

TIZIANO, LOTTO, CRIVELLI E GUERCINO

CAPOLAVORI DELLA PINACOTECA DI ANCONA

MUSEI CAPITOLINI
26 NOVEMBRE 2024 - 30 MARZO 2025

LE OPERE

Tiziano Vecellio

Madonna con il Bambino in gloria, i santi Francesco e Biagio e il donatore Luigi Gozzi (Pala Gozzi), 1520

L'opera non è solo la prima firmata e datata da Tiziano, all'epoca poco più che trentenne, ma anche, assieme l'eccezionale *Assunzione* dei Frari, di poco precedente (1516-18), la sua prima pala d'altare propriamente detta. Essa segna, cioè, l'ingresso del pittore nel ramo più tradizionale e, al tempo stesso, lucroso e prestigioso della produzione pittorica cinquecentesca.

Il committente della tela, raffigurato inginocchiato in basso in un ritratto di straordinaria verità naturalistica, è il mercante di Dubrovnik, ma attivo tra Venezia ed Ancona, Luigi Gozzi.

La provenienza geografica di quest'ultimo è dichiarata, assieme a quella del pittore cadorino, nel cartiglio posto in calce al dipinto. Una doppia esplicitazione di un'origine forestiera che non può che suonare ironica, ovvero divertita, in un dipinto che mostra al centro, letteralmente, Venezia, identificata dal profilo del campanile di San Marco e della facciata del Palazzo Ducale, ancora privo della cuspide aggiunta nel 1514. Il soggetto della pala, dipinta con sferzante realismo, è di agevole lettura. San Biagio, protettore di Dubrovnik, indica al committente, piamente inginocchiato, l'apparizione della Vergine con il Bambino sulle nuvole, circondata da un coro di tre angeli (due, infanti e nudi, con coroncine di fiori, uno, più serio e maturo, vestito di una tunica bianca). Sulla sinistra, un vigoroso San Francesco, ancora giovane e assai più piacente e in forze di quanto mostrato dall'iconografia tradizionale, si compiace della visione miracolosa, evocando, al tempo stesso, la chiesa di San Francesco ad alto ad Ancona a cui il quadro è destinato. Al centro, un ramo di fico, simboleggia tanto il tema della salvezza cristiana, che un intelligente spunto compositivo per incorniciare la veduta lagunare sullo sfondo e far spiccare ancora di più la collocazione in controluce dei personaggi in primo piano.

Il capolavoro di grande potenza espressiva e coloristica, dopo l'Unità d'Italia confluì nella neonata Pinacoteca anconetana che porta il nome del pittore ottocentesco Francesco Podesti, personalità di spicco della scena artistica tra Roma e le Marche.

Un'opera unica di estrema rilevanza non solo perché racconta il territorio dell'Adriatico nel periodo rinascimentale - mettendo in relazione le tre città che vi operavano quali Venezia, Ancona e la croata Ragusa (l'attuale Dubrovnik) - ma anche perché rappresenta il primo dipinto di Tiziano firmato e datato a noi noto, come si legge nel cartiglio in basso al centro.

Fuori dai tipici schemi architettonici e prospettici del Quattrocento, la tavola è esempio di quella "inversione di rotta" adottata da Leonardo e poi da Raffaello e dallo stesso Tiziano coi quali protagonista è la composizione naturale del soggetto che coglie l'attimo, la vita.

Un percorso studiato appositamente e un'illuminazione ad hoc permetteranno al visitatore di scoprire la presenza eccezionale sul retro-grezzo della tavola, di vari schizzi a pietra nera raffiguranti un profilo

femminile, la testa di un bambino, che si suppone essere il bozzetto per il Bambino dipinto e altri appunti, normalmente attribuiti allo stesso Tiziano.

Tiziano Vecellio

Cristo crocefisso, la Vergine e i santi Domenico e Giovanni Evangelista (Crocifissione, Pala Cornovi della Vecchia), 1558

Nel 1558, trentotto anni dopo la consegna della sua prima grande opera marchigiana, la *Pala Gozzi*, destinata alla chiesa di San Francesco ad alto in Ancona, Tiziano torna a eseguire un'opera monumentale per la città dorica, la *Crocifissione* o *Pala Cornovi della Vecchia*.

