precedente al quale Pietro Zampetti poté ispirarsi per avviare una lettura critico-tematica su cui poter indire una prima mostra di ricognizione regionale marchigiana³². La mostra di Ancona fu appunto l'occasione per effettuare una ricognizione del patrimonio artistico regionale dopo la guerra, verificando lo stato di conservazione sia dei dipinti che furono oggetto di protezione antiaerea, sia delle opere che, pur tutelate con vari mezzi di protezione, rimasero in loco³³. Si diede così inizio a quella grande opera di restauro che la Soprintendenza alle Gallerie delle Marche seppe guidare nei decenni successivi³⁴. Il restauro, d'altronde, è una delle finalità delle esposizioni, nella convinzione che alla chiusura di ogni evento positivo dovrebbe rimanere, accanto al catalogo, «la

²⁹ Sull'impostazione transappenninica della "Esposizione di Antica Arte Umbra" si rimanda a Galassi 2018, in particolare p. 12.

³⁰ Serra 1934, p. 221.

³¹ *Inventario* 1936.

³² Pallucchini 1945. Sull'attività espositiva regionale nei primi anni del dopoguerra si segnalano una serie di eventi espositivi organizzati a Macerata dalla Brigata Amici dell'Arte consultabili alla base dati: <<http://www.maceratamusei.it/Engine/RAServePG.php/P/255910050420/ECT/00503A1945/ECTA/1945/ECTF/J01vc3RyYSc=>>; data ultima consultazione 17/03/2019. A partire dal 1944 diverse attività furono promosse dall'Ufficio stampa polacco nel contesto del sostegno alle attività culturali offerto, a vario titolo, dal Governo Militare Alleato. Tali eventi in periferia assunsero caratteri di minore respiro rispetto ad analoghe iniziative in centri maggiori. Ciò detto il fenomeno andrebbe maggiormente indagato soprattutto in relazione ai tempi di riapertura e riallestimento dei musei locali. Fra gli eventi di maggiore interesse si citano la *Mostra d'Arte decorativa* (Macerata, Pinacoteca Comunale, 31 Marzo – 12 Aprile 1945) (fig. 5) e la *Mostra d'Arte dei Campi di Battaglia di Montecassiano: dei pittori: Nardi Spada, Maceo Casadei, Gino Mandolesi* (Macerata, Pinacoteca Comunale, 14 Ottobre – 21 Ottobre 1945).

³³ Cfr. Paparello 2015a.

³⁴ Zampetti 1953b; per le campagne di restauro promosse dalla Soprintendenza di Urbino nel periodo 1950-2000 si rimanda a Marchi 2001.

sicurezza che a tutte le opere esposte è stata ‘allungata’ la vita almeno di quel tanto di cui la più avanzata tecnologia operativa nel settore è capace»³⁵.

3. Il progetto espositivo di Pietro Zampetti: criteri di selezione, restauri e alcune note sull'allestimento.

Ogni esposizione è, prima di ogni altra cosa, un progetto di studio e di lavoro, di analisi e di comunicazione. Esso prende corpo allorché tali condizioni maturano e rendono necessaria quella controllata e fondamentale necessità che è il ‘paragone’ e cioè il confronto fra le opere più significative, o superstiti o infine possibili, degli autori e della scuola che sosta allora sullo schermo dell’attenzione³⁶.

Le parole di Andrea Emiliani inducono a riflettere sul progetto espositivo di Pietro Zampetti, sugli scopi che lo hanno animato³⁷, sugli obiettivi effettivamente raggiunti, a causa del condizionamento dei prestiti negati e dei vincoli imposti da vari fattori. Particolarmente illuminante è il carteggio intercorso fra Pietro Zampetti e Rodolfo Palluchini da cui, fra interscambi di critica, emerge chiaramente la volontà di valicare la transitorietà dell’evento espositivo a vantaggio dell’avvio di una stagione di studi che sarebbe dovuta fiorire, come in effetti è avvenuto, proprio a partire dalla mostra del 1950³⁸.

Quando con un certo coraggio (perché ero solo, non avevo denaro e non trovavo sempre comprensione) mi misi di buona lena ad organizzare la manifestazione il mio programma non era quello di chiudere le discussioni, ma proprio di aprirle, dando la possibilità a tutti di vedere tante opere d’arte veneta che sarebbero rimaste pressoché sconosciute.

Dico questo perché qualche studioso afferma che una mostra non si fa se prima ogni problema non sia risolto: il che, secondo il mio parere è solo un peccato di superbia. Tu dunque fra gli studiosi, sei quello che più d’ogni altro ha risposto a questa specie d’appello da me lanciato e anche per questo ti ringrazio.

Quasi tutte le conclusioni alle quali arrivi, e che si distaccano da quanto dico nel catalogo, mi trovano ora consenziente. Del resto i cataloghi bisognerebbe farli durante le mostre e non prima, quando spesso i confronti non sono possibili. E per la Mostra di Ancona io dovevo far tutto, ivi compresi i viaggi per ritirare le opere: e la stavo organizzando in una città diversa dalla mia abituale residenza³⁹.

³⁵ Zampetti 1985, p. 24.

³⁶ Emiliani 1995, p. 21.

³⁷ Si presenta qui in appendice (doc.1) l’inedito elenco dei sei punti che Pietro Zampetti pose alla base del suo progetto scientifico (doc. 2).

³⁸ Sul carattere durevole degli esiti derivanti dalla transitorietà vedi Levi 2008, pp. 1-30.

³⁹ APZ, scat. 3, fasc. *Estratti corrispondenza 1950-1951, Lettera a Rodolfo Palluchini* del 3 marzo 1951, Minuta.

Procedendo però con ordine, un elenco iniziale di novantacinque opere da esporre fu stilato da Pietro Zampetti in seguito alle prime intese fra la Direzione Generale delle Arti e l'amministrazione comunale dorica⁴⁰. Seguirono sopralluoghi, condotti insieme dalle tre Soprintendenze, anticipati da comunicazioni ufficiali del sindaco di Ancona Francesco Angelini, e volti, approfittando dei mezzi di trasporto messi a disposizione dal Comune, a valutazioni post-belliche e a stabilire intese con i prestatori, rappresentando agli enti, locali ed ecclesiastici, la portata della manifestazione e il carattere di assoluta temporalità, più volte ribadito per contenere le istanze protezionistiche dei territori⁴¹. Ad esempio, il prestito del polittico di Torre di Palme di Vittore Crivelli, in seguito concesso, fu inizialmente rifiutato sulla base delle resistenze della popolazione, «gelosa custode delle patrie glorie, [...] allarmata e contrarissima alla medesima operazione»⁴².

La necessità di accertarsi dello stato conservativo delle opere fece emergere l'esigenza di un restauratore *in loco*, chiamato ad adempiere alle operazioni di pulitura e a compiere minimi interventi di consolidamento; intese specifiche furono inoltre stabilite con l'Istituto Centrale per il Restauro per l'immediato invio della tela di Tiziano di Ascoli. L'opera, movimentata durante le operazioni di Protezione Antiaerea, presentava, come ricordato da Cesare Brandi, uno stato di degrado avanzato e di lunga memoria, che tuttora ne altera la piena leggibilità:

il quadro è un rudere, bruciato, spellato, ricoperto di croste paurose e ridipinture in spessore. La rintelatura sarà già un grave problema. E poi sono sicuro che, una volta tolte le ridipinture e le aggiunte, verrà fuori un dipinto quanto mai lacerato e consunto⁴³.

Per decisione congiunta di Pietro Zampetti e Cesare Brandi il dipinto non fu ricondotto nelle Marche per essere esposto nella mostra anconetana, ma rimase presso i laboratori dell'ICR per essere sottoposto a radiografie, accertamenti e,

⁴⁰ Cfr. Urbino, Archivio della ex Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Demoantropologici delle Marche (d'ora in poi ASSU), cass. 55, fasc. *Ancona – Mostra della Pittura Veneta nelle Marche*, Lettera di Pietro Zampetti a Aristide Boni del 6 dicembre 1949 e carte seguenti. Per l'elenco delle opere cfr. doc. 3.

⁴¹ Cfr. ASSU, cass. 55, fasc. *Ancona – Mostra della Pittura Veneta nelle Marche*, Lettera di Aristide Boni a Pietro Zampetti del 23 maggio 1950.

⁴² Ivi, Lettera del parroco *Illuminati alla Soprintendenza alle Gallerie* del 2 luglio 1950 e Lettera dell'ispettore onorario del 7 luglio 1950. I carteggi documentano che il dipinto era «fortemente assicurato al muro, onde impedire che l'opera crivellesca non dovesse fare la fine del polittico di Jacobello di Bonomo trafugato nel 1921 senza che le indagini ordinate dal Colasanti portassero il desiderato recupero»; si riferisce inoltre di un intervento conservativo, affidato qualche anno prima a Pio Nardini di Ascoli per contrastare l'azione dei tarli. Sulla dispersione del dipinto, già esposto alla mostra del 1905, Dragoni 2012, p. 22.

⁴³ Ivi, Lettera di Cesare Brandi a Pietro Zampetti del 20 aprile 1950. Per la tela, raffigurante le *Stimate di San Francesco* e dipinta da Tiziano dopo il 1561 cfr. Papetti 2012, pp. 142-144.

successivamente, a restauro⁴⁴. Zampetti fu invece tutt'altro che d'accordo con la decisione di Brandi di non restituire ad Ancona la pala Gozzi di Tiziano, a Roma dal gennaio del 1944⁴⁵. La vicenda rammaricò notevolmente Pietro Zampetti che vedeva privarsi di un'opera molto importante per la corretta comprensione dei fatti artistici adriatici, anche in ordine ai rapporti di committenza dalmata ad Ancona⁴⁶. Nonostante il parere favorevole ottenuto, in precedenza, da Guglielmo De Angelis d'Ossat l'opera non fu esposta alla mostra, che perse dunque, oltre al ricordato legame con la comunità dalmata residente ad Ancona, anche la visibilità connessa al dipinto già esposto a Londra, presso la Royal Academy, nel 1930⁴⁷.

Ho trovato una lettera di Brandi, tra la posta, piuttosto dura. Egli in sostanza è contrario a restituire il Tiziano di Ancona prima del restauro ed aggiunge che neppure quello di Ascoli potrà essere restaurato in tempo. Ora passi per quello di Ascoli che è talmente malridotto da non essere degno di esposizione; ma quello di Ancona è talmente bello (anche se sporco e qua e là ridipinto) da sembrarmi una vera iattura non averlo per la Mostra dato anche che le condizioni della tavola permettono tranquillamente il viaggio. De Angelis mi sembrava piuttosto propenso a darlo, ma ora Brandi mette in ballo il Consiglio Superiore. Bisogna lavorare con tatto, per non inimicarci quest'ultimo, e non rinunciare al Tiziano la cui mancanza sarebbe una lacuna davvero dolorosa e spiacevolissima⁴⁸.

L'Assunta di Lorenzo Lotto fu invece riportata ad Ancona dal restauratore Giuseppe Pitta, che provvide, in più interventi e di intesa con Brandi, all'allestimento del dipinto e alla verniciatura in sede di mostra⁴⁹. Furono inoltre restituite da Roma le tre tavolette su fondo oro, ascritte a Paolo Veneziano, parti di una predella rappresentante le *Storie della Vergine* del Museo civico di Pesaro, trattenute a Palazzo Venezia fin dal trasporto di Emilio Lavagnino; le opere, al termine dell'esposizione di Ancona, tornarono nei musei pesaresi⁵⁰.

⁴⁴ Il dipinto, consolidato nel 1918 ad opera di Gualtiero De Bacci Venuti e restaurato dall'ICR nel biennio 1950-1952, è stato di nuovo sottoposto ad intervento in anni recenti da Angelo Pavoni e Rosella Marini; cfr. Donati 2007, pp. 11-27.

⁴⁵ Sui trasporti dalle Marche a Roma sull'avanzare della Linea Gotica cfr. Paparello 2015a, in particolare allegato 16, pp. 175-177.

⁴⁶ Cfr. Polverari 1988; si rimanda inoltre a Zuffi 2017.

⁴⁷ Paparello 2016a, p. 65. Sulla storia conservativa della pala Gozzi si segnala l'accurato studio di Giovanna Bonasegale (2018, pp. 29-42); per la mostra di Londra si rimanda a Morassi 1930, in particolare pp. 147-148 e Borghi 2011.

⁴⁸ APZ, scat. 5, fasc. *Corrispondenza con Pacini, Lettera di Pietro Zampetti a Riccardo Pacini*, del 24 aprile 1950.

⁴⁹ ASSU, cass. 55, fasc. *Ancona – Mostra della Pittura Veneta nelle Marche, Lettera di Cesare Brandi a Pietro Zampetti* del 6 giugno 1950. Il trasporto del dipinto all'Istituto Centrale fu una delle prime operazioni compiute dagli ufficiali della MFA & A *sub-commission*: cfr. Paparello 2015b.

⁵⁰ Ivi, lettere alle date 6 e 17 giugno 1950; sul trasporto a Roma cfr. Paparello 2015a, in particolare p. 176. Negli stessi mesi le tavolette pesaresi con le *Storie di Cristo*, alla data attribuite a Cristoforo da Bologna, furono esposte alla mostra sulla pittura bolognese del Trecento, curata da Roberto Longhi, e da lì restituite anch'esse a Pesaro.

Gli interventi di restauro in loco furono affidati a Tullio Brizi e Armando Torrini, presenti ad Ancona per brevissimi periodi e per azioni minime di pulitura, e a Enrico Podio, a cui fu affidata la gran parte degli interventi⁵¹.

La carenza dei fondi a disposizione per i restauri impose delle scelte operate in base a esigenze conservative: l'intervento più consistente fu riservato alle sole tavole delle *Storie di santa Lucia* di Jacobello del Fiore provenienti da Fermo⁵². Trecentomila lire furono concesse dal Ministero della Pubblica Istruzione allo scopo di contribuire alla manifestazione con investimenti durevoli a vantaggio del «patrimonio regionale conservato in pubbliche gallerie»⁵³.

La sede espositiva, rimasta inizialmente incerta, venne individuata nell'ex residenza comunale di Ancona, il Palazzo degli Anziani, costruzione imponente e di antica tradizione che si affaccia sul porto. L'edificio, dal valore altamente simbolico, emblema laico della città nei secoli, fu convenientemente restaurato sotto la direzione del soprintendente Riccardo Pacini, accelerando di molto i tempi dell'intervento per consentire l'allestimento dei quattro locali al primo piano⁵⁴.

Le indagini promosse per questo studio non hanno purtroppo fornito molte notizie utili alla ricostruzione degli ambienti espositivi. Le rare immagini degli interni mostrano con chiarezza solo il salone di onore dedicato a Lorenzo Lotto e una sala del primo piano, riservata alla pittura su tavola del Quattrocento (figg. 7-8). I dipinti furono sistemati decorosamente, pur mostrando una certa carenza di mezzi a disposizione; ad esempio non si fece ricorso all'illuminazione artificiale, già raccomandata da anni in ambito museologico per consentire visite serali⁵⁵. Il comitato esecutivo dispose pertanto per il mese di settembre un'estensione dell'orario d'apertura mattutino, riducendo il pomeridiano «a causa della diminuzione delle ore di luce»⁵⁶. Maggiore attenzione fu posta alla preservazione dei dipinti dal degrado derivante dalla luce naturale: «le raccomandazioni in merito alla salvaguardia dei dipinti dai pericoli della luce e del caldo», espresse da Guglielmo De Angelis D'Ossat in occasione

⁵¹ I nomi di Armando Torrini e Enrico Podio, citati in Zampetti 1950a, p. 4, sono ampiamente documentati all'interno dei carteggi esaminati per questo studio; per le attività di Enrico Podio nelle Marche vedi Paparello 2016a, in particolare p. 653, n. 88. La presenza di Tullio Brizi è invece emersa dai carteggi: ASSU, cass. 55, fasc. *Ancona – Mostra della Pittura Veneta nelle Marche*.

⁵² L'intervento di Enrico Podio sulle tavole di Jacobello del Fiore viene documentato inedito in questa sede; cfr. G. Capriotti, in Coltrinari, Dragoni 2012, p. 84, cat. 3. Per un dettaglio dei costi di restauro si rimanda in doc. 7.

⁵³ Cfr. APZ, scat. 3, fasc. *Estratti corrispondenza 1950-1951* alle date 9 e 30 agosto, 28 settembre, 14 dicembre 1950, 9 maggio 1951.

⁵⁴ Per una relazione su primi interventi di restauro architettonico: Pacini 1948, pp. 148-153; in merito all'attività di Riccardo Pacini in difesa del patrimonio Paparello 2015a e b.

⁵⁵ Cfr. Dragoni 2010; per le innovazioni promosse da Guglielmo Pacchioni a Pesaro e a Urbino si rimanda a Dragoni, Paparello (in corso di stampa).

