

Attraverso sei straordinari capolavori dell'arte, il volume pone l'attenzione sull'importanza della collezione della Pinacoteca Civica "Francesco Podesti" di Ancona, testimonianza del livello altissimo della committenza locale.

Tra le opere di Olivuccio Ciccarello, Carlo Crivelli, Lorenzo Lotto e Guercino, spicca indubbiamente la monumentale *Pala Gozzi* di Tiziano.

I dipinti, fortemente legati alla storia di Ancona, descrivono un percorso artistico frutto di importanti contaminazioni tra correnti che hanno reso la città depositaria di assoluti capolavori tra il XV e il XVII secolo.

Tiziano, Lotto, Crivelli e Guercino

Tiziano, Lotto, Crivelli e Guercino

Capolavori della Pinacoteca di Ancona

MOEBIUS

ARTHEMISIA



ARTHEMISIA



Tiziano, Lotto, Crivelli *e* Guercino
Capolavori della Pinacoteca di Ancona

Tiziano, Lotto, Crivelli e Guercino

Capolavori della Pinacoteca di Ancona

A cura di
Luigi Gallo
Ilaria Miarelli Mariani

MOEBIUS

Tiziano, Lotto, Crivelli e Guercino

Capolavori della Pinacoteca di Ancona

Roma, Musei Capitolini – Palazzo dei Conservatori
26 novembre 2024 – 30 marzo 2025

Con il Patrocinio di



Promossa da



In collaborazione con



Organizzata da

ARTHEMISIA



ROMA

Sindaco
Roberto Gualtieri

Assessore alla Cultura
Massimiliano Smeriglio

SOVRINTENDENZA CAPITOLINA AI BENI CULTURALI

*Sovrintendente Capitolino
ai Beni Culturali*
Claudio Parisi Presicce

Comunicazione e Relazioni Esterne
Isabella Toffoletti, *responsabile*

Comunicazione e rapporti con la stampa
Antonio Plescia
Sabrina Scaletta
Sara Valerio

*Coordinamento e attuazione della
programmazione delle attività espositive*
Laura Petacco, *responsabile*

Coordinamento Amministrativo
Paola Amici
Sabrina Putzu

Coordinamento Tecnico Scientifico
Edvige Smiraglio

*Prevenzione e Protezione
Sistemi di Sicurezza Musei
e Aree Archeologiche*
Fabrizio Nardis, *responsabile*
Enrico Barlone
con Tommaso Magliocchetti

*Interventi conservativi e collocazione
targhe e monumenti*
Marina De Santis, *responsabile*
Nicola Panico

MUSEI CAPITOLINI

Direzione Musei Civici
Ilaria Miarelli Mariani, *direttrice*

*Coordinamento e Gestione Servizi
Museali nei Musei Civici*
Fabio Benedettucci, *responsabile*

Ufficio Pinacoteca
Federica Maria Papi

*Gestione dei Servizi museali
e degli eventi*
Marco Polizzy Carbonelli

Polo Grande Campidoglio

Attività nei Musei Archeologici
Isabella Damiani, *responsabile*

Mostre
Eloisa Doderò
Antonia Ilinova

Manutenzione Palazzi Capitolini
Laura Odoacre

Comune di Ancona

Sindaco
Daniele Silvetti

Assessore alla Cultura
Anna Maria Bertini

Servizio Cultura e Turismo
Viviana Caravaggi Vivian, *dirigente*
E.Q. Beni e Attività culturali
Viviana Valletta

PINACOTECA CIVICA "FRANCESCO PODESTI"

Direzione Scientifica
Luigi Gallo

Responsabile delle Collezioni
Maria Vittoria Carloni

ARTHEMISIA

Presidente e Amministratore
Iole Siena

*Responsabile Produzioni
e Progetti internazionali*
Allegra Getzel

Responsabile Ufficio mostre
Tiziana Parente

Registrar e Ufficio prestiti
Alessandra Caldarelli

Ufficio mostre
Michela Pistorio

Ufficio estero
Francesca Silvestri

Ufficio comunicazione
Serena Martinis

Ufficio stampa
Salvatore Macaluso

Relazioni esterne e Ufficio stampa
Camilla Talfani

Ufficio gruppi
Gabriella Valente
con Carlotta Pinna
e Giulia Tani

Direzione tecnica
Francesco Lozzi

*Responsabile eventi
e attività al pubblico*
Francesca Mazza

Eventi e attività al pubblico
Ilaria Ricci

Servizi in mostra
Maurizio Attanasio
Michele Callegaro
David Andrés Campoverde Jiménez
Mattia Capogna
Marco Catania
Micol Papetti

Controllo di gestione
Lorenzo Losi

Amministrazione
Mara Targhetta
Rosa Scala

Segreteria generale
Laura Solinas

MOSTRA E CATALOGO

A cura di
Luigi Gallo
Ilaria Miarelli Mariani

Testi in catalogo
Luigi Gallo
Ilaria Miarelli Mariani
Caterina Paparello

Schede di catalogo
Luca Baroni
Maria Vittoria Carloni

*Progetto di allestimento
e direzione lavori*
Stefano Busoni

*Immagine coordinata
e grafica di mostra*
Angela Scatigna

Progetto illuminotecnico
Francesco Murano

Realizzazione dell'allestimento
Handle Art & Design Exhibitions

Realizzazione della grafica
Pubblilaser

Illuminotecnica
Sater4Show

Apparati tecnici
FB Work

Video introduttivo
Ballandi

Traduzioni
Parole di Alessandra Angelini

Trasporti
Montenovi

Assicurazioni
Wide Group

Restauri
MARLEG di Giacomo Maranesi

Si ringraziano
Biagio De Martinis
Davide Vincent Mambriani
Luca Mercuri
e in particolare
Luigi La Rocca
Massimo Osanna

La mostra “Tiziano, Lotto, Crivelli e Guercino. Capolavori della Pinacoteca di Ancona”, organizzata in collaborazione con i Musei Capitolini di Roma, racconta, attraverso una selezione di sei straordinarie opere sacre realizzate tra Rinascimento ed età barocca, la storia dell’arte nella città dorica, così ben rappresentata nelle raccolte civiche, e contestualmente testimonia l’importanza delle committenze sacre di una città da sempre al centro delle rotte culturali adriatiche. Fondata dai coloni greci, divenuta il più importante porto di Roma verso oriente, repubblica indipendente e poi centro nevralgico dei commerci dello Stato Pontificio, che grazie all’opera di Luigi Vanvitelli ha ridisegnato il volto cittadino, Ancona rappresenta il centro di un’Italia polisemica crocevia di genti e culture. Il desiderio di valorizzare la città a livello nazionale e internazionale attraverso il suo patrimonio culturale, mettendo a fuoco le specificità della sua storia millenaria attraverso la costruzione di nuove e più ricche narrazioni sulle opere e sugli artisti che vi hanno lavorato, ha motivato la realizzazione della mostra che si apre ai Musei Capitolini. L’esposizione rappresenta un importante tassello di un percorso che proseguirà nel corso dei prossimi mesi con il riallestimento della Pinacoteca Civica “Podesti”, fondata grazie alla donazione del pittore nel 1884 e riaperta nel dopoguerra dall’allora soprintendente alla Galleria Nazionale delle Marche, Pietro Zampetti, con le opere salvate grazie a un altro grande protagonista della storia marchigiana, Pasquale Rotondi, lo storico direttore di Palazzo Ducale a cui dobbiamo la salvaguardia del patrimonio artistico nazionale negli anni tumultuosi del secondo conflitto mondiale. Proprio alla magnifica raccolta pittorica anconetana sono rivolte in questi mesi le atten-

zioni della Giunta Comunale e dell’Assessorato alla Cultura, sostenuta dalla Regione Marche e con la collaborazione della Direzione Regionale Musei Nazionali delle Marche, al fine di valorizzare al massimo la straordinaria collezione e riproporla al pubblico dopo una lunga chiusura legata ai lavori di adeguamento impiantistico e allestitivo finanziati anche con fondi europei PNRR. Si imposta così un percorso virtuoso di scambio e condivisione tra Stato, Regione e Comune che permetterà di valorizzare al meglio la ricchezza e le molte sfaccettature dello straordinario patrimonio culturale marchigiano. Contestualmente lavoriamo a un programma di mostre alla Mole Vanvitelliana, destinate a imporre la prestigiosa sede settecentesca nel panorama espositivo dell’Italia adriatica e alla valorizzazione delle eccellenze monumentali cittadine come l’Anfiteatro romano di Ancona sul colle Guasco, sede di spettacoli e concerti di grande successo.

Presentando a Roma, in anteprima delle celebrazioni del Giubileo, le meravigliose pale d’altare di Tiziano, Lotto, Crivelli, Olivuccio di Ciccarello e Guercino, la mostra è un invito a vedere le opere della Pinacoteca Civica nel contesto più ampio di una città dalla storia millenaria, stimolando, ci auguriamo, a conoscere al meglio le straordinarie amenità di Ancona che nel 1959 Pier Paolo Pasolini definì “semplice e felice! [...] una tra le più belle città d’Italia”.

Daniele Silveti

Sindaco di Ancona

Anna Maria Bertini

Assessore alla Cultura del Comune di Ancona

Il Comune di Roma è onorato di ospitare temporaneamente ai Musei Capitolini i capolavori della produzione artistica adriatica dipinti nel corso del tempo per la città di Ancona e oggi conservati presso la Pinacoteca “Francesco Podesti”, momentaneamente chiusa e che riaprirà i battenti nel 2025, dopo la realizzazione di interventi di ammodernamento finanziati grazie ai fondi del PNRR.

Eseguiti da nomi di notevole rilievo della storia dell’arte italiana come Tiziano, Lotto, Crivelli, Olivuccio di Ceccarello e Guercino, i dipinti dialogano con le opere di alcuni degli stessi autori conservate nella Pinacoteca Capitolina.

In mostra, spicca la monumentale *Pala Gozzi* di Tiziano del 1520, eseguita per il ricco mercante di Ragusa Alvise Gozzi e che testimonia i rapporti tra il grande pittore veneto e la città dorica. Accogliere la pala, una delle più importanti e imponenti eseguite dall’artista nel suo primo periodo, è di estrema importanza per Roma. Pochissimi infatti sono i suoi dipinti visibili nei musei romani e, tra questi si annovera il *Battesimo di Cristo* della Pinacoteca Capitolina, anch’esso appartenente alla fase giovanile. Modello indiscusso per l’utilizzo del colore,

Tiziano costituì un esempio imprescindibile anche per i pittori attivi a Roma nel Seicento, primo tra tutti Guercino, la cui *Santa Petronilla* è certamente debitrice del pittore di Cadore. La mostra, in cui sono esposte unicamente opere a soggetto religioso provenienti originariamente dalle chiese di Ancona, rappresenta una prima iniziativa legata all’imminente Giubileo della Chiesa cattolica. Sancisce inoltre la collaborazione con il capoluogo marchigiano, città indissolubilmente legata alla Santa Sede dal 1532 in poi e importante porto dello Stato pontificio, uno dei principali snodi commerciali rivolti verso Oriente.

La mostra è curata dalla professoressa Ilaria Mariani Mirelli, direttrice dei Musei Civici di Roma e da Luigi Gallo, direttore della Galleria Nazionale delle Marche e direttore scientifico della Pinacoteca “Podesti”, che desidero ringraziare per avere promosso questa significativa iniziativa culturale.

Miguel Gotor

Ex Assessore alla Cultura di Roma Capitale

La mostra ai Musei Capitolini, primo museo pubblico al mondo, ma anche museo civico della città di Roma, accoglie i capolavori della Pinacoteca “Podesti” di Ancona e costituisce un esempio virtuoso di scambi culturali tra amministrazioni. Nati soprattutto per ricoverare le opere provenienti dagli enti religiosi soppressi e provenienti dal territorio a seguito dell’Unità d’Italia, i musei civici italiani costituiscono una realtà importantissima. Il museo di Ancona, dedicato al pittore ottocentesco Francesco Podesti è forse tra i più ricchi d’Italia per la qualità delle opere che conserva, giunte dalle chiese più importanti della città in vari momenti. Tra queste, la monumentale Pala Gozzi di Tiziano, omaggio declinato sul colorismo veneto alla Madonna di Foligno di Raffaello, che un tempo era conservata proprio sul Campidoglio, nella chiesa dell’Aracoeli, e che cambia definitivamente l’assetto della pala d’altare. Sono soprattutto opere venete

quelle collezionate sul versante adriatico della penisola, e in particolare ad Ancona, che dal 1532 è annessa allo Stato Pontificio, sotto di cui rimase, tranne la parentesi napoleonica, fino all’Unità, con alterne vicende. Legato a Roma è anche il nome di Francesco Podesti, cui la Pinacoteca è intitolata, che nell’Urbe, dove morì, svolse prevalentemente la sua formazione e la sua indefessa attività artistica. Siamo dunque lieti di ricordare questo antico legame ospitando a Roma per la prima volta, in un periodo di chiusura per lavori di aggiornamento della loro abituale sede in Palazzo Bosdari ad Ancona, opere dal valore artistico universale che potranno essere ammirate in collegamento con i dipinti della Pinacoteca Capitolina.