Il soggetto scelto dal committente Pietro Cornovi, una *Crocifissione*, porta Tiziano a confrontarsi per la prima volta con questo tema. Sono anni, per il maestro cadorino, di grande fervore creativo: contemporaneamente alla pala di Ancona, egli lavora alle 'poesie' a tema profano e a due *Seppellimenti di Cristo* per il re di Spagna Filippo II, all'*Annunciazione* per la chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli. Nel dipinto di Ancona, caratterizzato dall'ambientazione notturna, egli porta ad estrema riflessione due tematiche, una iconografica, l'altra tecnico-stilistica. Innanzitutto, la scena, concepita lungo l'asse verticale della Croce, è studiata per esaltare al massimo la sofferenza del Cristo nel registro superiore e, al tempo stesso, il dolore provato dai tre astanti, ciascuno dei quali esprime a modo proprio (con rassegnata mestizia la Vergine, sconfortato dolore San Domenico, e stupore San Giovanni) i propri sentimenti. Il punto di vista, estremamente ribassato, priva o quasi la scena di una collocazione spaziale, portando le figure a stagliarsi eroicamente contro un cielo che occupa la maggior parte dello sfondo. Quest'ultimo e, in particolare, la resa della luce, sono il secondo punto di meditazione del cadorino, che sceglie una stesura pittorica assai larga, pastosa, in cui le pennellate sembrano assorbire sia la tridimensionalità delle forme e gli effetti di rifrazione della luce.

Il violento impatto esercitato dall'opera di Tiziano sull'immaginazione dei contemporanei è attestato dalle precoci derivazioni tratte in ambito veneto da Jacopo Bassano, nel dipinto eseguito nel 1561-63 per il convento camaldolese di San Paolo a Treviso (oggi Bassano, Museo Civico), e da Paolo Veronese, nella pala d'altare della chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti a Venezia (1565). In ambito marchigiano, la potenza dell'invenzione tizianesca, sia in termini di espressione dei sentimenti dei personaggi (Vasari: "bellissimi") che in quello più propriamente pittorico (ancora Vasari: "ultima maniera fatta di macchie"), è precocemente avvertita dall'artista urbinato Federico Barocci, autore, nel 1565 circa, di una *Crocifissione* destinata alla chiesa del Crocefisso a Urbino (oggi Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) e commissionatagli dal conte di origini anconetane Pietro Bonarelli. Nella Pala Bonarelli Barocci, già intriso di suggestioni raffaellesche, michelangelolesche e romane, modifica completamente il proprio stile per abbracciare quello della pala Cornovi, citata tanto che nella disposizione dei personaggi, che nei drammatici squarci di luce del cielo e nell'adozione di una pennellata grassa e materica. Un confronto ancora meglio intuibile se si considera che anche il formato iniziale della pala tizianesca, oggi rettangolare, era in origine centinato alla parte superiore, prima di una mutilazione avvenuta nel corso del XVIII secolo.

Nella notte tra il primo e il 2 marzo 1972, il dipinto viene asportato da ignoti dall'altare di San Domenico. Viene ritrovato il 14 dello stesso mese, in buono stato, grazie alla segnalazione e all'attiva partecipazione alle operazioni di recupero avviate dalla polizia da parte due giovani anconetani, uno dei quali è il giovane pittore e futuro protagonista della Transavanguardia italiana Enzo Cucchi.

Olivuccio di Ciccarello

Circoncisione di Gesù Bambino, 1430 – 1439 ca

L'opera eseguita su di una tavola di pioppo, ha un forte sviluppo verticale e non costituisce un dipinto a sé stante, è la probabile raffigurazione centrale di un trittico del quale non si esclude che gli scomparti laterali coincidano con le tavole del medesimo autore raffiguranti "I Santi Paolo, Pietro, Giacomo e Andrea e diciotto angeli" conservate a Cambridge.

L'opera proviene dalla chiesa S. Francesco ad alto, il più antico insediamento francescano di Ancona trasformato in presidio militare dopo l'Unità d'Italia, su cui tuttavia restano da compiere adeguati

approfondimenti. È annoverata tra le opere che costituiscono il nucleo storico della pinacoteca, istituita nel 1884, nella quale è sempre stata esposta, fatto salvo un breve periodo intorno al 1930 in cui fu temporaneamente spostata nella chiesa di S. Maria della Piazza.