⁵⁶ Cfr. Ricciu 1950a.

dell'inaugurazione, furono infatti accolte montando alle finestre del primo piano «tende di trama fitta e spessa»⁵⁷.

In mostra furono esposti settantotto dipinti dei circa novantasei previsti in vari momenti della fase di preparazione, senza ricorrere a prestiti da fuori regione. In più occasioni Pietro Zampetti ha ricordato e difeso l'intento di «permettere agli studiosi di ogni dove di vedere un eccezionale complesso di lavori [...] d'arte veneta che sparsi per le città e i villaggi e le sperdute chiese delle Marche, sono, per la loro ubicazione tanto spesso di così difficile accesso ed in cattive condizioni di visibilità»⁵⁸. «Si trattava», dunque, «di raccogliere in una Mostra al massimo coerente ed organica [...] opere alla maggioranza talmente sconosciute, che molti chiedevano se la regione poteva offrirne un numero tale da giustificare la manifestazione»⁵⁹.

Quarantadue dipinti furono concessi in prestito dalle pinacoteche civiche⁶⁰, trenta da istituzioni e ordini religiosi, due dalle collezioni private Sigismondi Augusti di Senigallia e Leopardi di Recanati⁶¹.

L'arco cronologico preso in esame dalla rassegna, pur mostrando una certa volontà di dare completa rappresentazione del fenomeno della diffusione della pittura veneta dal Trecento al Settecento, fu inevitabilmente segnato da sproporzioni, poiché sappiamo che le testimonianze maggiori si snodano fra il XV e il XVI secolo⁶². Le sale di apertura, riservate ai Primitivi, ospitarono le già citate tavolette con le *Storie della Vergine* del Museo di Pesaro, attribuite nel 1937 da Guglielmo Pacchioni a Paolo Veneziano dopo un lungo periodo di «disorientamento attributivo, scaturito dal loro apparente essere 'fuori contesto'»⁶³, e il politico della Pinacoteca di San Severino, assegnato a Lorenzo Veneziano ed oggi ascrivito a Paolo e Giovanni Veneziano⁶⁴. Tali attribuzioni furono accolte in via dubitativa: Rodolfo Pallucchini rifiutò l'assegnazione a Lorenzo del politico settempedano, avanzando, come aveva già fatto Berenson, il nome di Paolo. L'attribuzione di Zampetti risollevò pertanto il dibattuto problema della personalità di Paolo Veneziano, «ancora una volta messo all'ordine del giorno», favorendo così «nuovi studi su questo maestro

⁵⁷ APZ, scat. 5, fasc. *Corrispondenza, Lettera di Pietro Zampetti a Guglielmo De Angelis D'Ossat* dell'11 agosto 1950.

⁵⁸ Doc. n. 6.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Sull'istituzione delle Pinacoteche civiche delle Marche si vedano: Bairati 2000, pp. 259-272; Dragoni 2012b, pp. 38-65; Dragoni 2016b, pp. 113-122; Paparello 2016c, pp. 51-112.

⁶¹ Zampetti 1950a, p. 8.

⁶² Cfr. Curzi 2000, pp. 283-305; Gentili, Marchi 2007. Un'analisi della mostra di Ancona del 1950 e delle opere ivi esposte è stata inoltre offerta da Rodolfo Bersaglia (2011, pp. 18-30).

⁶³ A. Marchi, in Flores D'Arcais, Gentili 2002, p. 166. Si veda inoltre Minardi 2006, pp. 7-25.

⁶⁴ Cfr. da ultima la scheda in Dragoni, Paparello, in corso di stampa con bibliografia precedente; si segnala inoltre lo studio in corso di Lorenza Mochi Onori volto a coordinare le indagini diagnostiche propedeutiche alla realizzazione di un modello in 3D includente la tavola della Frick Collection.

del Trecento italiano la cui conoscenza» si dimostrava «piuttosto incerta»⁶⁵. Sandra Moschini Marconi, visitando Palazzo degli Anziani, auspicò difatti l'organizzazione di un'ampia rassegna dei Primitivi italiani che permettesse giudizi e ricostruzioni «sulla base più sicura del confronto diretto»⁶⁶.

La sezione della mostra proseguiva con i dipinti di Jacobello di Bonomo e di Maestro Guglielmo, di cui vennero esposte rispettivamente da Fermo le tavole provenienti dalla chiesa di San Michele Arcangelo, il politico della Pinacoteca civica e il dipinto del museo diocesano di Recanati, proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Castelnuovo.

Del primo artista, al tempo poco studiato, si conosceva con certezza il politico di Sant'Arcangelo di Romagna conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, datato 1385. La critica non accolse con favore l'attribuzione delle tavole esposte provenienti da Fermo⁶⁷; Rodolfo Pallucchini contestò l'attribuzione, riproponendo il nome del maestro di Sant'Elsino, già avanzato da Longhi⁶⁸.

Grande successo di critica ottennero le tavolette con *Le storie di Santa Lucia* della Pinacoteca di Fermo: sottoposte ad un intervento di accurata pulitura, esse furono rese leggibili nella loro «fulgida stesura cromatica»⁶⁹. L'esposizione mise in luce la loro raffinatezza cortese, rinnovando l'annoso problema attributivo, argomentato da Berenson nel 1932 e risolto in favore di Jacobello del Fiore da Roberto Longhi nel 1945, il quale, nello stesso anno, assegnava al pittore anche il politico della beata Michelina di Pesaro, non concesso in prestito a causa di un intervento conservativo in corso⁷⁰.

Le opere di Michele Giambono, Zanino di Pietro, Jacopo Bellini e Antonio Vivarini furono presentate da Pietro Zampetti quali *exempla* della nascente tradizione pittorica veneziana. Del primo fu esposto il politico con la *Madonna e Santi* della Pinacoteca di Fano, assegnato a Michele Giambono da Adolfo Venturi nel 1911; grazie alla possibilità di osservare l'opera in mostra, Rodolfo Pallucchini assegnò i santi del registro superiore al maestro di Roncagette,

⁶⁵ Pallucchini 1950, pp. 8-10, in particolare p. 10.

⁶⁶ Cfr. Moschini 1950, pp. 385-389. Tali considerazioni sono state riprese di recente da Mauro Minardi, di cui si condivide il pensiero. «Le Marche, e in generale l'intero mondo adriatico a sud di Venezia, sono ancora in attesa di un'iniziativa organica che alla carrellata di opere di artisti veneti li operosi riesca ad unire un'indagine adeguata della peculiarità delle relazioni a doppio corso con la Dominante, delle dinamiche esecutive intorno agli invii e ai montaggi dei politici *in situ*, dei rapporti tra le botteghe di pittori e intagliatori, fino alla comprensione della reale influenza esercitata caso per caso sugli esponenti dei singoli e differenziati contesti locali»; Minardi 2006, p. 7.

⁶⁷ Il riferimento è a l'*Incoronazione della Vergine e sei Santi* della chiesa di San Michele e l'*Incoronazione della Vergine e santi* della Pinacoteca; cfr. Coltrinari 2012, pp. 23-59; Capriotti 2012, pp. 61-77.

⁶⁸ Cfr. Pallucchini 1950, p. 11 su Jacobello di Bonomo, o Maestro di Arquà, si rimanda inoltre a Zeri 1976, pp. 58-60; De Marchi 1987, pp. 25-66; De Marchi 1998, pp. 30-38; Minardi 2006, pp. 7-25.

⁶⁹ Pallucchini 1950, p. 11.

⁷⁰ APZ; scat. 10, fasc. *Prestiti*, appunti manoscritti s.d.n.; cfr. inoltre la scheda di G. Capriotti, in Coltrinari, Dragoni 2012, p. 84.

attribuzione accettata dalla critica sulla base del confronto con il Polittico di San Fidenzio a Roncayette, vicino Padova⁷¹.

Di Zanino di Pietro, di cui in precedenza si conosceva solo un'opera firmata, la *Crocifissione* della Pinacoteca di Rieti, erano presenti a Palazzo degli Anziani due opere, i *Santi* di Valcarecce e il polittico di Sassoferrato, attribuiti da Roberto Longhi nel 1945⁷².

Tra i maggiori problemi attributivi si ricorda quello suscitato dalla tavoletta con i *Santi Bernardino, Onofrio, Stefano, Bartolomeo, Lorenzo, Sebastiano e Caterina* del museo Piersanti di Matelica, attribuita da Roberto Longhi nel 1927 a Jacopo Bellini. Tale attribuzione, confermata in chiave dubitativa da Zampetti, fu rivista da Rodolfo Pallucchini, il quale per primo riconobbe nell'opera i caratteri propri della trama compositiva di Giovanni Bellini, ad oggi generalmente accettati⁷³.

L'esposizione fu l'occasione per presentare la figura di Nicola di Maestro Antonio di Ancona, messa in luce da Bernard Berenson nel 1915, partendo dallo studio dell'unica opera che allora gli si attribuiva, la *Madonna in trono col Bambino e Santi* firmata e datata 1472 conservata al Carnegie Museum of Art di Pittsburgh⁷⁴. Zampetti ipotizzò allora la discendenza padovana del pittore anconetano e i suoi contatti con Carlo Crivelli, riconoscendogli un primo nucleo di opere, successivamente riesaminato da Roberto Longhi⁷⁵. Seguirono importanti studi condotti da Federico Zeri e dallo stesso Zampetti, i quali hanno individuato nel maestro uno degli esponenti principali della «cultura adriatica», ad oggi così riconfermato da Andrea De Marchi e Matteo Mazzalupi⁷⁶.

Punti focali del progetto espositivo di Pietro Zampetti furono i Crivelli e Lorenzo Lotto. L'intuizione dello studioso era destinata a fare scuola, poiché essa è rimasta al centro di numerose altre mostre curate da lui e da altri negli anni

⁷¹ Il dipinto, conosciuto anche come *Madonna della Rosa*, originariamente collocato sull'altare maggiore della chiesa della Beata Vergine del Ponte Metauro, è opera, nel registro inferiore, del pittore veneziano Michele Bono, detto Giambono. Al centro è raffigurata la Madonna con il Bambino in trono che tiene in mano una rosa, probabile richiamo all'emblema dei Malatesta. Da sinistra a destra sono rappresentati: Gerolamo, Michele, Giacomo, Giovanni Battista, Pietro e Paolo. I mezzi busti del registro superiore vengono attribuiti al Maestro di Roncayette dal 1950 ad oggi. La cornice lignea neogotica è stata realizzata nel 1919 a conferma dell'annotazione di Pietro Zampetti circa «cornici moderne»; cfr. Zampetti 1950a p. 17, Pallucchini 1950, pp. 15-16; Minardi 2006.

⁷² Longhi 1952.

⁷³ «Vi si avvisa una tale novità sintattica nella monumentalità delle figure e del loro assieme da dover pensare ad una personalità nuova che lavorasse nell'orbita di Jacopo, cioè al figlio Giovanni»: Pallucchini 1950, p. 17. Per l'opera si rimanda a De Marchi 2018.

⁷⁴ Cfr. da ultimi De Marchi 2008; Mazzalupi 2008.

⁷⁵ Longhi 1952.

⁷⁶ Per gli studi che hanno aperto il dibattito critico vedi: Zeri 1958, pp. 34-41; Pennacchioli 1988, pp. 13-21; Zampetti 1988, pp. 330-333; Pennacchioli 1989; De Marchi 2008, in particolare pp. 72-79.

successivi a Venezia e nuovamente nelle Marche⁷⁷. Nel dopoguerra Venezia, e Milano per altri versi, stavano conquistando un ruolo definito all'interno di una geografia culturale, in prevalenza a carattere espositivo, in corso di mutazione rispetto alla tradizionale attrazione esercitata da Roma e Firenze⁷⁸. Esempi di questo spostamento sono state le grandi mostre monografiche e, in particolare le iniziative di ricognizione curate da Rodolfo Pallucchini, fra le quali la citata mostra "Cinque secoli di pittura veneta"⁷⁹.

L'indagine del fenomeno in chiave marchigiana, o più compiutamente adriatica, dovette tuttavia basarsi su poche fonti e su un contesto la cui lettura era resa difficile, soprattutto in relazione ai Crivelli, dall'alto tasso di dispersioni ottocentesche. La mostra di Ancona, nonostante il limite, già accennato, dei prestiti provenienti soltanto dalla regione, ebbe il merito di mettere a confronto quasi tutte le opere marchigiane del maestro veneziano, ad esclusione dei due trittici provenienti da Valle Castellana della Pinacoteca civica di Ascoli Piceno. Una così cospicua raccolta di opere consentì una visione sufficientemente esaustiva della produzione di Carlo Crivelli, rendendo possibile la ricostruzione di un primo catalogo omogeneo del pittore, presentando inoltre un riesame del polittico del Duomo di Ascoli, opera non adeguatamente indagata dalla critica del primo Novecento⁸⁰. La visione antologica di Zampetti è inoltre attestata dai carteggi di prestito rinvenuti, riguardanti la concessione del polittico di Massa Fermana, inizialmente negato a causa delle resistenze della popolazione locale⁸¹, ed accordata in seguito alle insistenze del soprintendente⁸². L'esposizione consentì inoltre il restauro del trittico di Montefiore dell'Aso: dopo il consolidamento e la pulitura, fu possibile migliorare anche il giudizio critico sull'opera, riconoscendone l'autografia certa a Carlo e ponendo così le basi per il riconoscimento degli altri pannelli e la ricostruzione ideale del complesso⁸³.

Il Polittico di Monte San Martino, notato da Cavalcaselle e Morelli nell'Ottocento ed espunto dal catalogo di Carlo Crivelli da Luigi Serra nei

⁷⁷ Zampetti 1952; Zampetti 1961; Zampetti 1977; Zampetti 1986. Per i necessari approfondimenti sulla folta bibliografia di Pietro Zampetti si rinvia a A. Vastano, in *Dizionario* 2007, pp. 658-662.

⁷⁸ Cimoli 2007, p. 24; Stringa 2014, pp. 167-178.

⁷⁹ Cfr. Pallucchini 1945, Longhi 1952; per sul valore documentario della pubblicazione di Roberto Longhi vedi Haskell 2001, pp. 109-110.

⁸⁰ Fra studi sull'attività di Carlo Crivelli, in particolare nelle Marche, che precedettero le indagini di Pietro Zampetti, si ricordano: l'opera del marchese Amico Ricci (1834) comprendente un elenco dei dipinti di Carlo Crivelli in terra marchigiana; le pubblicazioni di Crowe, Cavalcaselle (1912); le monografie di Gordon McNeil Rushforth (1900) e di Franz Drey (1927), cui fece seguito la felice intuizione di Bernard Berenson (1936).

⁸¹ Il riferimento è al trasferimento ad Urbino, già indagato da Patrizia Dragoni (2014, pp. 15-16).

⁸² APZ, scat. 10, fasc. *Corrispondenza*, luglio 1950.

⁸³ Per l'intervento condotto da Enrico Podio si rimanda sopra nel testo e in appendice; circa la precedente attribuzione a Vittore, riportata anche nelle note preliminari di Zampetti si veda in appendice, n. 3; sulla dispersione del polittico di Montefiore invece Massa 1999 e Prete 2000.

già ricordati volumi sull'*Arte nelle Marche*, fu ricondotto da Zampetti al lavoro congiunto dei fratelli Carlo e Vittore Crivelli. La presenza in mostra di quest'opera, unico esempio accertato di collaborazione fra i due artisti, così come di alcune tavole di Vittore, fornì agli studi un primo riscontro dei caratteri formali e compositivi che li distinsero, facilitando la successiva ricostruzione del *corpus* pittorico di Vittore. Quella di Vittore fu tuttavia una fortuna critica "difficile" e la comprensione dell'integrale percorso del pittore ha dovuto attendere il fiorire di studi recenti⁸⁴.

È evidentemente frutto degli studi condotti in previsione e durante la mostra anconetana il volume *Carlo Crivelli nelle Marche* pubblicato da Pietro Zampetti nel 1952, dove lo studioso proponeva un *corpus* di dipinti aggiornato rispetto agli elenchi di Berenson del 1936; seguirono nuovi studi di Rodolfo Pallucchini e Federico Zeri⁸⁵. La revisione critica della figura di Carlo fu, infine, incisivamente segnata dalla mostra monografica organizzata da Pietro Zampetti 1961 a Venezia, dal fortunato titolo "Carlo Crivelli e i crivelleschi"⁸⁶.

Proseguendo nell'analisi della "Mostra della pittura veneta", la rassegna anconetana concesse uno spazio autonomo alla personalità di Pietro Alemanno, fornendone il ritratto di «un pittore dalla fisionomia abbastanza nuova e coerente»⁸⁷; ciò anche sulla base del riesame del polittico proveniente dal seminario di Ascoli Piceno, la cui pulitura permise di leggerne la data e la firma, consentendo di meglio orientarsi anche in relazione alle tavole di Castelfolignano; entrambe, come scrisse Pietro Zampetti «opere di indubbio interesse e pagine pressoché ignorate della storia dell'arte»⁸⁸.