Massimiliano Smeriglio

Assessore alla Cultura di Roma Capitale

Sono molto lieto che sia stato possibile organizzare questa speciale mostra, ospitata nei Musei Capitolini in occasione del Giubileo. Viene offerta l'opportunità di ammirare alcune tra le opere più significative della Pinacoteca "Podesti" di Ancona, temporaneamente chiusa per necessari lavori di ammodernamento.

Le opere che oggi risplendono in questo contesto parlano di bellezza, di storia e di fede, valori che superano i limiti del tempo e dello spazio. Invitano a guardare oltre il presente e oltre le difficoltà, per scorgere quel cammino di rinnovamento che caratterizza ogni vera crescita artistica e spirituale.

Ringraziamo quanti hanno reso possibile questa esposizione, nella certezza che anche attraverso l'arte possiamo riscoprire una speranza viva, capace di illuminare il nostro cammino verso il futuro.

S.E.R. Mons. Rino Fisichella

Pro Prefetto del Dicastero per l'Evangelizzazione

In copertina

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

(particolare), 1520
[cat. 03]

Art Director

Vittorio Linfante

Coordinamento redazionale

studiobajetta, Milano

Redazione

Silvia Gaiani

Impaginazione

Vittorio Linfante

© 2024 Arthemisia Arte e Cultura

© 2024 Moebius, Milano

Tutti i diritti riservati

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta, memorizzata o trasmessa in alcuna forma o con alcun mezzo, elettronico, meccanico, in fotocopia, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, senza autorizzazione scritta dell'Editore e degli altri aventi diritto.

ISBN: 979-12-5692-015-0

Moebius srl

via Gerolamo Morone 6
20121 Milano

www.moebiusbooks.com

Crediti fotografici

© Archivio fotografico Pinacoteca Civica “Francesco Podesti”, Ancona: pp. 14-15, 16-17, 40, 50, 52-53, 54, 56, 58-59, 60, 62-63, 64, 66-67, 68, 74, 76-77

© Archivio fotografico Pinacoteca Civica “Francesco Podesti”, Ancona / Foto Paolo Zitti: pp. 20, 21, 22, 23, 70, 72

Foto © Governatorato SCV – Direzione Musei: p. 29

© Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali / Archivio Fotografico dei Musei Capitolini: pp. 30, 33, 35

© Museo Nacional del Prado, Madrid: pp. 36 alto, 36 basso

© Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Ancona Pesaro e Urbino - Biblioteca, Ancona / su concessione del Ministero della Cultura – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Ancona e Pesaro e Urbino: pp. 41, 42 alto, 42 basso, 43

© Archivio fotografico Pinacoteca Civica “Francesco Podesti”, Ancona / Foto Riccardo Garzanelli: pp. 46, 49

SOMMARIO

Riflessioni per la Pinacoteca Civica
“Francesco Podesti” di Ancona
Luigi Gallo 19

Dalla Pinacoteca “Podesti” ai Musei Capitolini
Ilaria Miarelli Mariani 27

Una Pinacoteca in mostra. Nota storica
Caterina Paparello 39

OPERE IN MOSTRA

Olivuccio di Ciccarello
Circoncisione di Gesù Bambino
Maria Vittoria Carloni 47

Carlo Crivelli
Madonna con il Bambino
Maria Vittoria Carloni 51

Tiziano Vecellio
Madonna con il Bambino in gloria, i santi Francesco e Biagio e il donatore Luigi Gozzi (Pala Gozzi)
Luca Baroni 57

Lorenzo Lotto
La Vergine con il Bambino incoronata da angeli e i santi Stefano, Giovanni Evangelista, Simone Zelota e Lorenzo
Luca Baroni 65

Tiziano Vecellio
Cristo crocefisso, la Vergine e i santi Domenico e Giovanni Evangelista
Luca Baroni 71

Giovanni Francesco Barbieri, detto Guercino
Immacolata Concezione
Maria Vittoria Carloni 75





RIFLESSIONI PER LA PINACOTECA CIVICA “FRANCESCO PODESTI” DI ANCONA

Luigi Gallo

Ancona, città marinara, fa parte per sé stessa.

Città di antichissima fondazione, contesa dai greci ai popoli piceni, principale porto orientale di Roma dall'età imperiale all'epoca moderna, Ancona ha da secoli attratto l'attenzione dei viaggiatori nei loro viaggi fra le coste adriatiche. Nel suo best seller primizia del Romanticismo *Corinne ou l'Italie* – edito nel 1807, che racconta l'amore fra un giovane inglese e una poetessa, ispirato al suo diario redatto durante il Grand Tour fra 1794 e il 1803 –, Madame de Staël traccia un ritratto pittoresco della città dorica in cui il protagonista si ferma qualche giorno per curare la propria salute malferma: “Le montagne e il mare rendono molto bella la posizione di questa città, e la folla di Greci che lavorano davanti alle loro botteghe, seduti all'orientale, la stravaganza dei costumi levantini che si incontrano per le strade, le danno un aspetto originale e interessante”. Ancona è da sempre la porta d'Oriente, una città in cui, ieri come oggi, si raccontano le mille storie dei suoi abitanti e della sua cultura millenaria. Nel suo reportage radiofonico *Viaggio in Italia*, realizzato per la RAI fra il maggio del 1953 e l'ottobre del 1956, da cui fu tratto un libro edito nel 1957, il giornalista e scrittore vicentino Guido Piovene raccontava di una Nazione all'alba del boom economico, tra arretratezza, progresso e ricostruzione. Piovene dedica tre puntate alle Marche, che, scrive, “sono un plurale [...]”. Il nord ha tinta romagnola; l'influenza toscana e umbra è manifesta lungo la dorsale appenninica; la provincia di Ascoli Piceno è un'anticamera dell'Abruzzo e della Sabina. Ancona, città marinara, fa parte per sé stessa. In uno spazio così breve, anche la lingua muta e ha impronte romagnole, toscane, umbre, abruzzesi, secondo i luoghi. [...] Ma per quanto ne accolgano i riverberi, le Marche non somigliano né alla Toscana, né alla Romagna e neppure all'Abruzzo, o all'Umbria”. Con la sua prosa icastica, Piovene offre un ritratto ancora attuale della regione, con le sue caratte-



1. Entrata della Pinacoteca Civica
su via Ciriaco Pizzecolli
Ancona, Archivio fotografico Pinacoteca
Civica "Francesco Podesti"

ristiche socioculturali e geografiche, lodandone il paesaggio collinare che la rende "quasi un grande e naturale giardino all'italiana". Un territorio al centro della penisola in cui si condensano i suoi valori naturali e culturali: "L'Italia, con i suoi paesaggi, è un distillato del mondo. Le Marche dell'Italia", chiosa l'autore. Appena due anni dopo, Pier Paolo Pasolini nel suo *La lunga strada di sabbia*, reportage sulle coste peninsulari realizzato nel 1959 per la rivista "Successo", fissa ulteriormente questa immagine delle Marche: uno spazio di "sfumatura intermedia", luogo di passaggio tra Nord e Sud che cristallizza l'immagine di una Italia polisemica, "semplice e felice", come scrive parlando di Ancona, aggiungendo: "Non l'ho mai vista, eppure la riconosco: l'amo subito eppure mi resta straniera".



2. Veduta della Sala della Pinacoteca
dedicata a Olivuccio di Ciccarello
Ancona, Archivio fotografico Pinacoteca
Civica "Francesco Podesti"
(foto Paolo Zitti)

Il nome delle Marche, che deriva dal tedesco antico "mark", indica un confine, ossia la delimitazione di uno dei confini del Sacro Romano Impero. Gli imperatori affidarono, infatti, ai nobili i diversi feudi, denominati marchesati, cui spettava il controllo di zone definite, come la Marca Anconetana, la Marca Fermana, la Marca di Camerino e via dicendo. A questi si aggiungono nei secoli le realtà comunali, per esempio Ascoli Piceno, Fano, Pesaro e le repubbliche di Ancona e Jesi, fino al ducato dei Montefeltro con una delle capitali del Rinascimento: Urbino. Con la progressiva espansione dello Stato Pontificio fra Cinquecento e Seicento, i diversi territori furono riuniti per ragioni geografiche e amministrative in un'unica regione, dando così origine al particolare nome al plurale. In un tale scenario si incontrano eccellenze archeologiche e artistiche molto varie, espressione di un pluralismo culturale sedimentato da secoli che rende difficile e forse arbitrario delineare in maniera univoca la storia e l'arte della regione. Nel suo *Diario Marchigiano 1948-1988*, edito nel 2000, il grande storico e critico d'arte Federico Zeri, testimoniando la sua lunga frequentazione del territorio, definisce a giusto titolo la regione come "un'immensa rete di comuni, chiese, palazzi, custodi ognuno di un piccolo tesoro da scoprire". Le Marche sono una delle regioni d'Italia più ricche di beni culturali, nel cui territorio si sintetizzano esperienze di varia natura, provenienza e influenza. In un paesaggio unico che si estende tra la dorsale appenninica e il mare Adriatico, si sviluppa un museo diffuso con una rete di città d'arte e borghi storici ricchi teatri e musei, dove sono conservate testimonianze archeologiche e capolavori



unici, fra gli altri, di Piero della Francesca, Carlo Crivelli, Lorenzo Lotto e Tiziano. Più di quattrocento musei nella regione, fra enti pubblici e privati, raccontano la valorizzazione e la tutela del patrimonio condotte in maniera sinergica fra Stato e territorio; una cooperazione virtuosa che si sostanzia soprattutto nei momenti di crisi: è il caso della Seconda guerra mondiale quando, sotto la guida del direttore della Galleria Nazionale di Urbino Pasquale Rotondi, le Marche divennero il principale deposito dei beni culturali italiani portati in salvo dalle devastazioni e dalle razzie belliche¹. Tale vocazione sinergica è stata di capitale importanza anche in anni più recenti, segnati dai traumi del sisma del 2016 e dell'alluvione del 2022, esperienze queste in cui la collaborazione fra istituzioni e territorio ha permesso la salvaguardia e la conseguente valorizzazione del nostro immenso ma fragile patrimonio per trasmetterlo alle generazioni future.

Tra le straordinarie pinacoteche civiche marchigiane, ricchissime di opere capitali per la storia dell'arte che punteggiano con la loro luce i percorsi nella regione, spicca la Pinacoteca di Ancona, la cui fondazione si lega alle vicende dell'Italia postunitaria e al tema della soppressione degli ordini religiosi, ricorrente nella formazione degli istituti museali italiani. Nata grazie all'interessamento del pittore Francesco Podesti, che fece dono alla Municipalità di un cospicuo numero di opere e disegni preparatori, il 1° giugno 1884 fu istituita la civica raccolta di Ancona, dedicata proprio all'artista di origine dorica². Il gesto non rimase isolato e fu

3. Veduta della Sala della Pinacoteca dedicata a Francesco Podesti
Ancona, Archivio fotografico Pinacoteca Civica "Francesco Podesti"



4. Veduta della Sala della Pinacoteca dedicata a Guercino
Ancona, Archivio fotografico Pinacoteca Civica "Francesco Podesti"

emulato da diverse famiglie anconetane che depositarono o donarono beni a incremento della raccolta, come i nobili Nembrini, Ferretti, Mei Gentilucci, Mancinforte, Malacari e molti altri, rendendola una delle più importanti collezioni d'arte delle Marche. Inaugurata in alcuni ambienti del convento di San Domenico, oggetto di requisizione demaniale, la Pinacoteca fu trasferita nel 1927 in quello di San Francesco delle Scale e chiusa allo scoppio della Seconda guerra mondiale con la messa in sicurezza dai bombardamenti delle opere maggiori nella Rocca di Sassorcorvaro prima e poi nel Palazzo Ducale di Urbino a cura di Pasquale Rotondi. Distrutto il convento dai bombardamenti, nel Dopoguerra la civica raccolta trovò collocazione nel Palazzo degli Anziani, aperto dall'allora soprintendente Pietro Zampetti che curò la seminale mostra sul Rinascimento adriatico direzionando in maniera sostanziale la museografia della Pinacoteca dorica. Diventati insufficienti gli spazi dell'antico palazzo, il Comune acquistò Palazzo Bosdari, situato in un tratto dell'antica via maestra che collegava il colle del Guasco con l'ingresso nord della città ubicato sul colle Astagno, che nel 1973 ne divenne sede ufficiale. Il progetto del palazzo situato nella zona più antica di Ancona, che come testimonia la torre conservata nelle fondamenta dell'edificio venne costruito verso la metà del Cinquecento su un impianto medioevale, è attribuito a Pellegrino Tibaldi, architetto e pittore di origini lombarde attivo ad Ancona nella seconda metà del secolo. Danneggiato anch'esso dai bombarda-

menti del 1943, il palazzo fu sottoposto nel 1973 a restauro, restituendone le forme originali. La facciata principale in stile tardo-manierista dà su via Pizzecolli ed è movimentata da tre ordini di finestre a diversa trabeazione, di cui una a timpano spezzato soprastante il portale principale. Uno scalone monumentale dal cortile conduce agli ambienti interni, con il salone del piano nobile dal ricco soffitto a lacunari con fregio decorativo apicale. Il programma iconografico è articolato e vede l'alternanza di figure allegoriche, elementi architettonici, medaglioni e scene di vita campestre. Esso presenta similitudini con la decorazione pittorica di Pellegrino Tibaldi eseguita nel 1560 al piano nobile di Palazzo Ferretti, attuale sede del Museo Archeologico delle Marche³. Sempre dal cortile si raggiungono i tre locali seminterrati, dove, nel periodo di maggior splendore del palazzo, erano situate le scuderie accessibili dal lato sud dell'edificio tramite una stretta rampa. Dal 2016 il percorso espositivo si snoda anche nell'adiacente Palazzo Bonomini, residenza settecentesca restaurata e ampliata, in cui convivono elementi architettonici storici e contemporanei.