L'artista elaborò quest'opera, di gusto pienamente ascrivibile al Gotico fiorito, nel quarto decennio del Quattrocento e dunque nel pieno della propria maturità espressiva. La narrazione, molto complessa e ricca di elementi decorativi, si svolge in un edificio religioso del quale sono rappresentati al contempo l'esterno e l'interno. Quest'ultimo è a pianta longitudinale suddivisa in tre navate, sorrette da volte a crociera, a loro volta attraversate da un transetto che si può identificare nella spazialità affollata da numerose colonnine e variegati capitelli. La scena della Circoncisione si staglia solennemente all'interno dell'arcata principale che inquadra gli astanti e soprattutto il Bambino. Oltre alla presenza dei sacerdoti, si scorge in tralice San Giuseppe, connotato dall'aura, che osserva in religioso silenzio l'azione. Questi prende parte anche al momento successivo, che si inserisce all'imbocco della navata destra, nel quale Gesù appena circonciso è riconsegnata in braccio ad una confidente figura femminile, di certo non identificabile con la Vergine perché senza nimbo. La stessa donna è ravvisabile all'inizio della narrazione, quando sulla sinistra è in atto di consegnare ad un astante il Bambino. La composizione è particolarmente fiammeggiante di cornici, pinnacoli, mensoloni e statue, mentre l'altare su cui è compiuta la circoncisione, sorretto da esili colonnine tortili, sembra osservare un gusto più arcaico, allo stesso modo delle presunte tavole laterali data la rigidità dei volumi delle sagome e dei panneggi.

La Circoncisione trova un'adeguata valorizzazione nella Pinacoteca in una sala completamente dedicata all'autore accanto ad altre tre opere capitali, nell'ambito di un percorso espositivo cronologico che ha inizio proprio dal basso Medioevo.

Carlo Crivelli ***Madonna col Bambino, 1480***

La *Madonna col Bambino* è un piccolo gioiello dell'arte prodotto da Carlo Crivelli nel corso di una lunga permanenza in terra marchigiana, dopo aver lasciato la città d'origine, Venezia, e Zara.

In un discreto torno di tempo, misurabile dall'esordio in terra marchigiana con il polittico di Massa Fermana del 1468, fino alla morte nel 1495, nel Quattrocento Crivelli divenne protagonista di una lunga stagione artistica a buon diritto definibile "crivellesca", caratterizzata da una visione aggiornata della forma pur facendo ricorso ad una sintassi tardo medievale nonché al larghissimo impiego di ornati. La preziosa tavoletta proviene dalla chiesa di S. Francesco ad alto, il più significativo insediamento francescano in città, nella quale è stata rinvenuta in modo fortuito all'interno di un armadio di sacrestia.

La Madonna, rappresentata a mezza figura, indossa un manto dipinto con vere foglie d'oro e decorato con perle e rubini, in atto di sporgersi oltre una balaustra lapidea su cui si trova la firma dell'artista e sta appoggiato un libriccino, che aperto e spaginato rappresenta una citazione puntuale di quello del Beato Gabriele. Il Bambino è teneramente tenuto in grembo. Un drappo, illusoriamente appeso alla cornice, isola le due figure centrali, facendo intravedere ai lati due brani di paesaggio in cui si innalzano torri simili a minareti. Il dipinto è ricco di dettagli e simboli cristiani, come il cardellino tenuto da un filo dal Bambino che ricorda la Passione, la noce aperta poggiata sulla mano destra che è un'allegoria dell'incarnazione del figlio nel ventre di Maria, le mele del festone che alludono al peccato originale e il cetriolo riferibile alla Resurrezione.

Il retro-originale della tavola è dipinto in finto porfido.

Giovan Francesco Guerrieri, detto Guercino ***Immacolata Concezione, 1656***

La grande pala dell'*Immacolata* fu commissionata al Guercino per la sua residenza in Ancona dal nobile Carlo Antonio Camerata, appartenente a una nobile famiglia di origine bergamasche, che già dalla prima metà del XVII secolo era stata aggregata alla nobiltà dorica.

Facente parte di un'importante donazione che Luigi Rocchi Camerata fece al Comune di Ancona nel 1906, l'opera del Guercino si presenta nella sua bellezza al di fuori del tempo, molto alleggerita dei

simboli che ne hanno caratterizzato l'iconografia tridentina, dei quali resta la mezzaluna calpestata sul nimbo. Si tratta di un'immagine realistica e al contempo simbolica, che si iscrive in un momento storico che ha superato le indicazioni della Controriforma e che risponde a necessità prettamente devozionali. Conforme alla tradizione classica è invece la figura del Creatore, calvo, barbuto, illuminato da sinistra, perfettamente tratta dall'Apocalisse di Giovanni. La falce di luna sotto i piedi della Vergine ne rinsalda la flessuosa postura, sottolineata dal capo reclinato verso destra, quasi a descrivere una curva che nell'insieme sottrae la composizione alla staticità del santino devozionale. Alla luce netta dei soggetti rappresentati si contrappone la luce modulata sul paesaggio, invenzione felicissima che è anche un omaggio alla città di Ancona attraverso la raffigurazione del mare. In questo dipinto torna il leitmotiv della torre, elemento architettonico ricorrente nel fraseggio dell'artista, che forse è un retaggio, una memoria del proprio vissuto.