Le sale di Palazzo degli Anziani ospitarono anche i muranesi Antonio e Bartolomeo Vivarini: per l'occasione venne sottoposto a pulitura il polittico di Osimo, opera che segna il punto di maggior contatto fra lo stile dei due fratelli, ottenendo conferme circa la squillante tessitura cromatica e la qualità del *ductus* pittorico⁸⁹. Altro merito della mostra fu di aver esposto il polittico di Montefiorentino di Alvise Vivarini, fino ad allora «esiliato nel convento [...] e per di più collocato così in alto da essere malamente visibile»⁹⁰. Il dipinto, di cui fu letta correttamente la data 1476, resta anche oggi un tassello fondamentale per la ricostruzione della figura dell'artista, per comprenderne la formazione

⁸⁴ Fra i molti studi in merito si citano da ultimi Coltrinari 2011; Coltrinari 2012; Coltrinari 2014. Il prestito del polittico della Pinacoteca civica di San Severino Marche, dopo una prima autorizzazione, non fu concesso in prestito a causa del preoccupante stato di conservazione, attestato in questa sede anche dalla figura 2.

⁸⁵ Fra i principali Zeri 1983; Zeri 2000.

⁸⁶ Zampetti 1961.

⁸⁷ Pallucchini 1950, pp. 24-25.

⁸⁸ Zampetti 1950b, p. 373.

⁸⁹ Per il polittico, attualmente in attesa di un intervento di consolidamento cui farà seguito uno studio sulle tecniche artistiche impiegate e sulla sua storia conservativa, cfr. Massa 2000, pp.

⁹⁰ Pallucchini 1950, p. 27.

nella bottega del padre Antonio, legata anche alla cultura padovana dello zio Bartolomeo⁹¹.

Di Giovanni Bellini, legato alle Marche da rapporti di lavoro e familiari, furono esposti quattro dipinti, mentre spiccava l'assenza della pala Pesaro, esposta l'anno precedente alla monografica dedicata all'artista a Venezia⁹² e di difficile trasporto; la grande tavola fu inclusa tuttavia nel catalogo fra le opere da visitare sul territorio⁹³. L'assenza fu colmata dalla tavola rappresentante la *Madonna col Bambino benedicente tra San Giovanni Battista e Sant'Anna*, riscoperta da Pietro Zampetti nei depositi della Galleria Nazionale di Urbino, in precedenza annoverata fra le opere di bottega e ricondotta dal soprintendente all'autografia di Giovanni Bellini, identificata inoltre quale fortunato modello da cui derivarono le note composizioni di Nicolò Rondinelli⁹⁴. La riscoperta del dipinto fu pubblicata dopo la chiusura della Mostra da Arnaldo Bueri in una serie di articoli sulle pagine del «Giornale dell'Emilia»⁹⁵: il primo articolo, dal taglio spiccatamente roccambolesco, presentava il rinvenimento dell'opera. I pezzi successivi furono motivati dalla pubblicazione di una serie di rettifiche di Pasquale Rotondi sulla storia conservativa dell'opera, cui facevano sponda le repliche di Pietro Zampetti volte a rimarcare l'innovatività della scoperta, in un singolare *debate* sugli organi di stampa, «l'uno contro l'altro armati»⁹⁶.

La sezione del Cinquecento si apriva con la *Vergine col Bambino e Santi* di Antonio Solario, proveniente dalla chiesa del Carmine a Fermo, alla quale Pietro Zampetti dedicò una brevissima scheda⁹⁷. Di Tiziano furono esposte le due opere di Urbino, l'*Ultima Cena* e la *Resurrezione*, e la *Crocifissione* di San Domenico ad Ancona, presentata al pubblico con una nuova indicazione cronologica al 1558, che anticipava le datazioni avanzate da Gronau e Tietze

⁹¹ In merito si veda da ultimo Buonocore 2016, pp. 57-79; con bibliografia precedente.

⁹² Pallucchini 1949, p. 66.

⁹³ Zampetti 1950a, pp. 29-30, tav. 70.

⁹⁴ La segnalazione del dipinto si deve a Lionello Venturi (1923, p. 294). Circa il rinvenimento a Palazzo Ducale e l'intervento di restauro cfr: Zampetti 1950a, pp. 30-31; Zampetti 1950b, pp. 372-375; Zampetti 1950c, pp. 79-84; Zampetti 1950d, 79-84; Zampetti 1953b, p. 60. L'attribuzione del dipinto resta ad oggi un problema aperto.

⁹⁵ Arnaldo Bueri, cronista storico de «Il Resto del Carlino», fu inviato speciale a Salò e arguto analista della Repubblica Sociale Italiana; cfr. Onofri 2003, p. 131. Per la storia de «Il Resto del Carlino», apparso con il titolo «Giornale dell'Emilia» dal 1945 al 1953: cfr. Biondi 1985.

⁹⁶ Il risentimento di Pasquale Rotondi si ritiene possa essere letto in relazione al mancato riconoscimento delle tante azioni intraprese del periodo di PAA; cfr. APZ; scat. 10, fasc. Giornale dell'Emilia (alle date 7, 20 dicembre 1950, 21 febbraio, 3 marzo 1951).

⁹⁷ Cfr. Zampetti 1950a, pp. 31-32. Una più ampia analisi sul pittore fu promossa in occasione della mostra del 1981 *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo il suo influsso* (cfr. Zampetti 1981). In anni recenti Francesca Coltrinari ha offerto, fra altri aspetti, un chiarimento sulla successione fra Antonio Solario e Vittore Crivelli nella commissione di una pala d'altare per i Conventuali di Osimo. Cfr. Coltrinari 2000, pp. 139-14; in doc. 3 per l'inclusione della pala di Osimo nel progetto preliminare; ed inoltre ASSU, cass. 55, *Ancona – Mostra della Pittura veneta, carteggi con padre Bernardino Amagliani*

– circa 1560 – e Cavalcaselle – circa 1562⁹⁸. Come si è già accennato, la pala Gozzi, trasferita a Roma il 6 gennaio del 1944 e ivi esposta in occasione della “Mostra d’Arte Italiana” del 1945⁹⁹, fece ritorno ad Ancona solo nel 1952 a restauro concluso.

Un’importante novità poté però essere presentata da Zampetti, che espose per la prima volta al pubblico il *Ritratto di Francesco Arsilli* di Sebastiano del Piombo, concesso in prestito dalla famiglia Augusti-Arsilli di Senigallia¹⁰⁰. Il dipinto, pubblicato da Rodolfo Pallucchini nel 1944¹⁰¹, donato alla Pinacoteca civica di Ancona nel 1975, è oggi collocato «all’interno della brillante attività ritrattistica di Sebastiano», costituendo «una preziosa testimonianza di un’efficace invenzione compositiva che ha le sue radici nell’arte di Giorgione che il pittore lagunare riuscì ad elaborare, sviluppare e portare a nuovi esiti romani»¹⁰².

Il gruppo di dipinti cinquecenteschi era dominato dalla ricca selezione di opere Lorenzo Lotto. Nelle previsioni di Pietro Zampetti la sezione lottesca doveva essere composta da ventuno opere. L’elenco previsionale è pubblicato qui in appendice per consentire confronti fra la mostra ideale, immaginata da Zampetti, e quella che gli è stato possibile realizzare¹⁰³. Le assenze, molte delle quali vistose, furono causate da difficoltà di movimentazione, come per la *Crocifissione* di Monte San Giusto, e dal mancato ottenimento di taluni prestiti, fra cui si ricordano le opere di Recanati, ad esclusione del polittico di San Domenico, e quelle della maturità conservate a Loreto¹⁰⁴.

L’amministrazione comunale di Recanati assunse una ferma posizione di diniego ai prestiti richiesti. Tale opposizione, motivata dal danno che poteva essere arrecato alla cittadina leopardiana dall’assenza di opere che avrebbero attirato i turisti in arrivo a Loreto per l’Anno Santo, non fu superata nonostante le pressioni esercitate da Monsignor Costantini, presidente della Pontificia Commissione di Arte Sacra, più volte intervenuto a sostegno di Pietro Zampetti, e dal noto tenore Beniamino Gigli¹⁰⁵. Il polittico di San Domenico, smontato e trasportato ad Ancona nelle more della decisione, fu dunque l’unico pezzo recanatese, e Zampetti ebbe a convenire come bisognasse «accontentarsi soltanto di esso per non andare incontro a maggiori complicazioni di quelle che, inevitabilmente sorgeranno in seguito a questo “atto di forza”»¹⁰⁶.

⁹⁸ Cfr. Rotondi 1948, pp. 89-90; sul dipinto si rimanda inoltre a Frapiccini 2000, pp. 193-203.

⁹⁹ Cfr. Granata 2010.

¹⁰⁰ Costanzi 1999, p. 8.

¹⁰¹ Pallucchini 1944, pp. 64 e 106.

¹⁰² Cfr. Barbieri 2000, p. 175.

¹⁰³ Doc. 3.

¹⁰⁴ Il biglietto d’ingresso alla Mostra includeva però la visita ai musei della Santa Casa, per consentire la fruizione dei dipinti lauretani dell’artista assenti alla rassegna.

¹⁰⁵ cfr. ASSU, fasc. *Ancona – Mostra della Pittura Veneta nelle Marche, Comunicazione di Luigi Polverigiani del Nazionale di Studi Leopardiani* del 26 giugno 1950.

¹⁰⁶ Ivi, del 2 agosto 1950.

Le ricorrenti visite a Recanati, volte a convincere i prestatori a organizzare le riprese fotografiche di quanto non concesso, consentirono a Pietro Zampetti di interessare rapporti anche con gli ambienti del collezionismo privato: è il caso dei conti Leopardi che acconsentirono all'esposizione del bozzetto della Trasfigurazione in loro possesso e del collezionista Mario Carancini. Il professor Carancini è attestato dalla documentazione rinvenuta come proprietario del cosiddetto Palazzo Bello e di una serie di dipinti fino ad oggi inedita, fra i quali una presunta replica del Martirio di San Pietro Martire realizzato da Tiziano per i Domenicani di Venezia. La notizia, accompagnata da un'autentica di Giuseppe Cavalli, personalità vivace del dopoguerra¹⁰⁷, assume interesse anche in relazione alla dispersione del dipinto veneziano, avvenuta, come è noto, a seguito della collocazione ottocentesca all'interno della cappella della Madonna del Rosario¹⁰⁸.

La fortuna critica di Lorenzo Lotto, oltre ai già ricordati studi di erudizione sette-ottocenteschi, risale al viaggio di Cavalcaselle e Morelli¹⁰⁹. A distanza di pochi anni il ritrovamento del noto *Libro di spese diverse*, avvenuto nel 1892 e il 1893 e pubblicato in stralci negli stessi anni, favorì un notevole incremento di conoscenze sull'artista veneziano¹¹⁰. La spinta verso gli studi nazionali fu compiuta grazie alla trascrizione del manoscritto pubblicata da Adolfo Venturi, corredata da un repertorio cronologico delle opere e da un saggio critico, nel quale si trova traccia anche dei primi studi sulla committenza che a Lotto si rivolse e sulla presenza di artisti minori, collaboratori e aiuti del maestro¹¹¹. Il saggio di Venturi aprì a successivi studi, fra i quali la monografia di Bernard Berenson¹¹². Il ritrovamento del *Libro di spese diverse* di Lorenzo Lotto segnò

¹⁰⁷ Giuseppe Cavalli, fratello gemello del pittore Emanuele, esercitò l'avvocatura, alternandola con la fotografia: in questo campo emerse anche come animatore dei gruppi "Misa" e "La bussola":

¹⁰⁸ Si rimanda al recente contributo di Carlo Corsato (2013). Sulla collezione Carancini, di interesse anche in relazione alle dinamiche di dispersione del patrimonio marchigiano durante la seconda guerra mondiale, ci si ripromette di tornare in altra sede; per i dipinti citati cfr. Appendice, docc. 4 e 5.

¹⁰⁹ La recente mostra di Macerata, curata da Enrico Maria Dal Pozzolo, ha dedicato al tema una sezione introduttiva di cui restano importanti testimonianze nel relativo catalogo: cfr. Dal Pozzolo 2018, pp. 17-45; e F. De Carolis, in Dal Pozzolo 2018, pp. 161-167.

¹¹⁰ Come ricordato da Pietro Zampetti, la scoperta si inserì all'interno dell'opera di riordinamento dell'archivio della Santa Casa di Loreto, condotto da Guido Levi, funzionario dell'archivio di Stato di Roma. Alcune prime notizie riguardanti gli anni della senilità trascorsi da Lotto a Loreto furono pubblicate da Pietro Gianuzzi, cfr. Zampetti 1969, n. 1, pp. XVI-XVII. Sulle vicende del *Libro di Spese* vedi ora De Carolis 2017.

¹¹¹ Cfr. Venturi 1895, vol. I, pp. 115-224; citazione da pp. 121-122. De Carolis 2017.

¹¹² Berenson 1905, ed. italiana 1955. A Bernard Berenson va riconosciuto il merito di averne fornito per primo una lettura omogenea dell'originalità lottesca; nel 1895 il critico americano pubblicava il primo fondamentale saggio dedicato al pittore, *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, indicando, con una chiarezza ancora oggi sorprendente, i caratteri distintivi della produzione lottesca. Su Lotto e Berenson si rimanda a: Strehlke 2013, pp. 55-63; Trotta 2017, pp. 519-531; si segnala inoltre il recente contributo di Simone Facchinetti 2019 (ma in corso di stampa).

una rinnovata fortuna, coincidente con l'apertura del XX secolo e con studi che precedettero e fecero seguito alla già citata mostra di Arte Antica marchigiana¹¹³. L'esposizione di Macerata tuttavia aveva riservato a Lotto un'attenzione limitata, già lamentata dall'autorevole voce di Frederick Mason Perkins e fu occasione per l'alienazione della predella già in collezione Grimaldi¹¹⁴.

Ad Ancona Lotto venne invece superbamente rappresentato: il polittico di San Domenico per gli esordi marchigiani¹¹⁵, le opere della pinacoteca civica di Jesi per la pittura narrativa, fino alla *Madonna del Rosario* di Cingoli, vera rivelazione dell'esposizione dorica. Si riportano le parole di Rodolfo Pallucchini sulla selezione zampettiana:

le 15 opere riunite assieme nel salone del Palazzo degli Anziani [...] costituivano uno spettacolo indimenticabile, mettendoci sotto gli occhi in una continuità di tempo e di spazio, l'avventurosa carriera stilistica percorsa da questo grande e solitario pittore veneziano. Una lettura sifatta [...] ci offriva quasi un'immagine più viva dell'umanità appassionata e lunatica del Lotto¹¹⁶.

La mostra, scrisse ancora Zampetti, mise in luce «il tormento di una vita sventurata e sofferta vissuta nel silenzio della sua coscienza»¹¹⁷ e proprio «da questa iniziativa anconetana, dalla suggestione che le opere suscitarono, nacque poi l'idea di organizzare a Venezia, nel 1953, quella mostra antologica dedicata al Lotto che sta alla base di tutto il recupero moderno del pittore»¹¹⁸, alla cui direzione fu chiamato lo stesso Zampetti¹¹⁹. Nel 1953 si diedero inoltre alle stampe tre monografie sull'artista, rispettivamente ad opera di Anna Banti, Luigi Coletti e Terisio Pignatti; nel 1955 Berenson ripubblicò l'edizione aggiornata del proprio studio; inoltre nel 1969 a cura di Pietro Zampetti uscì un'edizione del *Libro di spese diverse*, in trascrizione corretta nel dare-avere, corredata da apparati critici e dalle lettere inviate al Conservatorio della Misericordia di Bergamo¹²⁰. Tali studi, a giudizio di chi scrive, possono essere considerati esiti del filone intrapreso da Pietro Zampetti con la mostra del 1950 e da egli stesso

¹¹³ In merito si rimanda ai puntuali studi condotti da Cecilia Prete (2006 e 2008, pp. 123-145).

¹¹⁴ Lo studioso lamentava l'esiguità dei dipinti in mostra di Lorenzo Lotto, «la cui vita negli anni di matura operosità fu così legata alle Marche, sua patria adottiva»; cfr. Prete 2006, pp. 258-261. Sulla predella già in collezione Grimaldi cfr. Paparello 2014, pp. 744-746.

¹¹⁵ Per precisazioni sugli esordi marchigiani dell'artista si rimanda a Coltrinari 2009, pp. 4-19.

¹¹⁶ Pallucchini 1950, pp. 28-29.