... si potranno ammirare i capolavori di Olivuccio di Ciccarello, Tiziano Vecellio, Lorenzo Lotto, Carlo Crivelli, Sebastiano del Piombo, Andrea Lilli, le magnifiche tele di Carlo Maratti, Guercino, Sassoferrato...

A oggi è in corso un ampio progetto di riallestimento e di valorizzazione della Pinacoteca, a partire dal rifacimento della parte impiantistica che si è reso necessario per rendere tutti gli ambienti espositivi, soprattutto quelli della sede storica che ospitano i capolavori rinascimentali, controllati sul piano microambientale. Viene inoltre ripensato il sistema illuminotecnico per adeguarlo alle nuove esigenze espositive, rinnovandolo dove possibile con materiale elettronico altamente performante. Per rendere più completa la funzione dinamica del museo, insieme agli spazi espositivi, si offriranno una serie di servizi come le attività educative, i depositi, la biblioteca d'arte, le aree per mostre temporanee, la presentazione degli aspetti architettonici della sede. Il nuovo percorso, elaborato con Maria Vittoria Carloni, responsabile della Pinacoteca, e l'architetto Carla Lucarelli, partendo dall'imprescindibile progetto scientifico redatto negli ultimi anni dall'eccellente gruppo di lavoro costituito dalle stesse Carloni e Lucarelli con Stefano Zuffi, curatore incaricato, e gli storici dell'arte de Le Macchine Celibi, intende restituire alla collezione e alla sede monumentale un ruolo centrale nella conoscenza e nella visita di Ancona, raccogliendo e presentando l'identità culturale della città dal XIII al XX secolo. Con un percorso unitario e coerente che si dipana nei diversi piani a disposizione, in cui l'impianto cronologico si alterna a sezioni tematiche, si potranno ammirare i capolavori di Olivuccio di Ciccarello, Tiziano Vecellio, Lorenzo Lotto, Carlo Crivelli, Sebastiano del Piombo, Andrea Lilli, le magnifiche tele di Carlo Maratti, Guercino, Sassoferrato

e il maestoso *Giuramento degli Anconetani* di Francesco Podesti, in dialogo con le opere di Bartolini, Cucchi, Cagli, Mannucci, Levi e Trubbiani della Galleria dell'Arte Moderna. Un'attenzione particolare viene dedicata anche ai ritratti e alle arti applicate per sottolineare l'importanza delle committenze cittadine e l'intreccio di vicende e opere, spesso poco note o conservate in deposito, che contribuiscono in modo rilevante alla storia del patrimonio e dell'identità anconetana. Per il nuovo ordinamento si prevede la completa ridefinizione della grafica, con pannelli informativi e supporti alla visita che rispondano a criteri di accessibilità secondo le indicazioni dettate dalle Linee Guida del Ministero della Cultura, partner istituzionale grazie all'accordo di valorizzazione siglato nel dicembre 2023 fra Comune di Ancona e Direzione Regionale Musei Nazionali delle Marche. In tale impresa, la cui valenza storico critica è di capitale importanza per la valorizzazione delle collezioni, sono coinvolti studiosi e collaboratori di chiara fama. Si tratta di una revisione a lungo ragionata e attesa dalla comunità cittadina, fortemente voluta dall'Amministrazione Comunale e sostenuta dalla Regione Marche, che si circoscrive nell'esaltare le pale d'altare conservate in Pinacoteca, che sono il grande tesoro spirituale e artistico del museo, presentate in questa esposizione.

Nei mesi di chiusura della Pinacoteca, la mostra in Campidoglio permette di valorizzare sei capolavori assoluti della pittura sacra fra Rinascimento ed età barocca, offrendo l'occasione di partecipare agli eventi giubilari con le pale d'altare della città dorica. E proprio alla magnifica raccolta pittorica anconetana sono rivolte in questi mesi le nostre attenzioni per valorizzare al massimo la sua straordinaria collezione e riproporla a pubblico dopo una lunga chiusura al massimo delle sue potenzialità.

¹ Cfr. *Arte Liberata. Capolavori salvati dalla guerra*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2022 – 10 aprile 2023), a cura di L. Gallo, R. Morselli, Electa, Milano 2022.

² Cfr. il documentato C. Paparello, *Un qualche piccolo lustro alla patria comune. Per la storia della Pinacoteca Civica "Francesco Podesti" di Ancona*, EDIFIR, Firenze 2020.

³ Cfr. L. Gallo, *Tempo, forme e funzioni. Un'indagine sui palinsesti di Palazzo Ferretti fra musealizzazione e dispersione*, in *Palazzo Ferretti. Restauro, museografia, valorizzazione*, a cura di L. Gallo, R. Picone, D. Voltolini, L. Veronesi, Artem, Napoli (in corso di stampa).

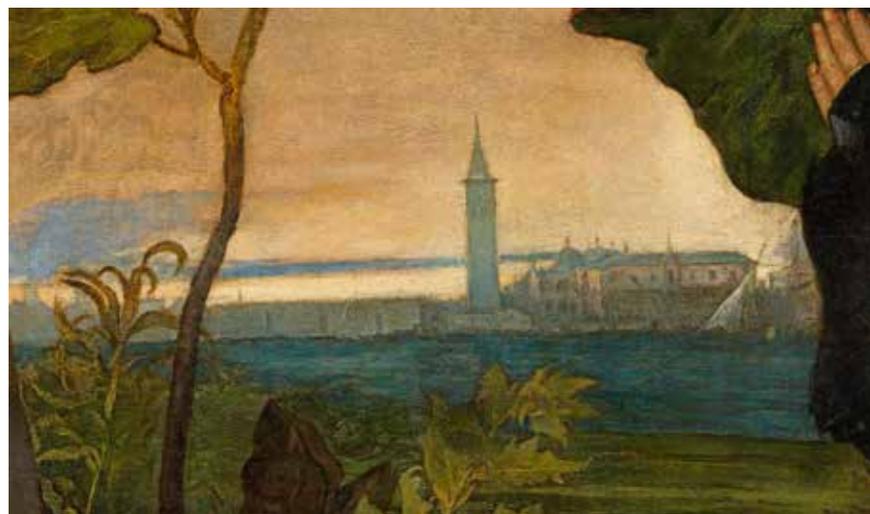
DALLA PINACOTECA “PODESTI” AI MUSEI CAPITOLINI

Ilaria Miarelli Mariani

Uno spaccato del meglio della produzione pittorica marchigiana, e, in particolare, di quella veneta nella regione, è accolto eccezionalmente ai Musei Capitolini, nella cui Pinacoteca sono conservate opere degli stessi autori: Tiziano, Lorenzo Lotto e Guercino.

Intrinsecamente legate alla storia di Ancona, le opere in mostra descrivono un percorso di importanti contaminazioni tra correnti artistiche che hanno reso la città dorica depositaria di assoluti capolavori tra XV e XVII secolo. Testimonianza dell'estrema raffinatezza e varietà della cultura visiva marchigiana, le opere sono fortunatamente rimaste nella loro città d'origine, pur se non nella loro collocazione originaria¹. La Pinacoteca “Podesti”, che porta il nome del pittore ottocentesco Francesco, nasce in seguito alla conclusione dell'occupazione risorgimentale con la presa di Ancona il 29 settembre 1860. L'intento è quello di creare un museo che raccolga le patrie glorie, anche in seguito alla soppressione degli ordini religiosi nel 1861, che poneva la spinosa questione dello spostamento e conservazione del patrimonio nazionale.

Uno spaccato del meglio della produzione pittorica marchigiana, e, in particolare, di quella veneta nella regione, è accolto eccezionalmente ai Musei Capitolini, nella cui Pinacoteca sono conservate opere degli stessi autori: Tiziano, Lorenzo Lotto e Guercino. Vi mancano i “primitivi”, Olivuccio di Ceccarello, importantissimo autore di tardo Trecento attivo ad Ancona anche nei primi decenni del XV secolo, e Carlo Crivelli². Per quest'ultimo, veneziano di nascita, la città dorica resta una tappa obbligata per la comprensione del suo percorso artistico nelle Marche³. Autore pressoché ignorato nelle fonti cinque e seicentesche, comincia a essere ricercatissimo anche a Roma dal Settecento, in pieno clima di “fortuna dei primitivi”, quando i “fondi oro” e i pittori precedenti a Raffaello cominciano ad attirare attenzioni. Attenzioni prima collezionistiche che storico-critiche che hanno purtroppo condotto a una massiccia dispersione delle opere marchigiane del pittore, in particolare tra gli anni venti e trenta dell'Ottocento⁴. A fine secolo, emblematica è la lettera in-



1. Tiziano Vecellio, *Madonna con il Bambino in gloria, i santi Francesco e Biagio e il donatore Luigi Gozzi (Pala Gozzi)*, particolare, 1520, Ancona, Pinacoteca Civica "Francesco Podesti"

2. Raffaello, *Madonna di Foligno*, 1511-1512, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana

viata da Bernard Berenson a Isabella Stewart Gardner nel 1897 riguardo il *San Giorgio e il drago* proveniente dalla chiesa parrocchiale di Porto San Giorgio, e già da tempo sul mercato: "Adesso voglio scrivervi di un'opera che posso avere per lei e che desidero che lei compri. Un'opera che nel profondo del mio cuore preferisco a ogni Tiziano, ogni Holbein, ogni Giorgione. È una cosa stupenda, più bella di qualsiasi lacca giapponese, decorativa come nessun altro quadro, splendente nel suo fondo d'oro, nella sua armatura d'oro e nel suo broccato. È un *San Giorgio e il drago* di Crivelli. Non avete mai visto in vita vostra qualcosa di così bello per i colori e per le linee, disegnate come se fossero illuminate". All'epoca, aggiunge Berenson, i dipinti del pittore erano già molto rari e il loro valore era "esorbitante". Il prezzo dell'opera, oggi a Boston, era infatti di 3500 sterline⁵. La *Madonna con il bambino* sopravvive alla ricerca spasmodica dei Crivelli e viene ritrovata in un armadio nella sagrestia della chiesa anconetana di San Francesco ad Alto, dove lo vedono Cavalcaselle e Morelli nel 1861, incaricati dal governo italiano di redigere il catalogo degli oggetti d'arte esistenti nelle Marche.

Le due pale di Tiziano ad Ancona, la cosiddetta *Pala Gozzi* e la tarda *Crocifissione*, considerate "addirittura sublimi" da Pietro Zampetti⁶, costituiscono tappe fondamentali nel *corpus* del pittore cadorino.

La *Pala Gozzi* è quella che ha più stimolato l'immaginario storico-critico, anche per la presenza misteriosa della splendida veduta di Venezia al tramonto (fig. 1). Ammirarla sul Campidoglio, a poche decine di metri dalla chiesa di Santa Maria in Aracoeli, dove si trovava, fino al 1565, il suo modello pittoricamente dichiarato la *Madonna di Foligno* di Raffaello, prima pala romana del pittore di Urbino datata al 1511-1512 (fig. 2), costituisce un elemento di ulteriore fascino, trasportandola fisicamente in quella cultura romana del tempo di Giulio II che l'aveva ispirata. Benché non sia chiaro come Tiziano conoscesse l'opera, precedente di soli otto/nove anni, la ripresa è plateale. Tiziano si reca infatti a Roma solo molti anni dopo, nel 1545. Entrambe le pale erano destinate a contesti legati all'ordine francescano e non si può escludere la circolazione di informazioni all'interno dello stesso ordine, ma non è possibile sapere come il pittore cadorino fosse venuto a conoscenza del dipinto dell'altare mag-





3. Tiziano Vecellio, *Battesimo di Cristo*, 1511-1512, Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca Capitolina

giore dell'Aracoeli, se attraverso un disegno, ipotesi più probabile, una copia dipinta o una descrizione.

Di fatto, la *Madonna di Foligno* trasforma radicalmente l'iconografia della cosiddetta "Sacra conversazione", ossia la Vergine in trono circondata da santi. Nella pala, eseguita per volere del segretario di Giulio II della Rovere, Sigismondo de' Conti, la Vergine "appare" in cielo e non in trono, seduta su nuvole e circondata da angeli evanescenti. In basso, nella parte terrena, i santi e il committente inginocchiato visto di profilo. Al centro, un paesaggio urbano che ricorda un incidente a cui Sigismondo era scampato nella sua casa di Foligno. Tutti elementi, tranne l'allusione al pericolo, ripresi puntualmente e nuovamente trasformati da Tiziano in un paesaggio meno manifestamente simbolico ma densissimo di significati e novità formali.

