

Università della Terza Età Cinisello Balsamo

Storia dell'Arte Contemporanea a.a. 2024 – 2025

Dott.ssa Francesca Andrea Mercanti

1.

Capolavori della Pinacoteca di Brera di Milano

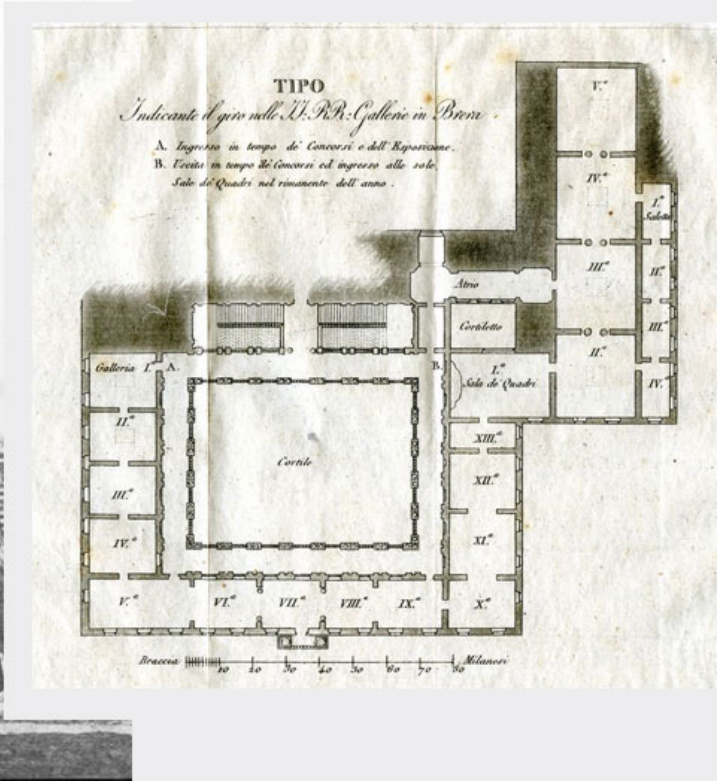
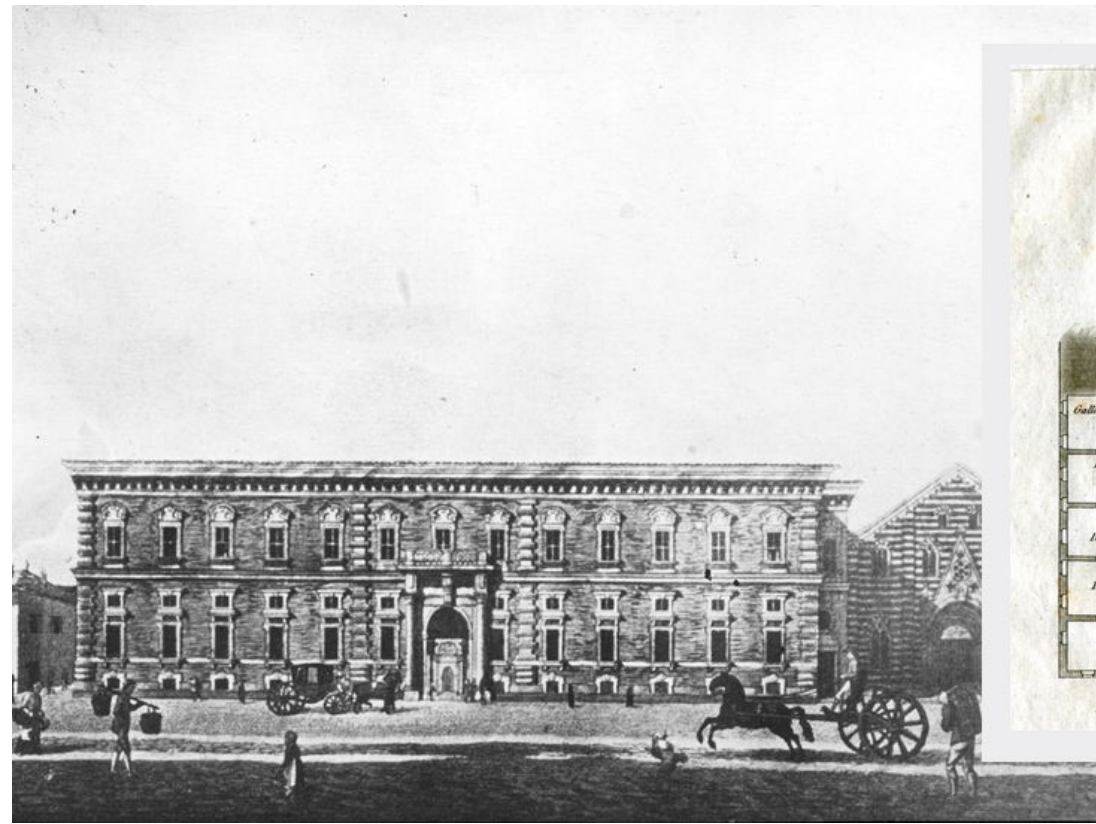