¹¹⁷ Zampetti 2000, p. 264.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ «Quando assunsi l'incarico per mostra del 1953 non ero ancora certo del mio futuro alle Belle Arti [...]. Dopo la chiusura della mostra assunsi i miei compiti [...] ben consapevole della loro importanza, ed ereditavo quanto in precedenza avevano fatto Rodolfo Pallucchini e Nino Barbanti, come dire due numi tutelari della cultura veneziana»; Zampetti 2000, p. 77.

¹²⁰ Cfr. Zampetti 1969. Il *libro di spese*, dopo l'edizione corredata di copia anastatica curata da Floriano Grimaldi e Katy Sordi (2003), è stato di recente ripubblicato in un'edizione commentata da Francesco De Carolis (2017). Per precisazioni sull'attività lauretana si rimanda a Coltrinari (2016a e b).

portati avanti durante tutta la sua carriera di studioso; in merito è impossibile non ricordare la mostra “Lorenzo Lotto nelle Marche: il suo tempo, il suo influsso” del 1981, un’iniziativa di ponderosa ricognizione del tessuto locale che ha dato ulteriore impulso a studi, anche recenti¹²¹.

La sezione cinquecentesca di Palazzo degli Anziani si chiudeva con l’*Adorazione dei Magi* dalla chiesa di Santa Maria delle Vergini di Macerata, assegnata al Tintoretto in modo dubitativo, oggi per lo più considerata opera di collaborazione con il figlio Domenico Robusti¹²².

Le sezioni relative a Sei e Settecento non conseguirono gli esiti di uno studio maturo; in linea con lo stato di avanzamento degli studi sulla critica le due relative sezioni furono solamente accennate, offrendo considerazioni minime o semplicemente accennate.

Per il Seicento ricordiamo La *Caduta di San Paolo* dei Musei civici di Pesaro di Francesco Maffei, personalità indagata da Fiocco (1922) e da Ivanoff (1947), e il *Rogo di Ercole* della Pinacoteca di Ascoli, riconosciuto come prossima a Sebastiano Ricci da Luigi Serra nel 1925 e a lui assegnata con maggiore convinzione da Zampetti¹²³.

Il Settecento anconetano, periodo di estremo interesse sia per la rinascita economica e politica della città derivante dalla concessione del porto franco¹²⁴, non fu affrontato da Zampetti a Palazzo degli Anziani; lo studioso tuttavia tornò sull’argomento in tempi maggiormente maturi¹²⁵. Fra le tele della sezione settecentesca si ricordano le due provenienti dalla Pinacoteca di Ascoli, *Rebecca al pozzo* e *Giacobbe e Rachele*, assegnate da Fiocco nel 1929 a Nicola Grassi; una tela proveniente da Urbino rappresentante la *Madonna in gloria e Santi* di Cristoforo Unterberger, un dipinto da Montefortino con lo stesso soggetto dell’opera del fratello Ignazio, e, infine, una tela proveniente dalla Pinacoteca di Ascoli, rappresentante *Cristo sotto la croce*, che Zampetti definì «indubbiamente veneta ed eseguita sotto l’ascendente di Sebastiano Ricci e del Magnasco»¹²⁶, ricondotta a Francesco Fontebasso da Giuseppe Fiocco proprio durante la permanenza a Palazzo degli Anziani¹²⁷.

¹²¹ Zampetti 1981; per lo stato dell’arte degli studi si rimanda a Dal Pozzolo 2018.

¹²² La prima citazione del dipinto si dovette a Carlo Astolfi; cfr. G. Pascucci, in Ambrosini Massari, Delpriori 2017, pp. 76-77, cat. 2.

¹²³ Cfr. da ultimo Papetti 2012, p. 90.

¹²⁴ In merito si rimanda agli studi di Alberto Caracciolo (2002).

¹²⁵ Fra gli studi di maggiore interesse Zampetti 1993; Polverari 1994.

¹²⁶ Zampetti 1950a, p. 41.

¹²⁷ Pallucchini 1950, p. 32.

4. Oltre il successo di critica di pubblico: il progetto di Pietro Zampetti per la Pinacoteca "Podesti"

Numerosi articoli apparsi sulla stampa locale testimoniarono il successo di pubblico della mostra anconetana:

maggior successo non poteva arridere alla mostra della Pittura veneta nelle Marche. Dal giorno dell'apertura centinaia di visitatori sono affluiti nel Palazzo degli Anziani per ammirare i magnifici dipinti esposti nei quattro saloni. Tra gli ammiratori abbiamo osservato parecchi turisti provenienti dalla Francia e dalla Svizzera, nonché molti inglesi americani, i quali trovandosi in Italia in pellegrinaggio per l'Anno Santo non si sono lasciati sfuggire l'occasione di vedere riuniti tanti capolavori dell'arte veneta¹²⁸.

Giunsero invece critiche relative al ritardo con cui fu dato alle stampe il catalogo, edito a settembre; esso, strumento di conoscenza scientifica del patrimonio locale, che aggiornava gli studi già ricordati degli anni Venti e Trenta, costituisce in realtà l'eredità più profonda della manifestazione.

Tra gli studiosi che si interessarono all'esposizione di Palazzo degli Anziani ci furono Bernard Berenson, cui Zampetti si era rivolto in fase di preparazione¹²⁹, Roberto Longhi, che si interessò vivamente alle opere esposte¹³⁰, Giuseppe Fiocco, Pietro Toesca, Lionello Venturi¹³¹, Cesare Brandi e Rodolfo Pallucchini, il quale si recò più volte a Palazzo degli Anziani, dedicando all'evento un noto articolo pubblicato in «Arte veneta»¹³². Il saggio di Pallucchini, ancora oggi considerato di notevole interesse, contribuì a conferire all'esposizione anconetana un rilievo internazionale, definendola il più importante avvenimento artistico europeo di quell'anno¹³³. Lo straordinario successo di pubblico indusse la Giunta comunale a prorogare la chiusura della mostra, fissata per il 30 settembre, una prima volta al 20 e una seconda al 30 di ottobre (fig. 9)¹³⁴.

¹²⁸ «Giornale dell'Emilia» 1950.

¹²⁹ I carteggi con Bernard Berenson saranno resi noti all'interno di un prossimo studio.

¹³⁰ «Alcuni critici e amatori d'arte raggiunsero Ancona in quella circostanza e si resero conto dello stato in cui versava la città, con il centro storico semidistrutto. Venne anche Roberto Longhi e visitammo la mostra assieme, tanto che io potei far tesoro dei suoi commenti e delle sue osservazioni [...] la sua attenzione fu attratta soprattutto dalle opere di Lotto. Proprio in quella sala, che le raccoglieva tutte, nacque fra di noi una cordiale simpatia. Prima dell'incontro ne avevo temuto la vicinanza, ben conoscendone il "terribile" carattere: standogli accanto, rimasi affascinato dalla sua personalità [...] lo vollen tra i componenti del Comitato delle mostre, a cominciare proprio da quella del Lotto del 1953. Non posso poi dimenticare le benevoli parole che egli scrisse su "Paragone" nel 1961 a favore della Mostra del Crivelli organizzata in quell'anno e che mi aveva dato la possibilità di studiare di nuovo un argomento a me caro, quello della "Cultura Adriatica"»: Zampetti 2000, p. 162.

¹³¹ «Voce Adriatica» 1950b.

¹³² Pallucchini 1950, pp. 7-32.

¹³³ Moschini 1950, p. 385.

¹³⁴ ASAN, *Archivio storico del Comune di Ancona*, Verbali di Giunta, Volume II, n° 113 nuova numerazione, adunanze n° 1271 del 25 settembre 1950 e n° 1369 del 16 ottobre 1950.

Il successo della manifestazione offrì a Pietro Zampetti l'occasione per avanzare la proposta di riapertura della Pinacoteca civica "Francesco Podesti", già prefigurata di intesa con il collega Riccardo Pacini fin dai lavori di recupero di Palazzo degli Anziani¹³⁵.

Veniva così indicata all'amministrazione comunale una soluzione adeguata al riallestimento post-bellico delle proprie collezioni¹³⁶. L'autorizzazione alla collocazione nel palazzo anzianale della Pinacoteca civica e di alcune notevoli collezioni d'arte medioevale e moderna fu tuttavia concessa in via transitoria, riservandosi di adottare una deliberazione più duratura solo a seguito dell'assegnazione definitiva degli spazi all'istituenda Università anconetana¹³⁷. Fu inoltre creata una commissione avente l'incarico di «studiare e risolvere nel minor tempo possibile i problemi riguardanti la sede del Museo Archeologico Nazionale, della Pinacoteca, dell'Università e del Comune»¹³⁸. A seguito di numerose intese informali, la Giunta comunale, «esprimendo il più vivo interesse affinché la Pinacoteca venga al più presto riaperta agli studi e alla cultura» deliberò «di concedere in affitto alla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche per due anni i locali del primo e del secondo piano del Palazzo degli Anziani per la sua temporanea sistemazione in attesa che lo Stato, essendosi assunto la custodia dell'istituzione le fornisca una sede conveniente»¹³⁹.

L'annosa questione della titolarità della gestione delle civiche raccolte fu più volte ripresa in sede di Consiglio comunale, richiamando le convenzioni siglate il 25 febbraio del 1923 e l'8 luglio del 1925 in merito al vincolo di concessione di locali adeguati da parte del Comune e circa l'assunzione della custodia delle collezioni da parte del Ministero della Pubblica Istruzione.

L'amministrazione insediata dopo il turno elettorale ritenne necessario riesaminare la cessione temporanea degli ambienti di Palazzo degli Anziani «perché per una novantina di quadri non è il caso di sacrificare tanto spazio»¹⁴⁰. In tale occasione, ed anche sulla base di precedenti risoluzioni della commissione consiliare, furono proposti, in alternativa, l'ultimo piano e l'altana del palazzo Mengoni Ferretti. La proposta era volta a caldeggiare l'adeguamento del palazzo a sede di tutti gli istituti culturali cittadini, per restituire alla città il polo culturale già ospitato presso il convento di San Francesco alle Scale. La risoluzione ricevette la netta disapprovazione di Pietro Zampetti, poiché

¹³⁵ APZ, scat.10, fasc. *Corrispondenza*, Lettera all'amministrazione comunale di Ancona, Minuta, del 30 ottobre 1950; in parte riportata all'interno della delibera consiliare n. 734 del 22 dicembre 1950.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Ivi, *Risoluzioni interne*, 20 marzo 1951.

¹³⁸ Ivi, Consigli, Volume IXV, anno 1950, adunanza del n° 734 del 22 dicembre 1950.

¹³⁹ Ivi, Verbali di Giunta, Volume I, n° 114 nuova numerazione, anno 1951, adunanza del n° 475 del 20 marzo 1951.

¹⁴⁰ Ivi, adunanza del n° 475 del 20 marzo 1951.

quel Palazzo non è assolutamente adatto allo scopo, perché gli ambienti – che ben conosco – non hanno i requisiti che si richiedono per una Pinacoteca. Essi non sono sufficientemente ampi e non possono permettere una visione completa dei dipinti alti 4 5 metri e più. Nel Palazzo Mengoni Ferretti potrebbe invece trovare sede degnissima la università anconetana. I locali adatti, la presenza nello stesso edificio della Biblioteca comunale, la sua centralità, tutto concorre a fare di quello splendido edificio la sede ideale di un istituto di studi superiori anconitano. [...] La nostra città è l'unica in tutta Italia che ha ancora Pinacoteca e Museo chiusi. La cosa è risaputa e non ci fa onore. Vediamo di arrivare ad una conclusione. È un anno ormai che il problema poteva essere risolto: si son fatte solo delle inutili discussioni¹⁴¹.

L'assemblea consiliare stabilì inoltre le condizioni preliminari da rispettarsi per il mantenimento della concessione allo Stato dei beni civici, prima fra le quali una puntuale ricognizione del materiale, resa necessaria anche dal rientro dei dipinti già a Roma e a Urbino in Galleria Nazionale¹⁴². Il Ministero, previa intese con i soprintendenti Zampetti e Pacini, rispose alla deliberazione inviando una lettera al Prefetto, in cui si esplicitavano le ragioni tecnico scientifiche alla base della dichiarata inadeguatezza degli ambienti di Palazzo Mengoni Ferretti, ribadendo l'opportunità di collocare le collezioni a Palazzo degli Anziani¹⁴³.

Il 18 dicembre l'organo consiliare deliberò la concessione in locazione dell'aula Maggiore di Palazzo degli Anziani, adibita a conferenze e riunioni, e degli altri locali del primo e secondo piano, «per essere adibiti a Pinacoteca»¹⁴⁴. Nei giorni seguenti furono riconsegnati alla città gli ultimi dipinti rimasti ad Urbino. Pietro Zampetti e Riccardo Pacini assunsero congiuntamente la direzione dei lavori di adeguamento dello stabile, per cui erano previsti interventi in ordine alla sicurezza e all'illuminazione, un gabinetto interno di restauro e spazi di guardiania diurna e notturna¹⁴⁵. La delibera di concessione fu tuttavia immediatamente annullata per ragioni di opportunità legate al rinnovato problema degli spazi per l'istituenda Università. Pietro Zampetti lesse in questa motivazione malcelati intenti di autonomia dal Ministero¹⁴⁶. Lasciando la carica di soprintendente nel 1953 per assumere l'incarico di direttore delle Belle Arti a Venezia, non mancò di esprimere l'ulteriore disappunto per la mancanza di un progetto concreto di riapertura¹⁴⁷.

¹⁴¹ APZ, scat. 3, fasc. *Corrispondenza 1951, Lettera di Pietro Zampetti a Enrico Sparapani*, Minuta, del 9 settembre 1951.

¹⁴² Per un dettagliato studio sulle restituzioni ad Ancona, ivi compresa una tavola ragionata delle dispersioni condotta su evidenze documentarie si rimanda a Paparello 2019 (in corso di stampa).

¹⁴³ Ivi, fasc. *Corrispondenza 1951*.

¹⁴⁴ ASAN, *Archivio storico del Comune di Ancona*, Verbali di Giunta, Volume I, n° 114 nuova numerazione, anno 1951, adunanza del n° 475 del 20 marzo 1951.

¹⁴⁵ Ivi, Verbali di Consiglio. Volume IV, anno, 1952, delibera n. 944 del 18 dicembre 1952, *Regolamento d'uso dei beni comunali: provvedimenti relativi*.

¹⁴⁶ Cfr. Appendice n. 8.

¹⁴⁷ APZ, scat. 6, fasc. estratti 1951, s.d.n.

Le collezioni, riaffidate in via definitiva alla gestione comunale, furono in anni successivi collocate a Palazzo degli Anziani da Giuseppe Marchini (fig. 10), portando a ideale compimento il progetto di Pietro Zampetti¹⁴⁸. Pertanto, al di là di considerazioni critiche sulla valenza artistica della mostra, che, ad esempio, portarono Berenson a chiedersi nel 1953 «whom does a show like the one of Lotto serve», va riconosciuto che l'intento prioritario di Zampetti, quello di riportare, dopo i tragici eventi della guerra, l'attenzione sul museo locale e sui rapporti tra le opere e il contesto internazionale del capoluogo dorico, fu raggiunto. Molti musei e gallerie nazionali indissero mostre in occasione della riapertura al pubblico dopo la guerra; un censimento integrale di tali eventi potrebbe probabilmente condurre a nuove considerazioni di critica, nonché aprire spazi di indagine sulla costruzione dell'appartenenza e sull'identità ritrovata.

Riferimenti bibliografici / References

- Ambrosini Massari A.M., a cura di (2007), *'Dotti Amici'. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Ambrosini Massari A.M. (2009), *Erudizione, riscoperta dei primitivi e collezionismo: una traccia per le Marche tra Settecento e Ottocento*, in *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, Atti del convegno (Ferrara, 9-11 novembre 2006), a cura di R. Varese, F. Veratelli, Firenze: Le Lettere, pp. 733-767.
- Ambrosini Massari A.M., Delpriori A., a cura di (2017), *Capriccio e natura arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Buonaccorsi, 15 dicembre 2017-13 maggio 2018), Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Astolfi C. (1901), *Dipinti del Folchetti, di Durante Nobili, del Pagani e dell'Alamanni*, «L'arte», n. 1, pp. 424-425.
- Astolfi C. (1906), *Gli antichi centri pittorici delle Marche e l'Esposizione d'arte di Macerata* «Rivista marchigiana illustrata», I, n. 1-2, pp. 18-23.
- Bairati E. (2000), *Luoghi della memoria: significati e valori dei musei locali*, in *Istituzioni culturali del Maceratese*, Atti del XXXIV convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 7-8 dicembre 1998) Macerata: Centro Studi Storici Maceratesi, pp. 259-272.
- Bairati E. (2001-2002), *Il patrimonio artistico marchigiano tra "museo-effimero" e "museo diffuso": la mostra come intersezione*, «Quaderni del Bicentenario», n. 7-8, pp. 33-56.