La *Pala Gozzi* è un impressionante dipinto su legno che, secondo Wethey, appartiene ancora in parte al *Giogionesque mood* di Tiziano, caratterizzato anche dalla chiarezza del disegno compositivo delle figure, dalla bellezza delle forme e dall'attenzione alle emozioni, elementi tipici del primo, prezioso periodo⁷. A questo, il più definito nel segno e luminoso nei colori, appartiene anche il precedente *Battesimo di Cristo* della Pinacoteca Capitolina, databile al 1511-1512, che segna, per la critica, il distacco definitivo di Tiziano dai modi di Giovanni Bellini⁸ (fig. 3).

Il *Battesimo di Cristo* della Pinacoteca Capitolina, databile al 1511-1512, segna, per la critica, il distacco definitivo di Tiziano dai modi di Giovanni Bellini. Il *Battesimo*, giunto dalla collezione Pio di Savoia, fu fatto eseguire dal ricco mercante di origine spagnola Giovanni Ram, ritratto sulla destra.

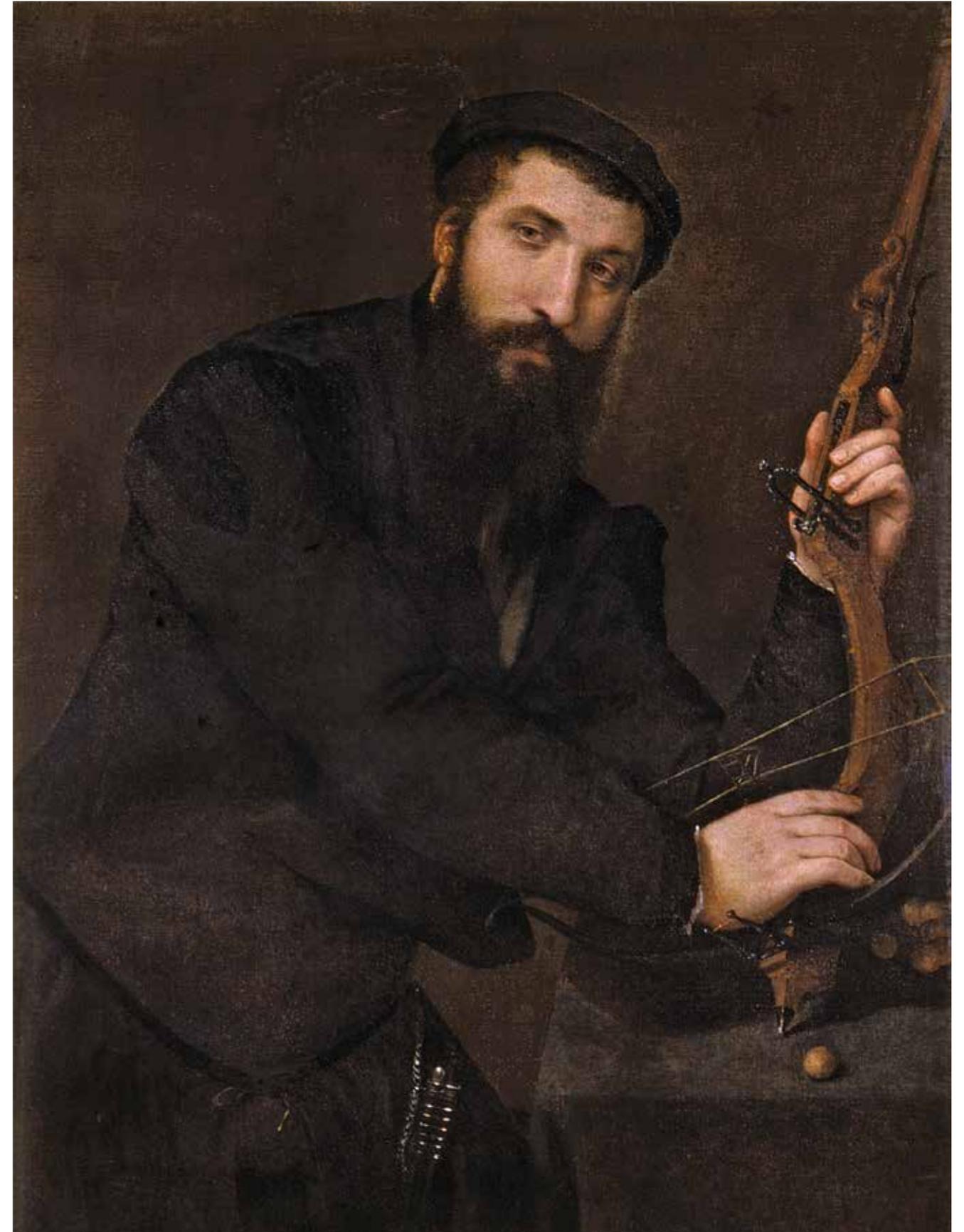
Il *Battesimo*, giunto dalla collezione Pio di Savoia, fu fatto eseguire dal ricco mercante di origine spagnola Giovanni Ram, ritratto sulla destra. Il dipinto fu visto da Marcantonio Michiel nel 1530 in casa del Ram che, in quello stesso anno, veniva nominato "console dei Catalani", insieme a opere di Rogier van der Weyden, Vincenzo Catena, Jan van Scorel e Giogione (tra cui, probabilmente, il *Ragazzo con freccia* al Kunsthistorisches Museum di Vienna). Strettamente legato a Venezia, dove rimane anche dopo la morte del committente, il *Battesimo* lascia la città per giungere a Roma, nella collezione del cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia nel Palazzo di Campo de' Fiori, dove è registrato dal 1624. Eseguito su tavola e destinato alla devozione privata, il *Battesimo* visualizza una pratica intima del committente, colto nel momento in cui assiste a una scena religiosa, forse ispirato all'anonimo testo francescano *Zardino de oratione*, scritto nel 1454 e pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1493, che consigliava la preghiera attraverso scenari immaginati⁹. Il tema della visualizzazione del sacro ritorna nell'opera del 1520. L'eccezionalità della pala si manifesta già nell'iscrizione: "Aloyxius Gotius Ragusinus fecit fieri MDXX Titianus Cadorinus Pinxit". Per la prima volta nella carriera del pit-

tore compaiono insieme firma e data in un dipinto religioso, certificando così l'alta committenza e l'impegno personale profuso nel grande dipinto, in cui Vecellio rivendica con orgoglio le proprie origini. Egli esordisce in un nuovo e importante mercato, quello delle Marche, anche se per un personaggio non altisonante e non a capo di una corte come quella roveresca di Urbino. Introdotto da san Biagio al cospetto della Vergine, il mercante dalmata Alvisè Gučetić, nato a Dubrovnik e italianizzato in Gozzi, appare sulla destra, accompagnato non dal santo eponimo, come era consuetudine ma, come già accaduto nella *Madonna di Foligno*, da un personaggio legato al significato generale dell'opera. Qui il santo taurinuro, patrono di Ragusa, spesso invocato dai mercanti nei loro pericolosi viaggi di lavoro, richiama le origini del committente, mentre san Francesco è inserito in onore alla chiesa di San Francesco ad Alto di Ancona, il cui coro fu fatto rinnovare da Alvisè Gozzi e che ospitava la sua sepoltura e la grande tavola fino agli spostamenti ottocenteschi¹⁰. Meno ovvia è la presenza sullo sfondo di Venezia, di cui si scorgono il campanile e le cupole di San Marco e il Palazzo Ducale, ossia il centro politico-religioso della città. La veduta è, secondo Augusto Gentili¹¹, il vertice di un triangolo figurale Venezia/Ancona/Ragusa, città preminenti nel commercio adriatico, e fa riferimento a un avvenimento ben preciso. Nel 1510 Giulio II, in piena guerra tra Venezia e la lega di Cambrai e dopo la sconfitta di Agnadello della città lagunare, aveva concesso alla fedele Ancona la libera navigazione senza dover sottostare al ruolo egemone della Serenissima, ruolo che viene ripristinato nel 1520, stesso anno della pala. Gentili si spinge oltre, identificando nella figura della Vergine anche una personificazione della città di Venezia che, secondo la tradizione, era stata fondata il 25 marzo del 471, nel giorno dell'*Annunciazione*. Non una semplice visione del committente, dunque, ma glorificazione della città lagunare e del suo pittore per eccellenza. Rispetto alla *Madonna di Foligno*, colpisce la non distinzione tra cielo divino e cielo meteorologico, con il blu che lentamente si trasforma nel cielo dorato del tramonto nella zona della Vergine.

Riprende invece l'assetto tradizionale della Sacra conversazione con la Vergine in trono Lorenzo Lotto, nella straordinaria *Pala dell'Alabarda* del 1539 per la chiesa di Sant'Agostino, dove fu vista da Giorgio Vasari. Del pittore veneziano, molto attivo in varie città delle Marche, la Pinacoteca Capitolina conserva un'opera di tutt'altro tenore, il *Ritratto di balestriere* (fig. 4), eseguito nel 1551 proprio ad Ancona, dove l'artista era tornato da Venezia nel 1549 per dipingere l'*Assunzione della Vergine* per la chiesa di San Francesco alle Scale. L'effigiato è l'artigiano Battista di Rocca Contrada, fabbricante di balestre e falegname, che aveva eseguito dei lavori di piccola carpenteria per il pittore. Battista si fa ritrarre con una balestra a pallottole di ultima generazione, probabilmente eseguita per un committente nobile. Lotto, in uno dei suoi ultimi ritratti oggi noti – il dipinto è ricordato nel suo personale *Libro di spese diverse* –, usa una gamma cromatica ristretta, sui toni del nero e dei marroni, in contrasto con la pelle chiara dell'effigiato¹².

Chiude la mostra l'*Immacolata Concezione* del Guercino, registrata in due occasioni nel suo *Libro dei conti* nel 1656. L'opera è la prima delle tre eseguite dal pittore di Cento per Ancona, oltre alla *Santa Palazia* del

4. Lorenzo Lotto, *Ritratto di balestriere*, 1551, Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca Capitolina



1658, sempre conservata nella Pinacoteca “Podesti”, e l'*Annunciazione* per la chiesa di San Domenico del 1662. L'*Immacolata* fu dipinta per il palazzo del conte Carlo Antonio Camerata, la cui famiglia era originaria del bergamasco ma stabilitasi in città dal Cinquecento. Camerata aveva ottenuto l'aggregazione alla nobiltà cittadina con breve di Urbano VIII nel 1639 e, attraverso l'intermediario anconetano stabilitosi a Bologna, l'editore Carlo Manolessi, commissiona l'opera al rinomato pittore della gloriosa scuola bolognese. Guercino, attraverso un dialogo con le opere di Reni degli anni venti, approda a un linguaggio maturo ed equilibrato, autocitandosi nella figura del *Dio Padre*, già utilizzata nel 1646 per le cimase ora a Torino e a Bologna¹³. L'opera dialoga con i vari dipinti del Barbieri presenti in Pinacoteca Capitolina, a partire dalla *Santa Petronilla* (fig. 5), certamente la più ammirata del pittore da viaggiatori e *grand tourist*¹⁴, definito da Goethe nel 1787 di “pregio inestimabile”¹⁵. Destinato all'altare di testa della navata settentrionale di San Pietro, costituisce la commissione più ambiziosa di Gregorio XV Ludovisi durante il suo breve pontificato (1621-1623), di cui Guercino fu certamente l'interprete pittorico per eccellenza. Sostituita nel 1730 da una composizione in mosaico di Pietro Paolo Cristofari, giunge in Pinacoteca nel 1818, da dove non è più uscita. La giovane martire romana Petronilla, identificata anche come figlia dell'apostolo Pietro, che si lasciò morire di fame per non sposare il patrizio Flacco, era sepolta in San Pietro. Salito al soglio pontificio nel 1621, Gregorio XV si fece carico di decorare l'altare della santa, rimasto spoglio, con una immensa pala in cui fu deciso di raffigurare la sepoltura della santa nella parte bassa e la sua ammissione in cielo in quella superiore. La critica si è a lungo interrogata se la scena in basso raffiguri il seppellimento o l'inumazione del cadavere incorrotto della giovane, avvenuta nel VIII secolo, ma vari indizi portano a propendere per la prima ipotesi, come il gesto impetuoso con cui Cristo si alza dal suo trono di nuvole per accoglierla al momento del trapasso. Certo è che non esisteva un'iconografia consolidata della santa e non è dunque semplice identificare i personaggi raffigurati. Ma al di là delle questioni legate al soggetto, è di grande importanza vedere una grande pala d'altare di Tiziano del primo periodo nello stesso museo della colossale *Santa Petronilla*. È il colore colpito dalla luce, infatti, il vero protagonista dell'opera voluta dal pontefice Ludovisi, oggi finalmente percepibile in tutta la sua portata in seguito alla recentissima e complessa illuminazione (2024). Come nota Daniele Benati nell'esaustivo e recente saggio dedicato al dipinto¹⁶, la resa del colore di Guercino, che colpisce anche Ludovico Carracci, è colta da Giulio Mancini: “nel colorito, nell'invenzione e nella facilità dell'operare con buon sapere non so chi adesso li passi davanti”. È Lanzi a indicare a quale colore guardi il pittore di Cento, ossia a quello veneto e in particolare di Tiziano “seppur declinato in una tavolozza rabbuiata di tipo ormai secentesco, che tiene conto di Ludovico Carracci e dello stesso Caravaggio”. Il Barbieri era stato a Venezia, forse per la seconda volta, nel 1618 e, fatto fondamentale per le sorti della pittura romana, nel 1621 Olimpia Aldobrandini aveva donato a Ludovico Ludovisi due dei dipinti che Tiziano aveva eseguito per il Camerino di Alfonso d'Este a Ferrara, gli *Andrii* (fig. 6) e l'*Omaggio a Venere* (fig. 7), oggi al Museo del Prado, giunti a Roma nella collezione del cardinale Ludovisi

5. Guercino, *Seppellimento di santa Petronilla*, 1621-1623, Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca Capitolina





6. Tiziano Vecellio, *Bacchanale degli Andrii*, 1523-1526, Madrid, Museo Nacional del Prado

7. Tiziano Vecellio, *Omaggio a Venere*, 1518-1519, Madrid, Museo Nacional del Prado



in seguito alla devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio. L'arrivo delle opere segna la comparsa della cosiddetta corrente neoveneta che vede in Guercino uno dei massimi esponenti. Sono gli stessi anni in cui è impegnato a dipingere *L'Aurora* per Ludovico Ludovisi, in cui il rimando alle opere di Tiziano è lampante. Venezia e le opere giunte in collezione Ludovisi costituiscono dunque la fonte del cromatismo di Guercino, tanto che Benati richiama per la *Santa Petronilla*, anche a causa dell'analogo formato, *l'Assunta* dei Frari, opera condotta due anni prima della *Pala Gozzi*.