L'esplicito riferimento all'iconografia spagnola è ascrivibile al contatto tra Guercino e Velazquez che si recò a Cento nel 1629, nell'ambito di un primo viaggio di studio in Italia sulle ricerche più avanzate d'Europa. Comprendere quali motivi avessero determinato il desiderio del giovane pittore del Re di Spagna di rendere visita al Guercino nella sua bottega, raggiungendolo nella sua città, consente di capire la portata dell'artista nello scenario dell'arte europea.

Lorenzo Lotto

La Vergine con il Bambino incoronata da angeli e i santi Stefano, Giovanni Evangelista, Simone Zelota e Lorenzo (Sacra conversazione, Pala dell'Alabarda), 1539 circa

Capolavoro della maturità di Lorenzo Lotto, il dipinto viene commissionato il 1° agosto 1538 nella chiesa di Sant'Agostino di Ancona da Simone di Giovannino Pizoni, cittadino anconetano. Quest'ultimo è in rapporti di parentela con Giovanni Maria Pizoni, protonotario apostolico del centro dorico per il quale, nello stesso anno, Lotto esegue un intenso ritratto (collezione Koelliker), commissionato il 1° novembre 1538 e rifiutato dal cliente a causa del prezzo troppo elevato.

Il contratto per il dipinto di sant'Agostino, destinato all'altare laterale di patronato della famiglia Pizoni, ne definisce nei dettagli l'iconografia, che dovrà includere un san Simone Zelota e un san Giovanni Evangelista, omaggio al nome del committente e di suo padre, e i santi Stefano e Lorenzo, molto venerati nella città di Ancona.

La tela principale è completata da una cimasa, una perduta predella raffigurante il *Corteo di sant'Orsola e le undicimila vergini*, e due stemmi della famiglia Pizoni, per la somma complessiva corrisposta al pittore di 80 scudi. Gli insistiti riferimenti alla violenza fisica (il martirio delle undicimila vergini, il gesto stanco con cui san Simone si appoggia all'enorme alabarda capovolta, possibile simbolo di cessata ostilità) sono stati ricollegati dalla critica ai maltrattamenti e soprusi affrontati nell'autunno del 1532, con la conquista militare della città operata da papa Clemente VII e del suo crudele emissario, il cardinale Benedetto Accolti. Se così fosse, l'opera andrebbe interpretata in quel clima di rivalsa dell'orgoglio civico che, negli stessi anni, porta il ricco proprietario terriero Angelo Ferretti ad affidare ad artisti di grido come Antonio da Sangallo e Pellegrino Tibaldi l'edificazione di un nuovo, grande palazzo, *"per dar speranza, e far bon animo alli suoi [concittadini] Anconitani"* (Baroni 2024, pp. 22-23).

La pala fa parte di un gruppo di dipinti eseguiti da Lotto durante il suo secondo soggiorno nelle Marche, negli anni 1534-1539. Dopo l'esecuzione, l'opera attraversa complesse vicende patrimoniali e conservative, sciolte solo in anni recenti nella restituzione del suo assetto originale. Vista da Vasari, nel 1568, nella chiesa di Sant'Agostino ("una tavola posta a mezzo davanti all'altare maggiore"), rimane in questa sede fino alla metà del Settecento. In seguito al rifacimento della chiesa, operato da Luigi Vanvitelli tra il 1750 e il 1764, viene incamerata tra i beni della nobile famiglia Ferretti del ramo di san Domenico, nel cui palazzo la vede il poligrafo Marcello Oretti nel 1777. Dal 1884 passa nell'appena fondata Pinacoteca Comunale di Ancona, allestita nella chiesa di San Domenico. I restauri operati in occasione della mostra veneziana su Lotto del 1953 permettono di recuperare le misure corrette del dipinto, allungato nel registro superiore e ristretto sui lati; nel 2005, il ritrovamento della predella, raffigurante lo Spirito Santo e una gloria d'angeli, permette di ricostituire l'unità visiva dell'opera.