¹⁴⁸ Cfr. «Voce adriatica» 1958; sul successivo trasferimento della Pinacoteca anconetana a Palazzo Bosdari vedi Costanzi 2013, pp. 120-123.

- Barbieri C. (2000), *I dipinti marchigiani di Sebastiano del Piombo*, in Curzi 2000, pp. 175-181.
- Belting H. (1990), *Vasari e la sua eredità. Storiografia e storia dell'arte*, in H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, traduzione it. di F. Pomarici, Torino: Einaudi, pp. 69-98.
- Berenson B. (1905), *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, London: G. Bell & sons.
- Berenson B. (1936), *I pittori italiani del Rinascimento*, trad. it. di E. Cecchi, Milano: Hoepli.
- Bersaglia R. (2011), *La Scuola di Ancona e il Rinascimento Adriatico*, Loreto: Tecnostampa.
- Biondi D. (1985), *Il Resto del Carlino 1885-1985: un giornale nella storia d'Italia*, Bologna: Poligrafici Editoriale.
- Bonasegale G. (2018), *La Pala Gozzi di Tiziano nella Pinacoteca civica di Ancona: vicende museali e restauri*, in *Restauri su opere dal XIII al XVII secolo in Italia e all'estero in onore di Donatella Zari*, a cura di G. Bonasegale, Napoli: Editori Paparo, pp. 29-42.
- Borghi B.C. (2011), *Una "significant form" svelata. L'allestimento della mostra "Italian Art" alla Royal Academy nella Londra del 1930*, «Altre Modernità», 6, 3, pp. 13-25 <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4920437.pdf>.
- Buonocore V. (2016), *L'Adriatico e Alvise Vivarini un percorso sotto la guida di Giovanni Bellini, la scultura e Antonello da Messina, con a margine una riflessione sulla perduta pala di Belluno*, in G. Riefolo, F.M. Ferro, *Il caso Vivarini a Barletta: dalla Madonna in trono (1483) nella chiesa di Sant'Andrea, ai percorsi di Alvise Vivarini sulla costa adriatica*, Barletta: Rotas, pp. 57-79.
- Cabanes P., a cura di (2014), *Storia dell'Adriatico*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Calzini E. (1905a), *L'antica arte marchigiana all'Esposizione di Macerata*, «L'Arte», VIII, pp. 462-464.
- Calzini E. (1905b), *La pittura marchigiana all'esposizione regionale*, «L'Unione», n. 41, pp. 4-5.
- Capriotti G. (2012), *Problemi di iconografia, strategie narrative e temporalità in Andrea da Bologna, Jacobello del Fiore e Pier Paolo Rubens*, in *Pinacoteca comunale di Fermo: dipinti, arazzi, sculture*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 61-77.
- Caracciolo A. (2002), *Il porto franco di Ancona nel XVIII secolo: crescita e crisi di un ambiente mercantile*, edizione italiana a cura di C. Vernelli, Ancona: Proposte e ricerche.
- Castelnuovo E. (1987), *La frontiera nella storia dell'arte*, in *La frontiera da Stato a nazione. Il caso Piemonte*, a cura di C. Ossola, C. Raffestin, M. Ricciardi, Roma: Bulzoni, pp. 234-261.
- 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), Firenze Edizioni U, pp. 196-197.
- Cecchini S. (2013), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Catalano 2013, pp. 57-105.
- Cimoli A.M. (2007), *Musei effimeri: allestimenti. Allestimenti di mostre in Italia (1949-1963)*, Milano: Il Saggiatore.
- Coltrinari F. (2000), *Antonio Solario; nuovi documenti sull'attività marchigiana*, in Curzi 2000, pp. 138-147.
- Coltrinari F. (2009), *Ipotesi per la presenza di Lorenzo Lotto nelle Marche prima del polittico di San Domenico: Recanati, la sua fiera, la circolazione di dipinti e oggetti d'arte via mare*, in Lorenzo Lotto. *Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi (Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, 14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 4-19.
- Coltrinari F. (2012), *La storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della Pinacoteca civica: dal museo al territorio fra conservato e perduto*, in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 23-59.
- Coltrinari F. (2014), *La collezione storico-artistica della pinacoteca di Massa Fermana: una lettura*, in Coltrinari, Dragoni 2014, pp. 25-45.
- Coltrinari F. (2016a), *Loreto cantiere artistico internazionale nell'età della Controriforma. I committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze: Edifir.
- Coltrinari F. (2016b), *Artisti e committenti a Loreto (1538-1590). Nuovi documenti*, Firenze: Edifir.
- Coltrinari F., Delpriori A., a cura di (2011), *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche: maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo, 21 maggio – 6 novembre 2011), Venezia: Marsilio.
- Coltrinari F., Dragoni P., a cura di (2014), *Pinacoteca civica di Massa Fermana. Catalogo scientifico*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- Corsato C. (2013), *Tiziano Ottocento: il monumento dei Frari e il restauro del San Pietro martire ai Santi Giovanni e Paolo (1852-1853)*, «Ateneo Veneto», 12, 1, pp. 479-489.
- Costanzi C., a cura di (1999), *Ancona. Pinacoteca Civica "F. Podesti". Galleria Comunale d'Arte Moderna*, Bologna: Calderini.
- Costanzi C. (2013), *Musei Civici e 'musei della colpa'. Il caso della Pinacoteca Civica di Ancona*, in *La Nascita delle istituzioni culturali nelle Marche Post-Unitarie*, Atti della giornata di studi (Urbino, 11 aprile 2011), a cura di G. Pascucci, Ancona: Il lavoro editoriale, pp. 120-123.
- Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. (1912), *A history of painting in north Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, 3 voll., London: J. Murray.

- Curzi V., a cura di (2000), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Curzi V. (2008), *Tutela e conservazione del patrimonio artistico nelle Marche nel primo Ottocento: un confronto costruttivo tra centro e periferia*, in *Dal viaggio del 1783 di Luigi Lanzi “per la Marca” alla conoscenza e tutela del patrimonio artistico marchigiano*, Atti del 1° convegno di studi laziani (Treia, 2 dicembre 2006), a cura di D. Frapiccini, Macerata: Simple, pp. 101-121.
- Dalai Emiliani M. (2015), *Prima e dopo il 1912: la storia dell’arte degli italiani*, in *L’Italia e l’arte straniera. La storia dell’arte e le sue frontiere a cento anni dal 10° Congresso internazionale di storia dell’arte in Roma (1912), un bilancio storiografico e una riflessione del presente*, Atti del convegno nazionale dei Lincei, Roma (Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2012), Roma: Bardi Edizioni, pp. 39-51.
- Dantini M. (2017), *Corporativismo, «genialità», nazione. Giuseppe Bottai e le politiche dell’arte*, «Annali di Critica d’Arte», Nuova Serie, 1, pp. 259-273.
- Dal Poggetto P., Zampetti P., a cura di (1981), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Ancona, 4 luglio-11 ottobre 1981), Firenze: Centro DI.
- Dal Pozzolo E.M., a cura di (2018), *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche. Luoghi, tempi e persone*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Buonaccorsi, 19 ottobre 2018 – 10 febbraio 2019), Milano: Skira.
- Danni di guerra e provvidenze per le Antichità i Monumenti e l’Arte* (1946), Soprintendenza per le Antichità delle Marche e dell’Umbria, per le Gallerie delle Marche, per i Monumenti delle Marche: Ancona-Urbino.
- De Carolis F. (2017), *Lorenzo Lotto: il libro di spese diverse*, Trieste: EUT.
- De Marchi A. (1987), *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò del Paradiso e il suo contesto adriatico*, «Bollettino d’Arte», Ser.6, 72, 44/45, pp. 25-66.
- De Marchi A. (1998), *A sud di Ancona: gli invii da Venezia a la Scuola della Costa*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, 1998), a cura di P. Dal Poggetto, Milano: Electa, pp. 30-38.
- De Marchi A., Mazzalupi M., a cura di (2008), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Milano: Motta Editore.
- De Marchi A. (2018), *Gentile e Giovanni Bellini sul 1460, alla prova della filologia: la Madonna di Costantinopoli per Matelica*, in *Il Museo Piersanti e la sua collezione. Studi e ricerche per i 100 anni della nascita del Museo*, atti del convegno di studi (Matelica, Teatro Piermarini, 17-18 febbraio 2018), a cura di P. Allegrini e G. Spina, in corso di stampa.
- 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: Bonomia University Press.

- Donati B. (2007), *Introduzione*, in *Restauratori e restauro nelle Marche dal 1900 al 1924. Gualtiero De Bacci Venuti, Guglielmo Filippini, Domenico Brizi*, a cura di B. Donati, C.Z. Laskaris, Macerata: eum, pp. 11-27.
- Dragoni P. (2004), *Musei locali e mitografia artistica: Matteo da Gualdo*, in *Matteo da Gualdo. Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche*; catalogo della mostra (Gualdo Tadino, 2004), a cura di E. Bairati, P. Dragoni, Perugia: Electa-Editori Umbri Associati; pp. 39-50.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir (Le Voci del Museo, 23).
- Dragoni P. (2012b), *La memoria sul territorio: i musei civici nelle Marche*, in *Memoria, memorie: 150 anni di storia nelle Marche*, a cura di M. Severini, Ancona: Il lavoro editoriale, pp. 38-65.
- Dragoni, P. (2016a), *Beni culturali, musei e identità nazionale e locale*, in *La Storia e il Museo. Documenti e proposte per la valorizzazione del patrimonio museale*, a cura di C. Paparello, Foligno: Il Formichiere (Arte e territorio, 10), pp. 113-122.
- Dragoni P., Paparello C. (2019), *Guglielmo Pacchioni a Pesaro: note sulla vita dei Musei Civici*, in *Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La Conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, Atti del convegno internazionale (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, in corso di stampa.
- Drey F. (1927), *Carlo Crivelli und seine Schule*, Munchen: F. Bruckmann.
- Emiliani A. (1995), *Le stagioni della critica e del restauro*, in *Il Trecento riminese: maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra (Rimini, 1995-1996), a cura di D. Benati, Milano: Electa, pp. 19-28.
- Emiliani A. (2002), *Appendice*, in *L'Arte. Un universo di relazioni. Le mostre di Bologna 1950-2001*, a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Milano: Skirà, pp. 391-392.
- Facchinetti S. (2019), *Bernard Berenson giovane e vecchio, due diverse visioni di Lotto (1895 e 1955)*, in *Lorenzo Lotto: contesti, significati, conservazione*, Atti del convegno internazionale di studi (Loreto, 1-3 febbraio 2019), a cura di F. Coltrinari, E.M. Dal Pozzolo, Treviso: Zel edizioni, in corso di stampa.
- Flores d'Arcais F., Gentili G., a cura di (2002), *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, 2002), Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Frapiccini D. (2000), *Tiziano e le pale d'altare marchigiane*, in Curzi 2000, pp. 193-203.
- Galassi C. (2018), *L'identità dell'arte umbra e la mostra di Perugia del 1907*, in *Tutta l'Umbria una mostra. La mostra del 1907 e l'arte umbra tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 11 marzo-10 giugno 2018), a cura di Cristina Galassi e Marco Pierini, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 9-55.

- «Giornale dell'Emilia» (1950), *La pittura veneta nelle Marche. Affluiscono gli stranieri alla mostra dei capolavori*, VI, 220, 10 agosto 1950.
- Granata B. (2010), «E le contiamo, queste opere, come il comandante conta i suoi soldati dopo la Battaglia...». *Note intorno alle due mostre d'arte antica a Palazzo Venezia nel 1944-1945*, in *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, a cura di R. Morselli, Milano: Mondadori, pp. 77-102.
- Grimaldi F., Sordi K., a cura di (2003), *Lorenzo Lotto, 1480-1556. Libro di spese diverse*, 2 voll., Loreto: Tecnostampa.
- 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 Tomaso Montanari, Pisa: Scuola normale superiore.
- Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, VIII, *Province di Ancona e Ascoli Piceno* (1936), Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Roma: La Libreria dello Stato.
- Levi D. (2008), *Il Medioevo in mostra nell'Ottocento: alcuni spunti e riflessioni*, in *Medioevo/Medioevi: un secolo di esposizioni d'arte medievale*, pubblicazione in occasione del Convegno tenuto a Pisa nel 2004, a cura di Enrico Castelnuovo e Alessio Monciatti, Pisa: Edizioni della Normale (Seminari e convegni, 13), pp. 1-30.
- Longhi R. (1951), *Bilancio di Mostre nel dopoguerra*, «Paragone», 23, 2, pp. 68-73.
- Longhi R. (1952), *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1945), Firenze: Sansoni.
- Longhi R. (1959), *Vicenda delle Mostre d'Arte antica*, «L'approdo letterario», ottobre-dicembre, 8, pp. 3-22.
- Maggiori A. (1821), *Le pitture, sculture, architetture della città di Ancona*, Ancona: Sartorj, ristampa anastatica del 1974, Sala Bolognese: A. Forni.
- Maggiori A. (1832), *Dell'Itinerario d'Italia e le sue più notabili curiosità d'ogni specie*, 2 voll., Ancona: Sartorj
- Mancini M.G. (2017), *Tra storia dell'arte e antropologia delle immagini. Hans Belting, interprete della Global Art History*, «Annali di Critica d'Arte», Nuova serie, 1, pp. 359-372.
- Marchi A., a cura di (2001), *1950-2000: cinquant'anni di pubblicazioni della Soprintendenza di Urbino*, Urbino, s.n., Urbino: Quattroventi (Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici delle Marche).
- Massa M., a cura di (1999), *Il patrimonio disperso: il caso esemplare di Carlo Crivelli*, Atti delle Giornate di studio (Montefiore dell'Aso, Camerino, Porto San Giorgio, 12 ottobre, 26 ottobre, 9 novembre 1996), Ripatransone: Maroni.
- Massa M. (2000), *L'arte dei Vivarini nelle Marche e le Marche nell'arte veneta*, in Curzi 2000, pp. 87-99.

- Minardi M. (2006), *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento nelle Marche. Note in calce ad una mostra*, «Arte veneta», n. 63, pp. 7-25.
- Moretti Sgubini A.M. (2008), *Profilo di un archeologo marchigiano fra Roma e il Piceno*, in *I Piceni e la loro riscoperta tra Settecento e Novecento*, Atti del convegno (Ancona, 2000), a cura di M. Luni, S. Conocchia, Urbino: Quattroventi, pp. 179-199.
- Moroni M. (1997), *Lodovico Zdekauer e la storia del commercio nel medio Adriatico*, «Proposte e Ricerche», Quaderni 22.
- Moschini S. (1950), *La mostra della Pittura Veneta nelle Marche*, «Panorama dell'arte italiana», I, n. 1, pp. 385-389.
- Negri A. (2011), *L'arte in mostra: una storia delle esposizioni*, Milano: Bruno Mondadori.
- Onofri N.S. (2003), *Bologna combatte, 1940-1945: dalla dittatura alla libertà*, Roma: Sapere.
- Pacini R. (1948), *Il restauro del Duomo di Ancona e degli altri edifici monumentali nella regione marchigiana*, in *Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative* (Firenze, 20-26 giugno 1946), a cura dello Studio italiano di Storia dell'Arte, Firenze: Edizioni U, pp. 148-153.
- Pallucchini R., a cura di (1945), *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra (Venezia, Procuraterie Nuove), Venezia: C. Ferrari.
- Pallucchini R., a cura di (1949), *Catalogo della mostra di Giovanni Bellini*, Venezia: Alfieri.
- Pallucchini R. (1950), *Commento alla mostra di Ancona*, «Arte veneta», IV, n. 13, 7-32.
- Paparello C. (2014), *Interesse pubblico, collezioni private e mercato: contraddizioni e dicotomie in attesa di una legge nazionale di tutela. La collezione Valentini di San Severino Marche ed altri casi*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 10, pp. 737-796 <<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/802/730>>.
- Paparello C. (2015a), «*Con perfetta efficienza e esemplare organizzazione*». *Pasquale Rotondi e la protezione antiaerea nelle Marche durante il secondo conflitto mondiale*, in *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, a cura di P. Dragoni, C. Paparello, Firenze: Edifir, pp. 53-179.
- Paparello C. (2015b), «*Comincia la nuova era di lavoro*» 1944-1945. *Monuments Men e soprintendenti nelle Marche Liberate: storia di un dialogo*, in *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, a cura di P. Dragoni, C. Paparello, Firenze: Edifir, pp. 325-363.
- Paparello C. (2016a), *Musei fra le due guerre: racconto di un'annessione. Il caso della Pinacoteca civica di Ancona fra riallestimenti e dispersioni*, «Il capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage», 14, pp. 635-694 <<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1242>>.