Tutt'altro che periferiche, dunque, le opere qui esposte costituiscono, in dialogo con quelle dell'adiacente Pinacoteca Capitolina, un'occasione unica per ampliare la conoscenza visiva di importantissimi autori dal XV al XVII secolo.

¹ Vedi saggio di Caterina Paparello in questo volume.

² P. Zampetti, *Tiziano fino al 1520*, in *Tiziano, la Pala Gozzi di Ancona. Il restauro e il nuovo allestimento espositivo*, catalogo della mostra (Ancona, Pinacoteca "Podesti" 23 aprile - 30 ottobre 1998), Grafis Edizioni, Bologna 1998, p. 11.

³ M. Tittarelli, *Ancona, Baltimora, Londra: riflessioni sulla provenienza e la dispersione di alcune opere di Carlo Crivelli*, in "Il Capitale culturale", *Carlo Crivelli. Nuovi studi e interpretazioni*, "Supplementi" 16, 2024, pp. 477-498.

⁴ F. De Carolis, *Crivelli and the Antiquarians: the Rediscovery of the Italian "Primitives" in Eighteenth- and Nineteenth-century Italy*, in *Ornament & Illusion. Carlo Crivelli of Venice*, a cura di Stephen J. Campbell, Paul Holberton Publishing, London 2015, p. 104.

⁵ *The letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner 1887-1924*, a cura di H. Van N. Hadley, Northeastern University Press, Boston 1987, pp. 101-102.

⁶ P. Zampetti, in *Tiziano fino al 1520*. cit.

⁷ H.E. Wethey, Harold E., *The paintings of Tiziano*, Phaidon Press, London 1975, vol. I, p. 110.

⁸ S. Guarino, in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo Generale*, a cura di S. Guarino, P. Masini, Electa, Milano 2006, p. 80.

⁹ Vedi scheda in *Tiziano 1508. Agli esordi di una luminosa carriera*, catalogo della mostra a cura di R. Battaglia, Sarah Ferrari, A. Mazzotta (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 9 settembre - 3 dicembre 2023, Mandragora, Firenze 2023).

¹⁰ Vedi saggio di Caterina Paparello in questo volume.

¹¹ A. Gentili, *Venezia tra Ancona e Ragusa. La Pala Gozzi di Tiziano*, in A. Gentili, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2009; sulla Pala, anche M. Brock, *La place du spectateur dans la Pala Gozzi de Titien*, in *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, a cura di P. Morel, A. Beyer, A. Nova, Brepols, Turnhout 2017, pp. 279-297.

¹² F. Massaccesi, Scheda cat. XI.16, in *Preraphaeliti. Rinascimento moderno*, catalogo della mostra a cura di C. Acidini, G. Brunelli, F. Parisi, E. Prettejohn, P. Trippi (Forlì, Museo Civico di San Domenico, 24 febbraio - 30 giugno 2024), Dario Cimorelli Editore, Milano 2024, p. 544, con bibliografia precedente.

¹³ B. Ghelfi, *Il processo creativo: l'invenzione, la riproposizione di modelli, le copie*, in *Guercino. Il mestiere del pittore*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, 23 marzo - 28 luglio 2024), a cura di A.M. Bava, G. Spione, Skira, Milano 2024, p. 127.

¹⁴ *Ivi*, p. 96.

¹⁵ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1983, pp. 140-141.

¹⁶ D. Benati, *Guercino e il suo papa: a Roma con Gregorio XV*, in *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, catalogo della mostra a cura di R. Morselli, C. Volpi (Roma, Scuderie del Quirinale 31 ottobre 2024 - 26 gennaio 2025), artem, Napoli 2024.

UNA PINACOTECA IN MOSTRA. NOTA STORICA

Caterina Paparello

L'11 maggio del 1868 il Consiglio comunale deliberò l'istituzione della propria Pinacoteca in locali "acconci", individuati in alcune sale anguste del palazzo municipale, secondo un modello più conservativo che espositivo.

La Pinacoteca "Francesco Podesti" costituisce un esempio dell'istituzione dei musei civici post-unitari, allorché lo Stato, nel contesto di un'integrale azione riformatrice, decretava, in più momenti (1861, 1866-1867), la soppressione delle corporazioni religiose non attendenti al culto¹. Gli oggetti d'arte ex-claustrali furono dapprima incamerati dal demanio e successivamente devoluti ai Comuni, con intenti educativi, "a gloria della Nazione"², andando in tal modo a dare forma policentrica al tratto più identitario del sistema di musealizzazione italiano.

Ad Ancona l'incameramento dell'asse ecclesiastico prese avvio dal complesso di San Francesco ad Alto, insediamento dei frati minori osservanti, convertito in caserma per via della sua posizione strategica³. Fra le opere di provenienza osservante esposte in questa rassegna si ricordano la *Circoncisione di Gesù Bambino* di Olivuccio di Ciccarello (cat. 01), citata dalle fonti ottocentesche come "una tavola di forma sottoacuta [...] importantissima per la storia dell'arte", la *Madonna con il Bambino* di Carlo Crivelli (cat. 02), rivenuta in epoca post-unitaria "meravigliosamente conservata", la *Pala Gozzi* di Tiziano (cat. 03), proveniente dall'altare maggiore⁴. Sulla scorta del graduale sgombero di altri complessi soppressi, le raccolte andarono via via incrementandosi: ne fu esempio la *Crocifissione* di Tiziano, di provenienza dell'ordine domenicano (cat. 05).

L'11 maggio del 1868 il Consiglio comunale deliberò l'istituzione della propria Pinacoteca in locali "acconci", individuati in alcune sale anguste del palazzo municipale, secondo un modello più conservativo che espositivo. Il progetto di trasferimento delle collezioni, presso i più convenienti locali dell'ex convento di San Domenico, si profilò sotto l'ala nobile del celebre pittore Francesco Podesti, il quale donò al Comune un cospicuo nucleo di cartoni e studi d'artista (fig. 1), vincolando i propri intenti all'a-



1. Francesco Podesti, *Pietà*, cartone preparatorio, ante 1831, Ancona, Archivio fotografico Pinacoteca Civica "Francesco Podesti"

2. Ancona, 10-11 giugno 1940, movimentazione delle opere per il trasporto a Sassocorvaro Ancona, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Ancona Pesaro e Urbino - Biblioteca

apertura al pubblico delle raccolte civiche, di cui personalmente supervisionò il primo allestimento, con l'aiuto del fratello Vincenzo, pittore e, in tale occasione, restauratore della *Pala dell'Alabarda* (cat. 04). L'istituzione fu dunque inaugurata il 1° giugno del 1884, intitolata a Podesti "per essere riuscito con i suoi dipinti a collegare il nome d'Ancona con Firenze ed Urbino e con le altre capitali della cultura"⁵.

Agli albori del XX secolo l'incremento delle collezioni fu segnato dal lascito dell'integrale quadreria Rocchi Camerata (1906), fra cui, unico dipinto di grande formato, l'*Immacolata Concezione* di Guercino (cat. 06)⁶. Al termine del primo conflitto mondiale, Luigi Serra revisionò l'allestimento podestiano, secondo un ordinamento cronologico, basato sulla progressione degli stili e delle scuole pittoriche⁷.

Nel corso degli anni Venti la Pinacoteca fu annessa al Museo Nazionale Archeologico nell'intento di costituire presso l'ex complesso di San Francesco alle Scale una cittadella della cultura. La breve vita del polo culturale razionalista fu segnata da oltre centotrenta bombardamenti inferti alla città durante il secondo conflitto mondiale. Per la gran parte tradotte in protezione antiaerea sotto la guida di Pasquale Rotondi (fig. 2), le opere preminenti della Pinacoteca "Podesti" furono trasportate a Roma e poste sotto la protezione del Vaticano. Allestita a Palazzo Venezia al termine delle ostilità, la "Mostra dei capolavori delle pittura veneta e di opere d'arte di collezioni private romane" presentò la tavola rappresentante la *Madonna* di Crivelli e la *Pala Gozzi*, "apoteosi dell'arte, capolavoro che nessuna parola può commentare", secondo il giudizio che ne diede Palma Bucarelli⁸. Rientrate solo in parte nel 1950 (fig. 3), le raccolte civiche furono allestite in anni successivi a Palazzo degli Anziani, antico



3. "Mostra della pittura veneta nelle Marche", 1950, Ancona, Palazzo degli Anziani, Salone d'onore
Ancona, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Ancona Pesaro e Urbino - Biblioteca

4. Pinacoteca Civica "Francesco Podesti", allestimento curato da Giuseppe Marchini, 1958, particolare rappresentante la *Pala Gozzi* (1520)
Ancona, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Ancona Pesaro e Urbino - Biblioteca

5. Pinacoteca Civica "Francesco Podesti", allestimento curato da Giuseppe Marchini, 1958, particolare rappresentante l'*Immacolata* di Guercino (1656 circa)
Ancona, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Ancona Pesaro e Urbino - Biblioteca

insediamento delle Magistrature cittadine (figg. 4-5)⁹. Il tema della sicurezza del patrimonio dorico si ripresentò a seguito dello sciame sismico del 1972. Fra i pochissimi edifici del centro storico rimasti illesi, Palazzo Bosdari, attuale sede, ospitò l'ennesimo riallestimento della pinacoteca cittadina... poiché la vita di un museo è storia di una città.

¹ Cfr. A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riutilizzo, tutela e dispersione. Inventario dei "Beni delle corporazioni religiose" 1860-1890*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma 1998.

² Cfr. A. Gioli, *op. cit.*, p. 39.

³ Sulla complessa storia conservativa del primo insediamento francescano nella città dorica cfr. A. Gattucci, *Riforma e Osservanza nelle Marche*, in *I Francescani nelle Marche: secoli XIII-XVI*, a cura di L. Pellegrini, R. Paciocco, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo pp. 66-83.

⁴ Cfr. C. Paparello, *"Un qualche piccolo lustro alla Patria comune". Per una storia della Pinacoteca Civica "Francesco Podesti" di Ancona*, Edifir, Firenze, *passim* e con bibliografia precedente.

⁵ Cfr. C. Paparello, *Musei fra le due guerre:*

racconto di un'annessione. Il caso della Pinacoteca Civica di Ancona fra riallestimenti e dispersioni, in "Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 14, 2016, pp. 635-694, cit. da p. 637.

⁶ C. Paparello, *"Un qualche piccolo lustro alla Patria comune"...* cit., pp. 56-59.

⁷ Ivi, pp. 71-79.

⁸ Sulle operazioni di protezione antiaerea cfr. C. Paparello, *Pasquale Rotondi e i ricoveri nelle Marche*, Eadem, *Operazione salvataggio*, in *Arte Liberata. Capolavori salvati dalla guerra (1937-1947)*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2022 - 10 aprile 2023), a cura di L. Gallo, R. Morselli, Electa, Milano, pp. 154-162, 163-171, entrambi con bibliografia precedente. Per il commento di Palma Bucarelli cfr. C. Paparello, *"Un qualche piccolo lustro alla Patria comune"...* cit., p. 108.

⁹ Ivi, pp. 117-136, con bibliografia precedente.

Opere in mostra



O1
Olivuccio
di Ciccarello

Circoncisione
di Gesù Bambino
1430-1439 circa

Tempera su tavola, 180 × 82,5 cm
Provenienza: Ancona,
San Francesco ad Alto
Restauro: I. Bacchiocca, 1989
Ancona, Pinacoteca Civica
"Francesco Podesti", inv. 4

L'opera, eseguita su di una tavola di pioppo dal forte sviluppo verticale, non costituisce un dipinto a sé stante ma 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 Cambridge¹. La reale possibilità di un'opera complessa e plurale è stata messa in luce nel 1987, in occasione del solo restauro di cui è stata oggetto, che ha rilevato la presenza di fori laterali per la giunzione della carpenteria. Il medesimo restauro ha consentito di ripristinare l'originaria estensione del dipinto, in precedenza coperto ai margini da una cornice posticcia finalmente rimossa.

Annotazioni puntuali riferiscono che l'opera proviene dalla chiesa San 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 il breve periodo intorno al 1930 in cui Luigi Serra, direttore della Galleria Nazionale di Urbino, dispose uno spostamento temporaneo nella chiesa di Santa Maria della Piazza, complessivamente oggetto di un intervento di recupero che egli stesso curò².

Il soggetto della circoncisione di Gesù, tratto dal Vangelo di Luca (2, 21) e spesso confuso con la presentazione al tempio, è raramente rappresentato nella pittura medievale marchigiana, fatta salva la circoncisione del Battista presente all'interno del ciclo che adorna l'oratorio di San Giovanni in Urbino ad opera dei fratelli Salimbeni. Poiché il tema è strettamente correlato alla cultura ebraica, si possono supporre ragioni di committenza legate alla locale comunità, senza escludere che vi fossero legami parentali tra l'artista e il committente stesso ("Nuova Rivista Misena", 1890, III 13, p. 182; Marchi 2002, p. 157).

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 riconsegnato in braccio a 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 a 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, in linea con quello che connota le presunte tavole laterali, caratterizzate dalla rigidità dei volumi e dei panneggi.

L'identificazione di Olivuccio di Ciccarello quale autore dell'opera è il risultato di importanti studi di Alessandro Marchi e Matteo Mazzalupi (Marchi 2002) intorno all'iscrizione presente sulla monumentale croce dipinta per la chiesa di San Michele Arcangelo di Macerata Feltria, in precedenza attribuita al pittore marchigiano noto come Carlo da Camerino, nel cui alveo erano stati ricondotti i dipinti genericamente ritenuti della "Scuola di Ancona". Dal 2002 il catalogo di Olivuccio di Ciccarello, personaggio documentatissimo sin dal tardo Ottocento tuttavia privo di opere, va a coincidere dunque con quello di Carlo da Camerino, sulla cui identificazione avevano lavorato a partire dagli anni Cinquanta Federico Zeri e, a seguire, Vitalini Sacconi e Zampetti. Le opere definitivamente assegnate a Olivuccio, con evidenti rimandi alla tradizione stilistica bolognese, forse apprese da Andrea da Bologna, e a quella riminese, arricchiscono la personalità di un grande maestro attivo proprio tra i due secoli in ambito tardo-gotico, che nei lavori più tardi, ovvero nella stessa *Circoncisione*, esprime una cifra di chiaro e commovente naturalismo. In tal senso, già ai primi del Novecento, Cavalcaselle, dopo aver scorto la tavola nella sacrestia della chiesa di San Francesco ad Alto, ne aveva ipotizzato l'attribuzione a un artista dell'area di Gubbio e Fabriano a cavallo tra i secoli XVI e XV³.

La *Circoncisione* trova adeguata valorizzazione in 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.

Maria Vittoria Carloni

¹ Un'attenta analisi sull'artista è dettagliatamente riepilogata da A. Marchi, *Olivuccio di Ciccarello*, in Marchi 2002, pp. 102-125. I presunti scomparti della tavola sono conservati presso il Fitzwilliam Museum, Cambridge, inv. 1061^a e 1061^b.

² Serra 1929/1930 p. 102; un'attenta ricostru-

zione della vicenda degli spostamenti di sede appartiene a C. Paparello 2016, pp. 636-645. Serra condusse in via temporanea a Santa Maria della Piazza tre opere di Olivuccio (*San Primiano*, *Circoncisione* e *Dormitio Virginis*) e la *Pala dell'Alabarda* di Lorenzo Lotto.

³ Crowe-Cavalcaselle 1900, vol. 4, pp. 42-43.

Bibliografia

C. Feroso, *Guida di Ancona*, Morelli editore, Ancona 1884

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, vol. IV, Le Monnier, Firenze 1887

"Nuova Rivista Misena", 1890, III 13, p. 182

L. Serra, *Catalogo della Pinacoteca civica di Ancona*, Tipografia Sonciniana, Fano 1929

L. Serra, *Restauri e scoperte in Santa Maria della Piazza*, in "Bollettino d'arte" vol. 23, Casa Editrice d'Arte Bestellie e Tumminelli, Roma 1929, pp. 97-121

G. Marchini, *La pinacoteca comunale di Ancona*, Anibaldi, Ancona 1979

H. e M. Schmidt, *Il linguaggio delle immagini. Iconografia cristiana*, Città Nuova, Roma 1988

M. Polverari, *La Circoncisione. Una tavola attribuita a Carlo da Camerino*, CNA Edizioni, Ancona 1989

A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del Gotico*, Federico Motta, Milano 1992

C. Costanzi, *Ancona. Pinacoteca Civica "F. Podesti"*. Galleria d'arte moderna, Calderini, Bologna 1999

A. Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Federico Motta Editore, Milano 2002

A. De Marchi, *Viatico per la pittura camerte, in Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, a cura di A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez, Federico Motta Editore, Milano 2002, pp. 51-67

M. Mazzalupi, *Carlo da Camerino, il pittore inesistente*, in "L'appennino camerte", LXXXII, 20, 2002, p. 5

N. Falaschini, *Su alcuni quadri del Museo diocesano di Ancona e sul "... Magister Oliverrius pictor ... de Collegio Societatis et Fraternalitatis S. M. Misericordiae"*, Arcidiocesi di Ancona-Osimo, Ancona 2003





02

Carlo Crivelli

Madonna con il Bambino 1480 circa

Tempera e oro su tavola, 21 x 15,5 cm
Provenienza: Ancona,
San Francesco ad Alto
Restauro: C. Giantomassi, P. Zari 1985
Ancona, Pinacoteca Civica
"Francesco Podesti", inv. 5

La *Madonna con il 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 turno 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 a una sintassi tardo medievale nonché al larghissimo impiego di ornati. La preziosa tavoletta proviene dalla chiesa di San 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. Negli anni Ottanta del Quattrocento furono attuati ingenti lavori di abbellimento nella chiesa ad opera del frate Bernardino Ferretti che, uomo di spiccata cultura e membro di una tra le nobili famiglie del luogo, rivestiva il ruolo di guardiano del convento. Il prelado si fece promotore della costruzione di una nuova navata che inglobò la vecchia e della fabbricazione di una nuova cappella dedicata alla Vergine, di una nuova sacrestia e del restyling della facciata. Nella cappella era collocata un'immagine della Vergine che a metà del XVIII secolo fu spostata in sacrestia a seguito della concessione della cappella ad altra famiglia. Tale piccola imago ora è presso il Walters Art Museum di Baltimora. È dunque interessante riferire alla committenza di Bernardino almeno tre opere di Crivelli – la Madonna di Baltimora, il ritratto di Gabriele Ferretti in estasi della National Gallery di Londra, e la Madonna in parola, l'unico tra i capolavori rimasto nella città d'origine a fronte della diaspora ottocentesca.

Menzionata dalle cronache sette e ottocentesche, fu segnalata da Marcello Oretti, da Otto Mündler e in modo assai accorato da Cavalcaselle e Morelli, che ne tracciarono uno spiccato elogio negli appunti del loro memorabile viaggio (Cavalcaselle Morelli 1896, pp. 266-268; Anderson 2000, pp. 71-72).

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. Nel 1929 venne apposto un foglietto firmato dal soprintendente delle Marche Giuseppe Moretti e dal podestà di Ancona Riccardo Moroder. Analoga decorazione sul retro caratterizza anche la piccola opera che ritrae *San Francesco che raccoglie il sangue di Cristo* conservata al Poldi Pezzoli, il più piccolo dipinto dell'artista di cui si abbia notizia, accomunato agli altri tre per la presenza dell'accurato paesaggio turrato sullo sfondo, espressione di perizia ed estrema eleganza (A. De Marchi, M. Mazzalupi 2008, p. 314).

In tutti i casi si è di fronte alla piena maturità dell'artista, nel caso della Madonna di Ancona databile al 1480 circa, la cui qualità e raffinatezza raggiun-
go-



OPVS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI



no l'acme anche attraverso il ritorno alla pala all'antica di funzione altamente devozionale. Il mistero e l'ambiguità tra le due Madonne per San Francesco nasce dalla spiccata analogia iconografica ma presto si scioglie sul piano del formato che, nel caso dell'opera oggetto di analisi, non poteva in alcun modo essere adeguato al rituale processionale. Dopo il ritrovamento in sacrestia in occasione delle requisizioni demaniali, l'opera fu inclusa nel nucleo istitutivo della Pinacoteca, da cui si staccò soltanto nel corso della Seconda guerra mondiale per essere messa in salvo con altri capolavori anconitani a Urbino. Rentrò in città nel 1950 in occasione dell'importante esposizione dedicata a "La pittura veneta nelle Marche" (Zampetti 1950), a seguito della quale, nei tardi anni Cinquanta, fu operato un sostanziale rinnovamento dell'allestimento della pinacoteca nella sede storica di Palazzo degli Anziani (Paparello 2020, p. 133), in cui l'opera assunse il ruolo di opera simbolica delle collezioni civiche, che tuttora riveste nella sede di Palazzo Bosdari-Bonomini.

Maria Vittoria Carloni

Bibliografia

M. Oretti, *Pitture nella città di Ancona descritte da Marcello Oretti nell'anno 1777*, ms, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio

G.B. Cavalcaselle, G. Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria (1861-62)*, in "Le gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti", II, 1894-1895

Mostra della pittura veneta nelle Marche, catalogo della mostra (Palazzo degli Anziani, Ancona, 5 agosto - 30 settembre 1950), a cura di P. Zampetti, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1950

G. Marchini, *La pinacoteca comunale di Ancona*, Ancona 1960

G. Bonasegale, *La Madonna con Bambino di Carlo Crivelli*, Il lavoro editoriale, Ancona 1984

The travel diaries of Otto Mündler, 1855-1858, a cura di C. Togneri Dowd, The Walpole Society, Leeds 1985

P. Zampetti, *Carlo Crivelli*, Nardini, Firenze 1986

F. Zeri, *Dietro l'immagine: conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, edizioni TEA, Milano 1990

P. De Vecchi, *Itinerari crivelleschi nelle Marche*, Maroni, Ripatransone 1997

J. Anderson, *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Federico Motta Editore, Milano 2000

A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Federico Motta Editore, Milano 2002

A. De Marchi, *Viatico per la pittura camerte*, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, a cura di A. De Marchi, M. Giannatiempo Lopez, Federico Motta Editore, Milano 2002, pp. 51-67

Matteo da Gualdo e il Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche, Catalogo della mostra (Gualdo Tadino, 21 marzo - 27 giugno 2004), a cura di E. Bairati, E. Dragoni, Mondadori Electa, Milano 2004

C. Costanzi, *Le Marche disperse*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005

A. De Marchi, M. Mazzalupi, *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, 24 ORE Motta Cultura, Milano 2008

C. Paparello, *"Un qualche piccolo lustro alla patria comune". Per una storia della Pinacoteca civica "F. Podesti" di Ancona*, Edifir Edizioni Firenze, Firenze 2020

D. De Luca, S. Papetti, G. Roselli, G. Di Girolami, *Opus Karoli Crivelli. Le opere e la materia. Nuove letture su Carlo Crivelli*, Capponi Editore, Ascoli Piceno 2022

F. Coltrinari, G. Pascucci, *Carlo Crivelli: le relazioni meravigliose*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022



03 Tiziano Vecellio

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

Tecnica mista su tavola,
312 x 215 cm
Ancona, Pinacoteca Civica
"Francesco Podesti", inv. 8
Iscrizioni: Firmata e datata
nel cartiglio in basso al centro:
"ALOYXIUS GOTIUS RAGOSINUS
/ FECIT FIERI / MDXX / TITIANUS
CADORINUS PINSIT".

Come sottolineato da André Chastel (1977, p. 83), l'opera non è solo la prima firmata e datata da Tiziano, poco più che trentenne al momento della sua esecuzione, ma anche, assieme l'eccezionale *Assunta* dei Frari, di poco precedente (1516-1518), 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 e Ancona, Alvise (talvolta Luigi) Gozzi (Gučetić). 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 (un meccanismo di brandizzazione civica di cui si ricorderà, qualche decennio dopo, il marchigiano Federico Barocci, assiduo celebratore del profilo del Palazzo Ducale della sua Urbino nelle proprie opere).