- Paparello C. (2016b), *La memoria della periferia. Note sulle dinamiche di dispersione del patrimonio storico artistico nelle Marche centro-meridionali dopo la promulgazione dell'editto Pacca*, in *La Storia e il Museo. Documenti e proposte per la valorizzazione del patrimonio museale*, a cura di C. Paparello, Foligno: Il Formichiere, pp. 7-49.
- Paparello C. (2016c), *Alienazioni eccellenti e museo pubblico: un riesame documentario*, in *La Storia e il Museo. Documenti e proposte per la valorizzazione del patrimonio museale*, a cura di C. Paparello, Foligno: Il Formichiere, pp. 51-111.
- Paparello C. (2016d), *Il pittore Durante Nobili da Caldarola dalla fortuna critica ottocentesca a recenti riscoperte e restituzioni*, in *Le Marche centro-meridionali. Nuovi studi e ricerche*, Atti del 50° convegno di Studi Maceratesi (Tolentino, Abbadia di Fiastra, 15-16 novembre 2014), Macerata: Centro Studi Storici Maceratesi, pp. 239-299.
- Paparello C. (2019), *La Pinacoteca civica "Francesco Podesti". Storia e documenti*, in corso di stampa.
- Papetti S., a cura di (1997), *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, Milano: Motta.
- Papetti S., a cura di (2012), *Opere d'arte dalle collezioni di Ascoli Piceno: la Pinacoteca civica e il Museo diocesano: scoperte, ricerche e nuove proposte*, Roma: Bois.
- Pennacchioli D. (1988), *Notizie su Nicola di Maestro Antonio*, «Notizie da Palazzo Albani», 12, 2, pp. 13-25.
- Pennacchioli D. (1989), *Nicola di Maestro Antonio da Ancona*, Ancona: Centro stampa del Comune.
- Polverari M., a cura di (1988), *Tiziano, la Pala Gozzi di Ancona. Il restauro e il nuovo allestimento espositivo*, catalogo della mostra (Ancona, Palazzo Bosdari, 3 aprile – 30 ottobre 1988), Bologna: Grafis.
- Polverari M. (1994), *Ancona Pontificia. L'Ottocento. Un inventario urbano*, Ancona: Tecnoprint.
- Prete C. (2000), *Dipinti veneti per le Marche: un patrimonio disperso*, in Curzi 2000, pp. 323-349.
- Prete C. (2006), *L'arte antica marchigiana all'Esposizione regionale di Macerata del 1905*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Prete C. (2008), *La mostra d'arte antica marchigiana del 1905: ricerca d'identità*, in *Dal viaggio del 1783 di Luigi Lanzi "per la Marca" alla conoscenza e tutela del patrimonio artistico marchigiano*, Atti del I convegno di studi lanziani (Trea, 2 dicembre 2006), a cura di D. Frapiccini, Macerata: Simple, pp. 123-145.
- Previtali G. (1964), *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino: Einaudi.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata Tipografia di Alessandro Mancini.

- Ricciu L. (1950a), *Lionello Venturi visita la Mostra Veneta*, «Voce adriatica», VII, n. 244, del 5 settembre.
- Rotondi P. (1948), *Guida del Palazzo ducale di Urbino e della Galleria nazionale delle Marche: con un'appendice sugli altri monumenti della città*, Urbino: Istituto d'arte per la decorazione del libro.
- Rushforth G. McN. (1900), *Carlo Crivelli*, London: George Bell.
- Seroux d'Agincourt J.B.L.G. (1823), *L'Histoire de l'Art par les monuments*, 2 voll., Parigi: s.d.n.
- Serra L. (1927), *L'arte nelle Marche: dalle origini cristiane alla fine del gotico*, Pesaro: Arti grafiche Federici.
- Serra L. (1934), *L'arte nelle Marche: il periodo del Rinascimento*, Roma: Arti grafiche Evaristo Armani.
- Strehlke C. (2013), *Bernard Berenson e Mary Costelloe alla scoperta di Lorenzo Lotto, 1890-1895*, in *Un maestro del Rinascimento. Lorenzo Lotto nelle Marche*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria Reale, 9 marzo – 7 luglio 2013), a cura di G. Barucca, Recanati: Tecnostampa, pp. 55-63.
- Stringa N. (2014), *Venezia '900: il secolo delle mostre*, «Laboratoire italien. Politique et société», 15, pp. 167-178 <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/846>
- 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.
- Trifogli A. (1987), *La Pinacoteca e Galleria d'Arte Moderna del Comune di Ancona: storia, problemi e prospettive. (Un centenario dimenticato)*, «Memorie e rendiconti della Deputazione di Storia Patria per le Marche», vol. XXV, tomo I (1984-1985), 1987, pp. 87-112.
- Trotta A. (2017), *Bernard Berenson e la mostra su Lorenzo Lotto, Venezia 1953*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del convegno del 10° anniversario della SISCA (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano: Aguaplano, pp. 519-532.
- «Voce adriatica» (1950a), *Il grande successo della mostra dell'arte veneta*, «Voce Adriatica», VII, 217, 8 agosto 1950.
- «Voce adriatica» (1950b), *Lionello Venturi visita la mostra veneta*, «Voce Adriatica», VII, 244, 5 settembre 1950.
- «Voce adriatica» (1958), *Al termine del Convegno di studi etrusco-piceni, inaugurati il Museo e la Pinacoteca alla presenza dell'on. Mara Jervolino*, «Voce adriatica», n. 173, 23 giugno 1958.
- Venturi A. (1985), *Il Libro dei conti di Lorenzo Lotto*, «Le Gallerie Nazionali Italiane. Documenti storico-artistici», vol. I, pp. 115-224.
- Venturi A. (1911), *Memorie autobiografiche*, Milano: Hoepli, ed. cons. 1991, con prefazione di Gianni Carlo Sciolla, Torino: U. Allemandi.

- Zampetti P., a cura di (1950a), *Mostra della pittura veneta nelle Marche: Ancona, Palazzo degli Anziani, 5 agosto-30 settembre 1950*, catalogo della mostra, Bergamo: Istituto di Arti Grafiche.
- Zampetti P. (1950b), *La mostra della Pittura Veneta nelle Marche*, «Bollettino d'arte», a. XXXV, n. 4, pp. 372-375.
- Zampetti P. (1950c), *Un'aggiunta al catalogo di Giovanni Bellini la "Sacra Conversazione" della Galleria di Urbino*, «Emporium», n. 56, pp. 79-84.
- Zampetti P. (1950d), *La "Sacra Conversazione" della Galleria di Urbino*, «Emporium», n. 112, pp. 79-84.
- Zampetti P. (1952), *Carlo Crivelli nelle Marche*, Urbino: Istituto statale d'arte.
- Zampetti P., a cura di (1953a), *Mostra di Lorenzo Lotto: catalogo ufficiale*, Venezia: Arte veneta.
- Zampetti P., a cura di (1953b), *Antichi dipinti restaurati dalla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche*, Urbino: Istituto d'Arte.
- Zampetti P., a cura di (1961), *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo ducale, 10 giugno-10 ottobre 1961), Venezia: Alfieri.
- Zampetti P., a cura di (1969), *Il "Libro di spese diverse" con aggiunta di lettere e documenti*, Venezia: Istituto per la Collaborazione Culturale.
- Zampetti P. (1977), *Testimonianze e ipotesi, ad vocem*, in *Palazzo ducale di Urbino. Storia di un Museo*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria nazionale delle Marche, 26 giugno – 30 settembre 1977), Urbino: AGE, pp. 69-70.
- Zampetti P. (1985), *Musei delle Marche: territorio-cultura-arte*, in *Guida ai Musei delle Marche*, a cura di P. Zampetti, Milano: Electa, pp. 7-23.
- Zampetti P. (1986), *Carlo Crivelli*, Firenze: Nardini.
- Zampetti P. (1988), *Pittura nelle Marche. Dalle origini al primo Rinascimento*, vol. 1, Firenze: Nardini.
- Zampetti P. (1992), *La Pinacoteca Civica «Tacchi-Venturi»: cenni storici*, in *S. Severino Marche: Museo e Pinacoteca*, a cura di M. Moretti e P. Zampetti, Bologna: Calderini (Musei d'Italia- Meraviglie d'Italia), pp. 71-74.
- Zampetti P., a cura di (1993), *Via Saffi. Dov'era, com'era*, catalogo della mostra di Ancona (29 maggio-4 luglio 1993), Ancona: Anibaldi.
- Zampetti P. (2000), *Gli anni, i giorni, le ore: ricordi e testimonianze di uno storico dell'arte*, Milano: Motta.
- Zeri F. (1958), *Qualcosa su Nicola di Maestro Antonio*, «Paragone», 9, 107, pp. 34-41.
- Zeri F. (1976), *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimora: Walters Art Gallery.
- Zeri F. (1983), *Rinascimento e pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Rinascimento*, vol. V, Torino: Einaudi.
- Zeri F. (2000), *Diario marchigiano (1948-1988)*, Torino: Allemandi.

Zuffi S., a cura di (2017), *Tiziano. Sacra conversazione*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino, 5 dicembre 2017-14 gennaio 2018), Milano: 24 ORE Cultura.

Appendice



Fig. 1 *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 ASSU*



Fig. 2 *La Pinacoteca civica di San Severino Marche dopo l'allestimento di Pietro Zampetti del 1953, Palazzo comunale, seconda sala, data dell'immagine 1954, Archivio fotografico ASSU*



Fig. 3 Il Museo nazionale delle Marche di Ancona (denominazione ad annum) nell'allestimento presso l'ex convento degli Scalzi (1898-1923), data dell'immagine 1919, Archivio fotografico ICCD



Fig. 4 Il Museo nazionale delle Marche di Ancona (denominazione ad annum) nell'allestimento presso l'ex convento di San Francesco alle Scale (1927-1940), carro e suppellettili di tomba picena VII secolo a.C., data dell'immagine 1936, Biblioteca multimediale di Fabriano, Fondo Molajoli

Brigata Amici dell'Arte - Macerata

**MOSTRA
D'ARTE
DECORATIVA**

alla Pinacoteca Comunale
Piazza Vittorio Veneto

dal **31** Marzo al 12 Aprile 1945

ORARIO { dalle 10,30 alle 12,30
" " 17— " 19,30

**DECORATIVE
ART
SHOW**

at Municipal Gallery
"Vittorio Veneto" Square

Sina **31**th March at 12th April 1945

TIME TABLE: { from 10,30 to 12,30
" " 17— " 19,30

Fig. 5 *Mostra d'Arte Decorativa* (Macerata, Macerata, Pinacoteca Comunale, 31 Marzo – 12 Aprile 1945), per gentile concessione dell'Archivio dei Musei civici.



Fig. 6 Lorenzo Lotto, *Sacra Conversazione*, a fianco Giovanni Bellini, attr., *Sacra Conversazione*, entrambi i dipinti a Urbino, Galleria Nazionale, prima del trasporto ad Ancona per la Mostra del 1950, data immagine 1950, APZ, scat. 12



Fig. 7 *Mostra della Pittura Veneta nelle Marche, primo piano*, Ancona, Palazzo degli Anziani, data immagine 1950, Archivio fotografico ASSU, negativo 28070



Fig. 8 *Mostra della Pittura Veneta nelle Marche, salone d'onore*, Ancona, Palazzo degli Anziani, data immagine 1950, Archivio fotografico ASSU, negativo 28671



Fig. 9 *Mostra della Pittura Veneta nelle Marche, dépliant, APZ, scat. 3*



Fig. 10 *Pinacoteca civica di Ancona, allestimento del 1958*, Ancona, Palazzo degli Anziani, data immagine 1958, Archivio fotografico ASSU, negativo 144-F

*Appendice documentaria**Sigle archivistiche*

APZ= Archivio Privato Zampetti

ASSU=Urbino, Archivio ex Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Demoetnoantropologici delle Marche

Ci si limita qui alla pubblicazione delle fonti maggiormente significative, riportando in nota i riferimenti al restante materiale documentario consultato. Questa appendice è ordinata in progressione cronologica, in trascrizione integrale dall'originale, evitando l'uso del regesto. La parte più consistente dell'archivio privato Zampetti è conservata presso l'Ateneo Veneto, istituzione al quale lo studioso donò, ancora in vita, 66 scatole contenenti i documenti dell'attività lavorativa dal 1955 circa. Detto fondo non include materiale documentario riguardante i primi anni di attività. La documentazione sull'attività marchigiana è stata rinvenuta nella disponibilità degli eredi, conservata in 14 scatole ripartite presso le abitazioni private di Fiastra, dalla 1 alla 9, e di Treviso, dalla 9 alla 14. Tali unità sono state numerate dagli eredi in vista di una possibile futura donazione ad un soggetto conservatore. Chi scrive ha visionato le carte non ordinate secondo criteri di ordinamento scientifico; si riportano dunque descrizioni archivistiche desunte dalla situazione in essere e quanto più possibilmente fedeli allo stato attuale.

Doc. 1

1949, Urbino

APZ, scat. 10, fasc. Mostra di Ancona: corrispondenza varia, congratulazioni, ringraziamenti etc.

= Scopi della Mostra = [Appunti manoscritti]

1) Contribuire alla maggior conoscenza della formazione della pittura veneta, esponendo opere che per la loro ubicazione sono ancora pressoché sconosciute

2) porre le basi Contribuire alla maggiore chiarificazione dei rapporti con la pittura veneta, quella bolognese-emiliana, intensificati nel 300 nel corso del 300 e nei primi anni del 400.

3) attraverso la presentazione di alcune opere poco note portare un contributo alla conoscenza [...] nelle altre regioni (politici di Monte Fiorentino, quello di Sant'Agata Feltria, opere di Antonio e Bartolomeo Vivarini)

4) approfondire l'attività di Carlo Crivelli nelle Marche, chiarire i rapporti con Vittorio e Pietro Alemanno, cercando di mettere a punto le peculiarità degli altri due

5) dare la possibilità agli studiosi e agli anconetani di vedere tante opere d'arte che, per la loro ubicazione, sono difficilmente accessibili; far vedere agli stessi marchigiani – che spesso l'ignorano – quali tesori d'arte si posseggono

6) la Mostra attuale non è conclusiva. Gli stessi scopi che scopi che l'hanno ispirata lo dicono. E si vuole soprattutto mettere a disposizione degli studiosi tanti materiali di studio; vuole definire i confini dell'arte veneta, chiarire i suoi rapporti con quella bolognese ed infine mettere in luce l'autenticità dalla quale scaturirono le varie correnti della pittura marchigiana.

Doc. 2

1949, dicembre 6, Urbino
ASSU, cass. 55, fasc. Ancona – Mostra della Pittura Veneta nelle Marche

ESPRESSO

-Minuta-

PROGETTO DI UNA MOSTRA DI ARTE ANTICA DA TENERSI IN ANCONA

Ancona, privata del suo Museo Nazionale, che soltanto in un prossimo avvenire potrà essere riaperto al pubblico, ridotto com'è in un ammasso di rovine (le stesse raccolte hanno subito danni ingenti) senza più la Pinacoteca comunale, le cui opere sono ora depositate in diversi istituti fuori dalla città; con il Duomo ancora chiuso al pubblico, con tanti monumenti d'arte gravemente danneggiati e chiese insigni distrutte, è veramente tra le città italiane colpite dalla guerra, quella che maggiormente ha veduto offeso il suo patrimonio artistico.

Ben si può dire che la parte antica della città, quella che le dava il suo aspetto caratteristico, è in gran parte perduta per sempre.

Mentre si assiste alla confortante ripresa della città in ogni settore sella sua attività, e mentre i monumenti colpiti vengono con encomiabile zelo restaurati dalla competente Soprintendenza, poco invero si è fatto per il patrimonio artistico mobile. Onde ovviare a questa lacuna e in attesa che possa essere ripristinata la Pinacoteca, il Comune di Ancona per venire incontro al desiderio vivissimo di coloro che troppo a lungo hanno atteso la possibilità di vedere nella città una manifestazione d'arte e per stimolare la sensibilità di quelli che lontani dall'arte ignorano quale fonte di spirituale godimento essa sia e quanto grande sia il suo valore educativo, intende organizzare per il prossimo anno 1950 una Mostra d'Arte di grande interesse intrinseco e che contemporaneamente serva a rendere attuale e vivo il problema della ricostruzione della civica Pinacoteca. Tale Mostra dovrebbe esser tale da destar l'interesse non solo alla cittadinanza, ma anche di tutti coloro, sia in Italia che all'Estero, siano sensibili al fatto artistico. Il Comune di Ancona, con il concorso della Soprintendenza alle Gallerie delle Marche e dell'Ente Provinciale del Turismo è pertanto venuto nella determinazione di esporre in una degna sede che verrà in seguito fissata tutte le più belle opere che l'arte veneta ha lasciato nelle Marche. È noto infatti che questa regione abbonda di opere di artisti veneti, sparse nelle città, nei paesi e persino nei più sperduti villaggi. Tali opere, appunto perché disseminate in tante località spesso di difficile accesso, sono poco conosciute e solo pochi privilegiati sono riuscite

a vederle. Questo “raduno” dei dipinti veneti in Ancona sarà così salutato con simpatia da quanti si interessano di arte veneta e faciliterà enormemente tutti quelli che desiderano farsi una cultura sull’argomento. A tutti sarà poi data la grande gioia di vedere un complesso di dipinti di altissima levatura (alcuni sono dei veri capolavori) che ai più erano ignorati, perché seminasposti nell’oscurità o nella penombra delle chiese, oppure appesi nelle pareti di qualche piccola pinacoteca di difficile accesso.

SOMMARIA DESCRIZIONE DEI DIPINTI

La Mostra dovrebbe far perno sui numerosissimi dipinti di Lorenzo Lotto, che com’è noto a lungo lavorò nelle Marche: si tratta di ben 22 opere del Maestro veneziano che costituiscono da sé una attrattiva grandissima. Accanto a queste, con l’aiuto delle Autorità Ecclesiastiche e dei Comuni e con il consenso del Ministero della Pubblica Istruzione potrebbero essere raccolte opere di TIZIANO (5) del GIAMBELLINO (4) di PIESTRO ALEMANNI (almeno 10) di CARLO CRIVELLI (almeno 8) di VITTORIO CRIVELLI (almeno 10), di MICHELE GIAMBONO, di IACOBELLO DEL FIORE, di GIOVANNI MANSUETI, di PAOLO VENEZIANO, di GEROLAMO SAVOLDO, di ANTONIO da SOLARIO; del TINOTERETTO, di ALVISE VIVARINI di ANTONIO e BARTOLOMEO VIVARINI ed infine di MARCO ZOPPO: Dette opere dovrebbero essere esposte in ordine cronologico in modo da darne una esatta visione dell’influsso esercitato dall’arte nelle Marche dal sec. XIV al sec. XVI. Se si pesi che alle opere di arte veneta vera e propria potranno essere aggiunte quelle di artisti marchigiani che all’arte veneta si sono ispirati, come il rarissimo e prezioso NICOLA DI MAESTRO ANTONIO da Ancona, sarà facile riconoscere le vaste proporzioni che la Mostra potrà assumere e l’importanza veramente fondamentale dell’iniziativa che troverà il plauso di tutto il mondo dell’arte e che darebbe certamente grande influsso di turisti alla città. Si pensa che – cercando di contenere le opere in un limite ristretto attraverso una rigorosa selezione – non meno di 80 dipinti dovrebbero far mostra di sé nella manifestazione artistica anconetana.

CATALOGO

La Mostra, che potrebbe essere senz’altro chiamata: “L’ARTE VENETA NELLE MARCHE” dovrebbe essere illustrata da un decoroso catalogo, nel quale l’elenco delle opere sia accompagnato da notizie sulle singole opere e da illustrazioni che le riproducano in modo che il ricordo della manifestazione rimanga e sia di utile consultazione a chiunque s’interessi dell’argomento anche a mostra ultimata.

PREVENTIVO DI MASSIMA

AmMESSO che i locali dell'esposizione siano messi a disposizione gratuitamente e così pure il personale di custodia, le spese fondamentali sono quelle relative al presupposto di due sensi: alla assicurazione delle opere, al catalogo ed infine alla pubblicità. Si calcola che per il trasporto e le assicurazioni occorranO due milioni circa; un milione per la pubblicità, ed uno per il catalogo. Preventivando un altro milione per la sistemazione dei dipinti negli ambienti e per il restauro di quelli che si trovassero in non buone condizioni di conservazione, si arriva ad un totale massimo di L. 5 milioni, che potrebbero essere ridotte qualora di trovassero facilitazioni di trasporto etc. Della somma, una parte verrebbe recuperata (con gli ingressi certamente, come insegna l'esperienza di altre manifestazioni simili), il catalogo si paga da sé attraverso le vendite); della rimanente, circa tre milioni, dovrebbero sostenere l'onere il Comune di Ancona, il Ministero della Pubblica Istruzione, l'Ente Provinciale per il Turismo ed eventualmente l'Ente Fiera di Ancona. Potrebbero infine contribuire anche gli altri Comuni marchigiani interessati alla manifestazione. Dunque il problema del deficit non dovrebbe essere così preoccupante da impedire l'attuazione dell'iniziativa.

La Mostra dovrebbe effettuarsi dell'estate, in coincidenza del massimo concorso di bagnanti nelle spiagge adriatiche e nello stesso periodo della Fiera della Pesca, alla quale dovrebbe però sopravvivere almeno di un mese, in modo da durare per lo meno due mesi.

ORGANIZZAZIONE

L'organizzazione dovrà essere affidata ad un comitato esecutivo, presieduto dal Sindaco di Ancona e di cui dovrà far parte il Soprintendente alle Gallerie delle Marche cui spetta la Direzione tecnico-artistica della manifestazione, il Direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo ed eventuali altri membri (ad esempio il Sindaco potrà delegare l'Assessore alla Pubblica Istruzione a rappresentarlo). La parte amministrativa sarà affidata ad uno speciale sottocomitato, nel quale figureranno i rappresentanti di tutti gli Enti contribuenti. Infine la manifestazione dovrebbe essere posta sotto gli auspici di un Comitato d'Onore, Presidente del quale dovrebbe essere lo stesso Presidente della Repubblica ed al quale dovrebbero essere invitati a partecipare il Ministro della Pubblica Istruzione, alte personalità del Governo e della cultura artistica ed infine i Sindaci dei Comuni marchigiani che partecipino con le loro opere alla manifestazione.

Doc. 3

1949, 29 dicembre, Urbino
APZ, scat. 3, fasc. 1950

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DELLE MARCHE

ELENCO DELLE OPERE DA ESPORSI NELLA MOSTRA DELLA
PITTURA VENETA NELLE MARCHE (divise per località)

PROVINCIA DI ASCOLI

Ascoli Piceno: Civica Pinacoteca

1. Pietro Alemanno – polittico c. 1500 – c. 2524
2. Pietro Alemanno – Santa Maria Maddalena – c. 1501
3. Tiziano – San Francesco c. 10447
4. Tiepolo (?) – Cristo che cade sotto la Croce
5. Sebastiano Ricci – Il rogo di Ercole
6. Crosato G.B. Olindo e Sofronia

Duomo:

- 1) Carlo Crivelli – Polittico c. 2468e c.2469

Seminario:

- 1) Pietro Alemanno: Madonna e Santi
Sant'Agostino
- 1) Pietro Alemanno: Madonna e Santi
San Francesco:

Falerone:

San Francesco:

- 1) Vittorio Crivelli – Madonna adorante il Bambino

Fermo: Civica Pinacoteca:

- 1) Iacobello di Bonomo (?): parti di polittico
- 2) Iacobello del Fiore (?): Storie di Santa Lucia dal c. 2563 al c. 2566

Santa Lucia:

- 1) Vittorio Crivelli: Pietà e Madonna c. 2561 e c. 2562

San Michele Arcangelo

- 1) Iacobello di Bonomo (?): polittico c. 2557

Massa Fermana:

Parrocchiale:

1) Carlo Crivelli: Polittico (1468)

Chiesa della Concezione:

1) Vittore Crivelli: Madonna col Bambino, Angeli e Santi E. 11954

Massignano:

Chiesa parrocchiale:

1) Vittore Crivelli: Madonna col Bambino c. 1531

Montefiore dell'Aso:

Santa Lucia:

1) Carlo Crivelli: trittico E. 11968

Montefalcone: Chiesa dei Minori:

1) Pietro Alemanno: polittico

Cupra Marittima:

Parrocchiale:

1) Pietro Alemanno: Madonna e Santi

Lapedona:

San Giacomo

1) Pietro Alemanno: trittico

Montefortino: Pinacoteca:

1) Vittorio Crivelli – Alemanno – Santa Lucia e Cristo morto E. 5147

2) Vittorio Crivelli: Madonna E. 5148

Monteprandone:

Chiesa degli Osservanti:

1) Vittore Crivelli: Incoronazione della Vergine

Offida:

Municipio

1) Pietro Alemanno – Santa Lucia c. 3728

Poggio di Bretta (frazione di Ascoli):

Chiesa parrocchiale:

1) Pietro Alemanno – Madonna col Bambino

Paggesse di Acquasanta:

San Lorenzo:

1) Pietro Alemanno: trittico

Ripatransone:

Pinacoteca:

1) Vittore Crivelli: trittico c. 1556

Sant'Elpidio a Mare:

Palazzo Comunale:

1) Vittore Crivelli: Polittico

2) Vittore Crivelli: trittico

Monte San Martino:

Chiesa del Pozzo:

1) Vittorio Crivelli – Polittico

Chiesa di San Martino:

1) Vittorio Crivelli: Polittico c. 1544

Torre di Palme (fraz. di Fermo):

Sant'Agostino

1) Vittorio Crivelli – Polittico c. 1569 E. 1592

PROVINCIA DI PESARO

Sant'Agata Feltria:

Congregazione di carità

1) anonimo veneto del XV secolo: Pietà

Urbino

Palazzo Ducale:

1) Carlo Crivelli – Madonna col Bambino (di Ancona)

2) Carlo Crivelli – Madonna col Bambino (di Macerata) E. 1584

3) Carlo Crivelli – Il Beato Giacomo della Marca c. 8002

4) Pietro Alemanno – Madonna col Bambino

5) Giovanni Mansueti – Pietà

6) Alvise Vivarini – Polittico di Montefiorentino

7) Tiziano – Ultima cena c. 8013

8) Tiziano – Resurrezione c. 8014

9) Lorenzo Lotto – Madonna e Santi (di Ancona)

10) Marco Basaiti – Sacra Conversazione di Mombar-

11) Giambellino (?) Sacra Conversazione

Pesaro:

Civici Musei:

1) Veneto del sec. XV: Polittico della Beata Michelina

- 2) Marco Zoppo: Pietà
- 3) Giambellino: grande Pala c. 7720
- 4) Giambellino: Crocifissione c. 7729
- 5) Giambellino: Eterno Padre
- 6) Giambellino: Testa del Battista c. 7721
- 7) Giovanni Mansueti: Madonna e Santi
- 8) Francesco Maffei: La caduta di S. Paolo

Fano:

Civica Pinacoteca:

- 1) Michele Giambono: Polittico

San Pietro in Villa:

- 1) Giovanni Lys: S. Pietro che resuscita Tabita

Pesaro (Miralfiore)

Raccolta Castelbarco Albani:

- 1) Gerolamo Savoldo: Fuga in Egitto

Gradara:

Comune:

- 1) Bartolomeo Vivarini (?) – tavola della Misericordia

PROVINCIA DI ANCONA

Ancona:

San Domenico:

- 1) Tiziano: Crocefissione

Senigallia:

Palazzo Augusti:

- 1) Sebastiano del Piombo: ritratto di F. Arsilli

Osimo:

Palazzo Comunale:

- 1) Antonio e Bartolomeo Vivarini – Polittico c. 2694

San Giuseppe da Copertino

- 1) Antonio da Solario: Madonna e Santi c. 2690 \ 2693

Iesi:

Pinacoteca comunale:

- 1) Lorenzo Lotto: Cristo portato al sepolcro E. 11891

- 2) Lorenzo Lotto: Annunciazione e lunetta con la Visitazione E. 11890

- 3) Lorenzo Lotto: Madonna e Santi
- 4) Lorenzo Lotto: Santa Lucia con le storie della Santa
- 5) Pietro Paolo Agabiti: SS. Sebastiano e Rocco E. 11889
Alinari 17830; 17825; 17828; 17829

Loreto:

Palazzo Apostolico:

- 1) Lorenzo Lotto: Battesimo
- 2) Lorenzo Lotto: SS. Sebastiano, Rocco e Cristoforo
- 3) Lorenzo Lotto: San Michele e il Demonio And. 10904
- 4) Lorenzo Lotto: Presentazione al Tempio
- 5) Lorenzo Lotto: Cristo e l'adultera
- 6) Lorenzo Lotto: Natività
- 7) Lorenzo Lotto: Sacrificio di Melchisedecco

Alinari dal 17858 al 17869

Opere da ritirarsi a ROMA

Assunta del Lotto della Pinacoteca di Ancona, attualmente a Palazzo Venezia.

Tavolette con le Storie della Vergine di scuola veneta del sec. XIV del Museo di Pesaro, attualmente a Palazzo Venezia.

Madonna e Santi di Tiziano della Pinacoteca di Ancona, attualmente presso l'Istituto Centrale del Restauro

PROVINCIA DI MACERATA

Macerata:

SS. Trinità

- 1) Antonio da Solario –
Santa Maria delle Vergini:
- 1) Tintoretto (?) -Adorazione dei Magi

Matelica

Museo Piersanti

- 1) Jacopo Bellini – Anconetta
- 2) Trittico di scuola veneta E. 3909

San severino

Pinacoteca civica:

- 1) Paolo Veneziano (?) – Polittico
- 2) Vittorio Crivelli – Polittico

Corridonia:

Sant'Agostino:

1) Carlo Crivelli, Madonna c. 1547

Collegiata:

1) Antonio e Bartolomeo Vivarini: parti di polittico c. 1545

Alinari 17892-94

Sarnano

San Francesco:

1) Vittorio Crivelli: San Francesco

2) Vittorio Crivelli: Madonna col Bambino e Santi c. 1560

Municipio:

1) Pietro Alemanno: Madonna della Misericordia c. 1562

Sanginesio:

Chiesa della Collegiata

1) Pietro Alemanno: Madonna del Popolo e Santi

Cingoli:

San Domenico:

1) Lorenzo Lotto: Madonna e Santi c. 1504 e dal E. 11892 al E. 11910

Recanati:

Comune:

1) Lorenzo Lotto: Pala d'altare

2) Lorenzo Lotto: Trasfigurazione

3) Lorenzo Lotto: San Giacomo

Santa Maria sopra Mercanti

1) Lorenzo Lotto: Annunciazione

Santa Maria di Castelnuovo: Trittico di Guglielmo Veneziano c. 2548

Mogliano:

Parrocchiale

1) Lorenzo Lotto: Madonna e Santi

Monte San Giusto:

Santa Maria in Telusiano

1) Lorenzo Lotto – Crocefissione

Doc. 4

ASSU, cass. 55, fasc. Ancona – Mostra della Pittura Veneta nelle Marche
1950, maggio 27, Recanati

Dott. Prof. Mario Carancini
Villa Palazzo Bello
Recanati (Marche)

Ill.mo Soprintendente alle Gallerie delle Marche

URBINO

Chiedo scusa se rispondo in ritardo alla Sua pregiata del 5 Maggio; ciò è dipeso da cause indipendenti dalla mia volontà.

Con la presente Le comunico che tanto il quadro “Martirio di San Pietro Martire” di Tiziano che quello rappresentante la testa recisa di S. Caterina, erroneamente attribuita al Caravaggio, sono sempre in mio possesso, avendoli miracolosamente salvati dalle numerose rapine subite prima ad opera delle truppe tedesche e poi da quelle polacche.

Con osservanza ed ossequio

Obbligatissimo
(Mario Carancini)

Doc. 5

ASSU, cass. 55, fasc. Ancona – Mostra della Pittura Veneta nelle Marche
1950, giugno 2, Recanati

Dott. Prof. Mario Carancini
Villa Palazzo Bello
Recanati (Marche)

Ill.mo Soprintendente alle Gallerie delle Marche

URBINO

Ho provato creda un vero dispiacere ieri sera quando tornato a casa circa le ore 21,30 ho saputo della Sua venuta. Se avessi potuto non dico saperlo, ma solo prevederlo non mi sarei mosso di casa.

Voglia perciò nella Sua bontà tenermi scusato.

Siccome nella Sua prima lettera mi chiedeva le fotografie dei due quadri ho già provveduto a farle eseguire. Domani gliele spedirò, non potendolo fare oggi (giorno festivo).

Devo fare solo una breve nota al quadro di S. Pietro Martire. Per farvi uno studio completo occorrerebbe avere sotto mano l'incisione del quadro andato perduto in un incendio fatta [...] dal valente incisore (anche pittore) Teodoro Matteini, insegnante all'Accademia dei B.A. di Venezia. Anzi per essere più precisi: Teodoro Matteini disegnò e Felice Zuliani incise.

Un noto pittore e restauratore di quadri di Roma (oggi defunto) mi rilasciò la dichiarazione di cui Le mando copia.