Il soggetto della pala, dipinta con sferzante realismo, è di immediata 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, oggetto di una memorabile pagina interpretativa di André Chastel (1977, pp. 83-87), simboleggia tanto il tema della salvezza cristiana, quanto 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. Un'invenzione forse non esente dal ricordo di un'altra, memorabile foglia di fico in controluce, quella del *San Giorgio* di Cosmè Tura nel Duomo di Ferrara, del 1469 (Baroni 2020, pp. 41-42).

Il modello dichiarato dell'immagine è la *Madonna di Foligno* di Raffaello, risalente all'inizio del secondo decennio e da cui Tiziano trae l'invenzione dell'apparizione mariana su un candido trono di nubi, quella del Bambino iperattivo e sgambettante, quasi volesse tuffarsi dalla propria posizione rialzata, così come quella di legare direttamente sfera sacra e profana grazie al gesto esplicito di san Biagio (che ricalca quello del raffaelliano san Giovanni). Là dove la pala di Raffaello compone armoniosamente i diversi gesti e atteggiamenti, quella di Tiziano stupisce per la naturalezza quasi grezza dei gesti; san Biagio, a dispetto della pesante cappa decorata, rischia quasi di perdere il pastorale nello slancio di afferrare la spalla del Gozzi e indicargli, con la pesante mano inanellata, il lembo inferiore della veste della Vergine. Tutta la rappresentazione è, in effetti, evocativa di un impeto, una sorpresa: Maria, appena apparsa, si avvicina rapidamente, trascinata da nuvolacce nere poco rassicuranti (anche queste, forse, memori del Tura ferrarese?) sospinte verso lo spettatore dal medesimo vento che curva le erbe in primo piano.





Le ricerche di Michele Polverari hanno suggerito l'ipotesi che, almeno fino alla metà del Seicento, la pala fosse completata da una predella con due figure, dichiarate "di mano dello stesso Tiziano" da Marino Gondola in una querela rivolta all'allora vescovo di Ancona, Luigi Gallo. Ciò costituirebbe un caso unico nella produzione di Tiziano, non esente, in questi primi anni di risonanza internazionale, a sperimentare soluzioni di gusto al tempo stesso innovativo e antiquato (i cinque pannelli del Polittico Averoldi nella Collegiata dei Santi Nazaro e Celso a Brescia, del 1520-1522). Altro *unicum* di particolare interesse è la presenza, sul retro lasciato grezzo della tavola, di vari schizzi a pietra nera raffiguranti un profilo femminile, la testa di un bambino e altri appunti, normalmente attribuiti allo stesso Tiziano.

Luca Baroni

Bibliografia

A. Chastel, *Sur deux rameaux de figuier*, in *Studies* 1977, 1, pp. 83-87

Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss, 2 voll., a cura di I. Lavin, J. Plummer, New York University Press, New York 1977

M. Cordaro, *La pala Gozzi di Tiziano*, "Critica d'arte", LIII, 17 (1988), pp. 65-71

M. Polverari, *Tiziano: la pala Gozzi di Ancona: il restauro e il nuovo allestimento espositivo*, Grafis Edizioni, Bologna 1988

A. Gentili, *La pala Gozzi di Tiziano: Venezia tra Ancona e Ragusa*, "Venezia Cinquecento", III, 2 (1992), pp. 89-97

Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance, atti del convegno di studi (Parigi, 3-5 giugno 2013), a cura di A. Beyer et al., Brepols, Turnhout 2017

M. Brock, *La place du spectateur dans la "Pala Gozzi" de Titien*, in *Voir... op. cit.*, pp. 279-297

La magia del restauro: Restauri su opere dal XIII al XVII secolo in Italia e all'estero: in memoria di Donatella Zari, a cura di G. Bonasegale Pittei, Editori Paparo, Roma 2018

G. Bonasegale Pittei, *La Pala Gozzi di Tiziano nella Pinacoteca Civica di Ancona: vicende museali e restauri*, in *La magia... op. cit.*, pp. 29-42

Barocchi ritrovato. Il restauro del Martirio di san Sebastiano, a cura di L. Baroni, Officina Libreria, Milano 2020

L. Baroni, "Cultura e umanità". *Il Martirio di san Sebastiano e qualche spunto sulla giovinezza di Federico Barocci*, in *Barocchi... op. cit.*, pp. 13-54





04 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

Olio su tela, 294 × 216 cm
Iscrizioni: Firmata "Lorenzo Lotto"
sul primo gradino del trono.
Pala: Ancona, Pinacoteca Civica
"Francesco Podesti", inv. 30

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 (Micaletti 1991, pp. 133-136). 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. Tra questi, vi sono tre pale raffiguranti la Madonna e santi, rispettivamente eseguite per Fermo (datata 1535 e ispirata all'iconografia dell'anconetana *Pala Gozzi* di Tiziano, del 1520), Cingoli (*Madonna del Rosario*, Cingoli, chiesa di San Domenico), e il nostro dipinto di Ancona, forse non casualmente commissionato, come l'opera fermana, per una chiesa di Sant'Agostino dei padri eremiti (Humfrey 1998, p. 127). La Sacra conversazione dorica si distingue dalle altre due per una maggiore semplicità d'impianto e una minore attenzione al dettaglio, a favore degli effetti di chiaroscuro (le ombre portate dei personaggi sui gradini del trono) esaltati, nelle aree luminose come quella della capigliatura del san Simone, da tocchi di colore applicato puro.

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 ve-





neziana 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.

Un raro disegno preparatorio relativo alla figura del santo Simone Zelota si conserva al British Museum (Pouncey 1965, p. 17). Su quest'ultimo una mano antica, forse cinque o seicentesca, ha annotato l'indicazione "Lorenzo" e "Lorenzo Lot l'opera è in Ancona", segnalando una precoce fortuna visiva del dipinto.

Luca Baroni

Bibliografia

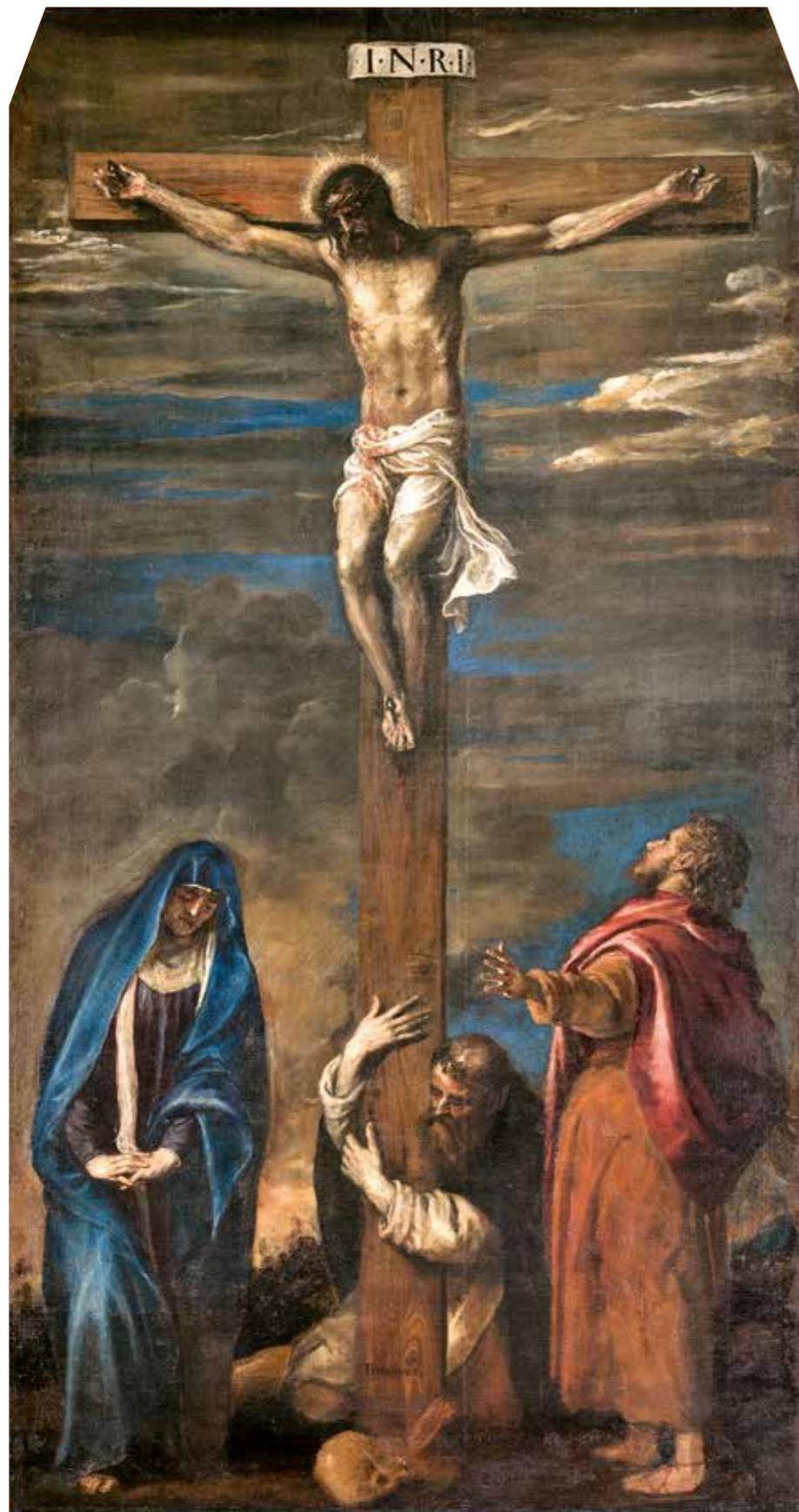
- Mostra di Lorenzo Lotto: *Catalogo ufficiale*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 14 giugno – 18 ottobre 1953), a cura di P. Zampetti, Casa Ed. Arte Veneta, Venezia 1953
- P. Pouncey, *Lotto Disegnatore*, Neri Pozza, Vicenza 1965
- P. Zampetti, *Lotto*, Capitol, Bologna 1983
- R. Micaletti, *Il contratto per la pala di Lorenzo Lotto in Sant'Agostino ad Ancona*, "Venezia Cinquecento", I, 1 (1991), pp. 133-136.
- M. Polverari, *Lorenzo Lotto: la Pala dell'Alabarda*, Comune di Ancona, Ancona 1992
- P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, Bolis, Bergamo 1998
- P. Pinti, *Le armi nelle opere di Lorenzo*

Lotto: tipologie, significato, rilevanza per la critica, "Memorie / Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti, Ancona", XXXVII (1998-1999) (ma 2002), pp. 53-74

R. Villa, G.C.F. Villa, *Lorenzo Lotto*, Silvana Editoriale, Milano 2011

Una famiglia per Ancona. La donazione Mengoni Ferretti, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, Sala delle Polveri, 24 luglio 2024 – 6 gennaio 2025), a cura di L. Gallo, L. Baroni, Comune di Ancona, Ancona 2024

L. Baroni, "Per dar speranza, e far bon animo alli suoi Anconitani": verso una storia civile e mecenatistica della famiglia Ferretti, in *Una famiglia... op. cit.*, pp. 11-29



05 Tiziano Vecellio

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

1558

Olio su tela, 371 x 197 cm
Ancona, chiesa di San Domenico,
in deposito ad Ancona, Pinacoteca
Civica "Francesco Podesti", inv. s.n.
Iscrizioni: firmata e datata ai piedi
della croce, "TITIANVS F. 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 ad Ancona, Tiziano torna a eseguire un'opera monumentale per la città dorica, la *Crocifissione* o *Pala Cornovi* della Vecchia. L'occasione di committenza si lega, ancora una volta, agli interessi commerciali di un mercante di origine bergamasca, Pietro Cornovi della Vecchia, attivo tra Ancona e Venezia. Nel 1556, Pietro succede al defunto fratello Tomaso nella direzione della filiale anconetana dell'impresa di famiglia. Nell'altra filiale, in piazza San Bartolomeo a Venezia, opera il parente Antonio Cornovi, committente negli stessi anni a Tiziano dell'*Annunciazione* di San Salvador (1559-1564). Nel 1555 Tomaso, ottenuto il patronato dell'altare maggiore della chiesa di San Domenico, si era rivolto al grande protagonista dell'arte anconetana degli anni cinquanta, Pellegrino Tibaldi. Stando alla testimonianza di Giorgio Vasari, quest'ultimo aveva predisposto per l'altare un grande ornamento di stucco che avrebbe dovuto completare con un dipinto. Dopo la morte del primo committente e il subentro del secondo, la commissione viene però dirottata su Tiziano, che completa l'opera nell'estate del 1558 (viene messa in opera il 22 luglio).

Il soggetto scelto da 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 a 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 sia gli effetti di rifrazione della luce. La novità di questo doppio modo di procedere è precocemente rilevata da Vasari, che, descrivendo come Tiziano "in Ancona, all'altare maggiore di San Domenico, fece nella tavola Cristo in croce, et a' piedi la Nostra Donna, San Giovanni e San Domenico", rileva tanto il pathos delle figure quanto la loro singolare esecuzione pittorica: i personaggi sono infatti "bellissimi e di quell'ultima maniera fatta di macchie, come si disse pure ora". Partendo da questa lettura, Rodolfo Pallucchini (1969) ha efficacemente individuato nella tela di Ancona "il punto di partenza di quell'ultima fase del gusto tizianesco, che è la più libera e la più ricca d'avvenire. Con tale dipinto si puntualizza il momento in cui il croma tizianesco si scioglie nella luce".