Ossequiandola distintamente me Le professo

Obbligatissimo
Mario Carancini

AUTENTICA rilasciata dal Prof. Giuseppe Cavalli per il quadro: S. Pietro Martire

Roma, 5 dicembre 1930

Se si osserva il quadro “Martirio di San Pietro Martire”, di proprietà del Prof. Cav. Mario Carancini; e si pone in confronto con un'incisione tratta dall'originale di Tiziano, perito di un incendio nella chiesa di S. Giovanni e Paolo a Venezia, non possiamo mettere in dubbio essere esso opera cinquecentesca,

fatta nella bottega stessa di Tiziano e non esito ad aggiungere, con l'intervento stesso del Maestro.

Infatti non sarebbe possibile pensare ad una copia o ad una derivazione dal prototipo, date le enormi differenze che esistono tra il quadro in esame e l'originale; prima fra tutte che basterebbe da sola ad escludere una copia, le teste dei putti sono nell'originale in luce, nel nostro perfettamente in ombra. Le linee dei tronchi di albero camminano in senso affatto diverso come pure le linee delle masse di foglie; basta guardare la linea che sta direttamente sulla testa del monaco che fugge.

Il carnefice nell'originale porta la barba, mentre nel nostro ne è completamente privo; diversa è l'impugnatura della spada; altra differenza nelle nuvole, specialmente in alto ecc...

Tutte queste differenze, specialmente quelle che sono differenze di linea; servono a dare al quadro in esame, uno sviluppo in altezza; tanto è vero che pur serbando le stesse precisissime proporzioni il quadro sembra che sia più alto e meno largo in confronto all'originale.

Questo per dimostrare che ci troviamo di fronte a una variante di bottega; che vi sia poi la mano del Maestro, ci viene rilevato dalle finissime velature proprie del Tiziano sulle luci degli alberi, sulle luci del cielo e sulla preparazione delle carni dei putti.

GIUSEPPE CAVALLI

Doc. 6

1950, agosto?, pronunciato a Ancona
APZ, scat. 10, fasc. discorso inaugurale mostra

Eccellenze, Signor Direttore Generale, Signori, Signore,

La Mostra della Pittura Veneta nelle Marche – che S.E. l'On. Vischia si è degnato di inaugurare – rappresenta senza dubbio un avvenimento artistico di importanza eccezionale. Si può dire di più: è la prima volta che Ancona ospita una manifestazione artistica di così vasta portata. È pertanto gradito – oltre che doveroso – rivolgere un vivissimo ringraziamento al Sindaco ing. Barchiesi, ed al suo predecessore dott. Angelini che con tanta comprensione ed entusiasmo aderirono alla proposta e vollero che questa manifestazione fosse attuata. Ma il nostro comune ringraziamento vada inoltre con particolare affettuosità a Aristide Boni, culture illustre delle nostre memorie artistiche e storiche, che per primi raccolse la nostra idea, che ci ha aiutato, assistito e confortato con la sua rara competenza e con il suo incoraggiamento.

Due sono gli scopi principali che ci hanno indotto a proporre ad organizzare ad attuare l'attuale mostra: 1) dare la possibilità alla cittadinanza – così duramente colpita dalla guerra e privata d'ogni sua istituzione culturale – di ammirare tante belle cose d'arte che affinano la nostra sensibilità spirituale e ci rendono migliori; 2) permettere agli studiosi di ogni dove di vedere un eccezionale complesso di lavori – anzi, di capolavori – d'arte veneta che sparsi per le città e i villaggi e le sperdute chiese delle Marche, sono, per la loro ubicazione tanto spesso di così difficile accesso ed in cattive condizioni di visibilità.

Si trattava di raccogliere in una Mostra al massimo coerente ed organica, tutte le più significative opere lasciate dai pittori veneti nelle Marche, opere alla maggioranza talmente sconosciute, che molti chiedevano se la regione poteva offrire un numero tale di opere da giustificare la manifestazione.

Se un rimprovero – in verità – ci può essere rivolto, è invece quello di avere portato troppe poche opere delle tante e tante che le Marche, nonostante le molte, inaudite spoliazioni subite nel corso dei secoli, ancora posseggono. Le molte difficoltà della rimozione e del trasporto ci hanno indotti a trasportare ad Ancona solo una parte di esse, in modo che nonostante le molte assenze, tutti i pittori e tutte le correnti fossero degnamente rappresentati. E vada il nostro ringraziamento a tutti coloro che hanno aderito emeriti che aderirono alle richieste delle opere, permettendo così l'attuale manifestazione, ed innanzi tutto agli eccellentissimi Prelati e agli illustrissimi Sindaci della Regione.

Seguendo gli itinerari dei concittadini dediti alla navigazione e ai commerci, i pittori veneziani sentirono ben presto l'impulso di allontanarsi dalla laguna, per portare altrove la loro arte: sicché tutta la costa adriatica è ricca delle loro opere. Le Marche particolarmente ebbero l'invidiabile fortuna di attirare

codesti artisti in modo intenso e duraturo: dal '300 al '500 ed oltre. La loro presenza nella Regione fu altamente benefica loro fu benefica alla Regione. Non si giustifica il fiorire di alcune scuole marchigiane – come quella fabrianese e l'altra di San Severino – senza il fecondo contributo dei pittori veneti; i quali, d'altronde, furono a loro volta assai assai sensibili al genio pittorico di Gentile da Fabriano che a Venezia lavorò e contribuì alla evoluzione di quella scuola.

La Mostra offre alcune rarità fra i Primitivi veneti: Le storie della Vergine, attribuite giustamente dal Pacchioni a Paolo Veneziano; il polittico di Lorenzo Veneziano e la tavola di Maestro Guglielmo, l'unica opera che si conosca di questo ritardatario, che alla fine del '300 ancora è tanto visibilmente legato all'arte bizantina. La pittura veneta del '300 ebbe una vita propria, fu cioè avulsa dalle correnti della terraferma e rimase estranea al rinnovamento che si andava per ogni dove attuando soprattutto ad opera di Giotto, il quale proprio a Padova aveva lasciato agli inizi del secolo una altissima e feconda testimonianza della sua personalità. Tale isolamento fu, possiamo dire, provvidenziale, perché contribuì a formare i caratteri della pittura veneta [...].

Ed ecco Iacobello di Bonomo e ed ancor più Iacobello del Fiore avviarsi per quella strada: l'uno e l'altro furono certamente nelle Marche e l'uno e l'altro sono presenti alla Mostra: il secondo con quelle preziosissime tavolette delle storie di Santa Lucia che gli vengono ormai riconosciute da tutta la critica, e che ripulite per la circostanza hanno rivelato in pieno la loro splendente bellezza.

È inutile dire che le figure più rappresentative di questa Mostra sono il Crivelli ed il Lotto. Questi due artisti, a non molta distanza di tempo l'uno dall'altro, ma tanto lontani nel temperamento da pensarli vissuti in secoli tra loro lontani, vissero a lungo nelle Marche, ne fecero il centro della loro attività, tanto da renderla in un certo senso una provincia dell'arte veneta.

La Mostra chiarisce l'arte del Crivelli e i rapporti da lui avuti con i suoi più noti discepoli: il fratello Vittorio e Pietro Alemanno; finora poco considerati dalla critica e che pure posseggono delle ben definite personalità. La personalità del maggior Crivelli, è rappresentata da tutte le opere sue rimaste nelle Marche. Egli è un artista che seppe creare un mondo incantato e di fiaba, quando l'arte si andava orientando verso rinnovate forme di astratto realismo. Egli non rimase estraneo a tali correnti di rinnovamento: seguì il cammino altrui, ma seppe rimanere coerente, conobbe certamente Antonello e Piero e lo stesso Giambellino nel polittico di Montefiore è evidente come egli abbia compreso e risolto il problema della luce – ma non volle allontanarsi dal suo mondo di fiaba. Su di lui la mostra offre qualche sorpresa. La Madonna di Poggio di Bretta, che la critica recentemente tentava di togliergli, è invece opera sua, come ha rivelato la pulitura ed il restauro recentemente eseguiti. V'è poi un'opera che per la prima volta viene presentata al pubblico con l'attribuzione al Crivelli, anzi ai Crivelli, perché si tratta di un frutto della collaborazione dei due fratelli, l'unico che esista: è il polittico di Montesanmartino taciuto da tutta la critica moderna dal Berenson la Serra al Drey, che pure sul Crivelli pubblicò un'opera.

Così all'elenco delle opere di questo straordinario pittore che dalla preziosità degna dell'oreficeria della Madonna di Ancona – passa senza contraddirsi alla monumentalità eroica degna di un Cosmè Tura – abbiamo la gioia di aggiungere un'altra felicissima opera.

Per quanto riguarda il Lotto, siamo riusciti a raccogliere un numero considerevole di opere. Non tutte purtroppo. Manca la grande Crocifissione della chiesa di Santa Maria di Monte San Giusto che non fu possibile rimuovere a causa delle troppo gravi difficoltà che lo smontaggio comportava; mancano al completo le opere di Loreto, che non fu possibile ottenere per giustificatissime ragioni; e ne mancano infine altre di Recanati per ragioni altrettanto giustificate.

Nonostante tali lacune il Lotto è superbamente rappresentato. Dalle opere giovanili, a quelle eseguite sotto l'influsso di Raffaello, alle altre della maturità sino alle ultime della vecchiaia, sono presenti ben 18 opere del più tormentato e scostante pittore veneto del '500, colui che staccandosi dalla pittura tonale di Giorgione e Tiziano, sentì i problemi della luce con sorprendente modernità.

Del Giambellino manca la grande Pala del Museo di Pesaro: assenza giustificata perché appartiene ad un museo di facile accesso, perché fu esposta alla Mostra di Venezia dello scorso ed infine perché di enormi dimensioni. Tale assenza è giustificata in qualche modo da una sua opera inedita, appartenente alla Galleria Nazionale di Urbino, che, tenuta nei depositi come opera di scuola, rivelò dopo una attenta pulitura la sua vera paternità. È molto sciupata, ma è ancora piena di fascino. Si tratta di una Sacra Conversazione, vicina, crediamo, nel tempo, a quella esistente nelle Gallerie di Venezia.

È presente Tiziano con due opere di Urbino e con la famosa Crocifissione di San Domenico; Sebastiano del Piombo con il ritratto del poeta Francesco Arsilli, opera mai esposta in pubblico e di superba bellezza. Ed anche il '600 e il '700 sebbene in minore misura, sono presenti con opere del Maffei, del croato Nicola Grassi, Sebastiano Ricci ed altri.

In questo antichissimo palazzo, in vista dell'Adriatico, il mare che unisce Ancona a Venezia, la mostra non poteva trovare sede più degna. Rinnovato con pazienza ed amore dopo i danni orribili subiti esso riapre oggi i suoi battenti per una manifestazione d'arte e di civiltà: lieto auspicio giorni migliori, di comprensione e amore.

Doc. 7

1950, settembre 9, Urbino
APZ, scat. 3, fasc. Corrispondenza con Podio, Estratti 1950-1951

Prof. Enrico Podio
Largo Arenula n° 34\14
Roma

Egregio Professore,

Mi spiace proprio di non averla potuto rivedere in Ancona prima della sua partenza, e mi spiace inoltre che la sua lettera (causa una mia lunga assenza dalla sede) sia rimasta senza risposta.

Desidero rinnovarle i miei ringraziamenti per l'intensa opera di restauro da lei svolta alla vigilia della Mostra. In quelle giornate così febbrili di lavoro, la sua opera ci è stata di grande aiuto.

Come saprà; la Mostra ha avuto successo ed il merito va anche a Lei. Nel catalogo ho messo il suo nome perché esso rimanga legato alla manifestazione.

Ho esaminato attentamente le fatture a suo tempo inviatemi. Con tutta sincerità debbo dirle che sono rimasto assai sorpreso per l'entità delle somme richieste. Io mi rendo conto che Ella ha veramente lavorato, tuttavia ritengo che le sue pretese siano insolitamente eccessive, trattandosi talvolta addirittura di lavori sommariamente eseguiti (leggere puliture, verniciature etc.).

Le restituisco pertanto le sue fatture, con viva preghiera di volerle rinnovare con i prezzi modificati e da me indicati a matita. Sono certo che Ella li troverà equi e vorrà sottoscriverli.

Con i più distinti saluti
Il Soprintendente
(dr. Pietro Zampetti)

[Nota a matita]

Jacobello del Fiore £ 105 000
Jacopo Tintoretto £ 10 000
Crivelli Vittorio £ 140 000
Crivelli Vittorio (Sant'Elpidio) £ 90 000
Lotto (Madonna in gloria) £ 50 000
Crivelli Carlo (Corridonia) £ 30 000
Lotto (Madonna del Rosario) £ 25 000
Alemanno (Montefortino) £ 10 000
Giovanni d'Ancona £ 5 000
Castel Calignano £ 20 000
Lotto (La pietà) £ 5000

Lotto (Annunciazione) £ 3000
Tiziano (San Domenico) £ 3000

£ 496 000

Doc. 8

1951, agosto 4, Urbino

APZ, scat. 6, fasc. Corrispondenza – estratti 1951

- Minuta-
- Alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti
- Roma -

Il Comune di Ancona ha fatto un improvviso voltafaccia dopo che erano stati raggiunti gli accordi anche i più dettagliati e dopo che la delibera relativa alla concessione di una parte del Palazzo degli Anziani alla Soprintendenza affinché vi fosse allestita la Pinacoteca era stata vistata dalla Prefettura.

In un primo momento sembrava che l'aspirazione fosse quella di lasciare libero il Palazzo per l'Università oramai prossima (a detta dell'interessato) ad essere istituita; ma poi venne fuori la bomba che Lei sa.

Io sono convinto che la manovra di Boni è stata dettata esclusivamente dall'ambizione personale di poter diventare, prima o dopo, una specie di Direttore delle Belle Arti del Comune. In Ancona nessuno al di fuori di lui si interessa a questi problemi; può quindi agire con una certa libertà. Ma io sono convinto, e Pacini è d'accordo con me, che questa sua levata di scudi è dannosa agli interessi del Comune e della stessa Pinacoteca per le ragioni seguenti:

1) La raccolta, ritornando al Comune, verrebbe a perdere tutto il materiale appartenente allo Stato, diminuendo così notevolmente d'importanza;

2) Ogni possibilità di incremento futuro le verrebbe precluso perché tutto il materiale eventualmente acquistato dallo Stato o ad esso dato in deposito dovrebbe logicamente essere assegnato ad una galleria nazionale;

3) Lo Stato attraverso i suoi organi tecnici ha la possibilità di tutelare la buona conservazione delle opere della Pinacoteca; per questa ragione il Comune già da oltre 25 anni l'ha ad esso consegnata;

4) È cosa molto strana che il Comune desideri riavere la raccolta che per 25 anni è stata in consegna allo Stato e questo proprio quando le Soprintendenze avevano preso l'iniziativa di dare alla Pinacoteca nuova vita e nuovo sviluppo (non so se sia il caso di fare un vago accenno alla possibilità di un trasferimento della Soprintendenza, senza peraltro far capire che essa dovrebbe necessariamente trovar sede nel palazzo, cosa che potrebbe destare diffidenza);

5) Infine come può l'Amministrazione Comunale (che è in disastroso passivo) sobbarcarsi ad una nuova spesa, tutt'altro che indispensabile dato che è sostenuta dallo Stato, e giustificarla presso la cittadinanza e presso i competenti organi di controllo?

Questi i punti principali. Tanto Pacini che io riteniamo che per evitare che essi rimangano chiusi nel giro di un carteggio col solo Assessore competente, essi fossero sviluppati e discussi con i più influenti membri del Consiglio Comunale

da un alto funzionario del Ministero che all'uopo potrebbe venire in Ancona. Ciò perché in seguito ad un colloquio avuto durante il mio soggiorno romano con il Senatore Tupini ed abboccamenti avuti in Ancona con personalità in vista, riterrei che questo potrebbe giovare alla nostra causa.

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella †

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scullo, Università di Bologna

Texts by

Gabriele Ajò, Letizia Bindi, Massimiliano Biondi, Clinton Jacob Buhler, Flaminia Cabras,

Chiara Capponi, Michele Catinari, Giacomo Cavuta, Chiara Cerioni, Mara Cerquetti,

Paolo Clini, Annalisa Colecchia, Federico, Lattanzio, Manuel De Luca, Sara Manali,

Dante Di Matteo, Anna Rosa Melecrinis, Emanuele Frontoni, Letizia Gaeta,

Maria Teresa Gigliozzi, Gianpasquale Greco, Elena Montanari, Rossella Moscarelli,

Caterina Paparello, Giulia Pappani, Michela Passini, Roberto Pierdicca,

Mariapaola Puggioni, Ramona Quattrini, Manlio Rossi-Doria,

Leonardo J. Sánchez-Mesa Martínez, Federica Maria Chiara Santagati,

Andrea Ugolini, Carmen Vitale

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