Il violento impatto esercitato dall'opera di Tiziano sull'immaginazione dei contemporanei è attestato dalle precoci derivazioni trattene in am-



bito veneto da Jacopo Bassano, nel dipinto eseguito nel 1561-1563 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") sia 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, la cui opera è già intrisa di suggestioni raffaellesche, michelangiolesche e romane, modifica completamente il proprio stile per abbracciare quello della pala Cornovi, citata tanto nella disposizione dei personaggi, quanto 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, la Pala Cornovi della Vecchia viene asportata da ignoti dall'altare di San Domenico. Viene ritrovata il 14 dello stesso mese, in buono stato, grazie alla segnalazione e all'attiva partecipazione alle operazioni di recupero avviate dalla polizia da parte di due ragazzi anconetani, uno dei quali è il giovane pittore e futuro protagonista della Transavanguardia italiana Enzo Cucchi.

Luca Baroni

Bibliografia

H.E. Hethey, *The paintings of Titian: complete edition*, Phaidon, London 1969

R. Pallucchini, *Tiziano*, II voll., Sansoni, Firenze 1969

Ancona e le Marche per Tiziano. 1490-1990, catalogo della mostra didattica (Ancona, Atelier dell'Ateneo Amatoroso, 29 settembre - 17 novembre 1990), a cura di P. Zampetti, Tecnostampa, Ostra Vetere 1990

M. Polverari, *Tiziano: la Crocifissione di Ancona*, Comune di Ancona, Ancona 1990

M. Polverari, *Le pale d'altare per le chiese*

di San Francesco ad alto e San Domenico, in *Ancona... op. cit.*, pp. 21-33

M. Polverari, *Ancora sulla committenza della Crocifissione di Tiziano nella chiesa di San Domenico ad Ancona*, "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", XXXIII (1992), pp. 77-78

Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 13 marzo - 14 giugno 1993), a cura di M. Lacroix, G. Nepi Sciré, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1993



06
**Giovanni Francesco
Barbieri, detto
Guercino**

**Immacolata Concezione
1656**

Olio su tela, cm 259 × 180
Provenienza: Ancona, Palazzo
Rocchi Camerata
Restauro: C. Giantomassi, D. Zari, 1990
Ancona, Pinacoteca Civica
"Francesco Podesti", inv. 46

La grande pala fu commissionata per la residenza in via Saffi di Ancona, di proprietà del nobile Carlo Antonio Camerata, il cui pagamento completo è avvenuto tra aprile e agosto 1656, come attestato dal Libro dei conti del Guercino¹. La famiglia Camerata era originaria di Bergamo, dove si era affermata attraverso la pratica della mercatura, e sin dalla prima metà del XVII secolo era stata aggregata alla nobiltà dorica.

La residenza di città, distrutta durante la Seconda guerra mondiale, si affacciava in posizione preminente sulla via e fu edificata nel Cinquecento su disegno di Pellegrino Tibaldi cui sono attribuite, senza precisa documentazione, alcune vistose modanature come il portale principale. L'archivio comunale tuttavia conserva alcune vecchie riproduzioni fotografiche che danno conto del prestigio dell'antico edificio e in particolare degli interni, in cui erano presenti alcune tele oggi conservate nella Pinacoteca di Ancona². È noto infatti che il 17 gennaio 1906, Luigi Rocchi Camerata effettuò una significativa donazione al Comune di Ancona di "quadri che trovansi nel salone grande del suo palazzo in via Aurelio Saffi, contenente opere di pregevoli autori"³. Il legato consta di 40 preziosissimi dipinti dalle sontuose cornici, ovvero una ricca quadreria di gusto devozionale, caratterizzata da soggetti di carattere profano (storie mitologiche, battaglie, scene di genere) e di alcuni esemplari d'arte sacra. Nell'ambito di questa donazione, la *Madonna con Bambino* e *san Giovanni* di Andrea del Sarto, una delle numerose repliche del più noto esemplare in Galleria Borghese, e la medesima *Immacolata Concezione* costituivano di certo i pezzi più ragguardevoli.

L'opera interpreta con relativa creatività il tema dottrinale di Maria concepita, pensata e creata prima del peccato originale, oggetto di rinnovato dibattito giusto agli inizi del XVII secolo in Spagna, perché si avvale di influenze (Murillo, Velázquez, Pacheco) che donano alla Vergine sembianze meno statiche e idealizzate, assimilabili piuttosto all'iconografia della Maddalena penitente o di Venere anadiomene che flessuosa sorge dal mare (Serra p. 14). L'*Immacolata* di Guercino si presenta nella sua bellezza al di fuori del tempo, molto alleggerita dei simboli che ne hanno caratterizzato l'iconografia post-tridentina, dei quali resta la mezzaluna calpestata sul nimbo. Si tratta di un'immagine realistica e simbolica al contempo che si iscrive in un momento storico che ha superato le indicazioni controriformate e che risponde a necessità prettamente devozionali. Conforme alla tradizione classica è di contro la figura del Creatore, calvo, barbuto, illuminato da sinistra, perfettamente tratta dall'Apocalisse di Giovanni (12:1-2), di cui molto si è detto in rapporto alle altre declinazioni dell'artista ora a Bologna e a Torino (B. Ghelfi, *Il processo creativo: l'invenzione, la riproduzione di modelli, le copie*, in *Guercino. Il mestiere...*, pp. 126-145). 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. Nelle composizioni guercinesche esso assume il ruolo di coprotagonista che in modo eloquente si fa strumentale alla narrazione, tutt'altro che fondale muto.



L'esplicito riferimento all'iconografia spagnola è ascrivibile al contatto tra Guercino e Velázquez 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. La privata commissione dell'*Immacolata* non impedisce tuttavia di riconoscere all'opera una valenza pubblica, come attestano le annotazioni che descrivono il rituale del cammino processionale che il dipinto effettuava dall'abitazione di via Saffi alla chiesa del Santissimo Sacramento, di fatto a poche centinaia di metri, anche oltre un secolo prima dell'istituzione del dogma⁴. La festa dell'Immacolata era dunque nel cuore degli anconitani e a essa concorsero anche copie di modesta fattura (Marchini 1960, p. 76 e Polverari 1991, p. 7), il cui impiego induce a riflettere sul radicamento del credo religioso e sul valore identitario dell'opera originale, una privata commissione largamente condivisa per la pubblica devozione (E. Ghetti, *Guercino. Un protagonista del suo tempo*, in *Guercino. Il mestiere...*, pp. 48-53). Da una visione ottocentesca che lo colloca senza entusiasmi “fra il primo e secondo modo” e ne fa un elogio perché “apparisce cosa rara specialmente per l'effetto”⁵, nel 1920 Luigi Serra ascrive l'opera alla cosiddetta terza maniera, in sintonia con l'apprendimento di Guido Reni per la luce (Serra 1920, p. 14), mentre Giuseppe Marchini a seguire vi ravvisa “rigida simmetria e obiettività naturalistica” come nei santini a uso pietistico (Marchini 1979, pp. 41-42). Non stupisce dunque che Danis Mahon l'avesse esclusa dal catalogo della storica esposizione a Bologna del 1968. Soltanto nel 1990, a seguito di un intervento di restauro con corposa pulitura condotto dai professionisti Donatella Zari e Carlo Giantomassi, ha avuto luogo una complessiva rivalutazione dell'opera, a partire dall'analisi dei materiali costitutivi, estremamente pregiati, come l'azzurro lapislazzuli, il rosso cinabro e la lacca rossa, e del ductus pittorico che ne ha messo in luce l'assoluta autenticità⁶. La tela andò subito a costituire il nucleo dei capolavori della pinacoteca, segnata da articolati sviluppi e cambi di sede sin dall'istituzione del 1884, come attesta l'ordinamento di Luigi Serra in base al quale trovò posto nella “prima sala” riservata alle più significative testimonianze anteriori al XIX secolo (Serra 1920, p. 4). Dopo essere stata valorizzata anche da Giuseppe Marchini nel 1958 a Palazzo degli Anziani, essa infine fa bella mostra di sé anche oggi in Palazzo Bosdari nella sala del Seicento, accanto alla *Santa Palazia*, seconda importantissima commissione anconitana di Guercino.

Maria Vittoria Carloni

¹ Il libro dei conti 1997, pp. 172-173, n. 506, con ampia descrizione della quantificazione della spesa in riferimento al mediatore della commissione.

² Biblioteca Comunale “L. Benincasa”, Archivio fotografico Corsini.

³ L'elenco esaustivo delle opere del legato Rocchi Camerata, risalenti ai secoli XV, XVI

e XVII, è stato argomentato diffusamente e pubblicato in Paparello 2020, pp. 301-302.

⁴ Biblioteca Planetiana, Jesi, Inventario Rocchi Camerata, Busta 61, fascicolo 1769.

⁵ Maggiori 1821, p. 47.

⁶ Archivio Pinacoteca Civica “F. Podesti”, schedario corrente, fascicolo Guercino, “Immacolata Concezione”.

Bibliografia

A. Maggiori, *Le pitture, sculture e architetture della città di Ancona*, Arcangelo Sartori e Figlio, Ancona 1821

C. Feroso, *Spigolature biografiche di Francesco Podesti*, A. Gustavo Morelli Editore, Ancona 1884

L. Serra, *Catalogo della Pinacoteca Civica di Ancona*, Tipografia Sonciniana, Fano 1920

B. Molajoli, *Una “Annunciazione” del Guercino*, in “Rassegna Marchigiana per le arti figurative”, X, IV-V, Federici, 1932, pp. 133-138,

P. Marconi, L. Serra, *Il Museo nazionale delle Marche in Ancona*, Libreria dello Stato, Roma, 1934

Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). *Catalogo critico dei disegni e Catalogo critico dei dipinti*, cataloghi della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1º settembre – 18 novembre 1968), a cura di D. Mahon, Minerva Edizioni, Bologna 1968

G. Marchini, *La pinacoteca comunale di Ancona*, Anibaldi, Ancona 1979

V. Pirani, *Ancona dentro le mura*, Bagaloni, Agugliano 1979

Via Saffi. Dov'era com'era, catalogo della mostra (Ancona, Palazzo degli Anziani, 29 maggio – 4 luglio 1983), a cura del Comune di Ancona, Anibaldi, Ancona 1983

M. Polverari, *Il Guercino. I dipinti nelle Marche*, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1991

M. Polverari, *Ancona Pontificia. L'Ottocento. Un inventario urbano*, Tecnoprint, Ancona 1994

B. Ghelfi, *Il libro dei conti del Guercino: 1629-1666*, con la consulenza scientifica di Sir Denis Mahon, Nuova Alfa Editoriale, Venezia 1997

V. Pirani, *Le chiese di Ancona*, Arcidiocesi di Ancona e Osimo, Ancona 1998

C. Costanzi, *Ancona. Pinacoteca Civica “F. Podesti”. Galleria d'arte moderna*, Calderini, Bologna 1999

J. Anderson, *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Federico Motta Editore, Milano 2000

E. Turri, *Adriatico mare d'Europa. La cultura e la storia*, Amilcare Pizzi Editore, Milano 2000

Comune di Ancona, *Stradario storico*, Tecnoprint, Ancona 2001

C. Costanzi, L. Lanzi, *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti antichità trovate*, Marsilio Editore, Venezia 2003

G. Morello, V. Francia, R. Fusco, *Una donna vestita di sole. L'immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, Federico Motta Editore, Milano 2005

G. Luconi, P. Cocola, *Conoscere Jesi: guida alla conoscenza delle persone e delle cose della storia e delle tradizioni della tua città*, Jesi 2007

G. Pascucci, *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie, atti della Giornata di studi Urbino, 11 aprile 2011*, Il Lavoro Editoriale, Ancona 2013

C. Paparello, *Musei tra le due guerre: racconto di un'annessione. Il caso della Pinacoteca Civica di Ancona fra riallestimenti e dispersioni*, in “Il capitale culturale”, XIV, Eum Edizioni, Università di Macerata, Macerata 2016, pp. 635-694

Guercino tra sacro e profano, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Farnese, 4 marzo – 4 giugno 2017), a cura di D. Benati, Skira, Milano 2017

F. Cogliandro, M. Tittarelli, *Cronache dalla chiesa di S. Francesco ad Alto di Ancona dal XVI al XIX secolo. Cappelle gentilizie e legati testamentari*, in “Picenum Seraphicum”. XXXIII, Eum Edizioni Università di Macerata, Macerata 2019, pp. 81-125

C. Paparello, “*Un qualche piccolo lustro alla patria comune*”. *Per una storia della Pinacoteca civica “F. Podesti” di Ancona*, Edifir Edizioni Firenze, Firenze 2020

L. Simi, *Ancona una città tra palazzi e mari*, Tecnoprint, Monsano 2023

Guercino. Il mestiere del pittore, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, 23 marzo – 15 settembre 2024), a cura di A. Bava, G. Spione, Skira, Milano 2024