Nel 1773, a seguito dello scioglimento dei Gesuiti, il Collegio di Brera divenne proprietà dello Stato e l'Imperatrice Maria Teresa d'Austria volle farne sede di alcuni dei più avanzati istituti culturali della città: oltre all'Accademia di Belle Arti e all'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, la Biblioteca Nazionale Braidense, l'Osservatorio Astronomico e l'Orto Botanico.

Incaricato della progettazione e prosecuzione dei lavori fu Giuseppe Piermarini, uno dei protagonisti del Neoclassicismo in Italia. A lui si devono la sistemazione della biblioteca (un salone è visibile dalla sala I della Pinacoteca), il solenne portale di ingresso su via Brera, ed il completamento del cortile, al cui centro fu posta nel 1859 la statua bronzea che raffigura *Napoleone in veste di Marte pacificatore*, fusa a Roma su modello di Antonio Canova.

Nel corso di tutto il XIX secolo logge, cortili, atri e corridoi furono destinati ad ospitare monumenti che celebrassero pubblicamente artisti, benefattori, uomini di cultura e di scienza legati all'istituzione braidense.

La Pinacoteca di Brera venne ufficialmente istituita nel 1809, sebbene una prima eterogenea raccolta di opere fosse già presente a partire dal 1776 – e ampliata negli anni successivi – con finalità didattiche, a fianco dell'Accademia di Belle Arti voluta da Maria Teresa d'Austria. Il *corpus* doveva infatti costituire una collezione di opere esemplari, destinate alla formazione degli studenti.



Quando Milano divenne capitale del Regno Italico la raccolta, per volontà di Napoleone, si trasformò in un museo che intendeva esporre i dipinti più significativi provenienti da tutti i territori conquistati dalle armate francesi. Brera quindi, a differenza di altri grandi musei italiani, come gli Uffizi ad esempio, non nasce dal collezionismo privato dei principi e dell'aristocrazia ma da quello politico e di stato.

Infatti a partire dai primi anni dell'Ottocento, anche in seguito alla soppressione di molti ordini religiosi, vi confluirono i dipinti requisiti da chiese e conventi lombardi, cui si aggiunsero le opere di identica provenienza sottratte ai vari dipartimenti del Regno Italico. Questa nascita spiega la prevalenza, nelle raccolte, dei dipinti sacri, spesso di grande formato e conferisce al museo una fisionomia particolare, solo in parte attenuata dalle successive acquisizioni.

Lorenzo Veneziano, *Madonna in trono con il Bambino e i santi Antonio Abate, Giovanni Battista, Andrea, Vittore, Caterina d'Alessandria, Nicola, Marco e Lucia*, 1371 circa, tempera su tavola, Sala III

Questo piccolo polittico – che conserva la carpenteria originale con intagli gotici – mostra quanto la tradizione della pittura bizantina fosse ancora presente a Venezia nella seconda metà del Trecento.

La Madonna con il bambino, seduti in un trono prezioso, sono circondati da angeli musicanti e numerosi santi. Con ogni probabilità il polittico proviene dal monastero di Santa Maria della Celestia a Venezia e, date le dimensioni ridotte, era forse destinato alla devozione privata di una monaca.



Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò di Giovanni di Massio), *Incoronazione della Vergine e santi (Polittico di Valle Romita)*, 1408 circa, tempera su tavola, Sala XXII

Forse smembrato già nel XVIII secolo, il polittico giunse in Pinacoteca a partire dal 1811, in seguito alla soppressione dell'eremo francescano osservante di santa Maria di Valdisasso, presso Fabriano, da cui provennero le cinque tavole maggiori; le quattro tavole minori furono acquistate da una collezione privata nel 1901.

Al centro è raffigurata l'Incoronazione di Maria e il pittore immagina il Paradiso come un alone d'oro con fiamme e penne di pavone posto oltre il giro delle stelle fisse sul quale, come su un pavimento, poggiano angeli musicanti. Ai lati i santi, avanzano su prati fioriti rappresentati con precisione da botanico. Esempio del linguaggio gotico dell'artista è la trasformazione dei personaggi sacri in eleganti figure lussuosamente abbigliate, secondo il gusto caro alle corti del tempo.

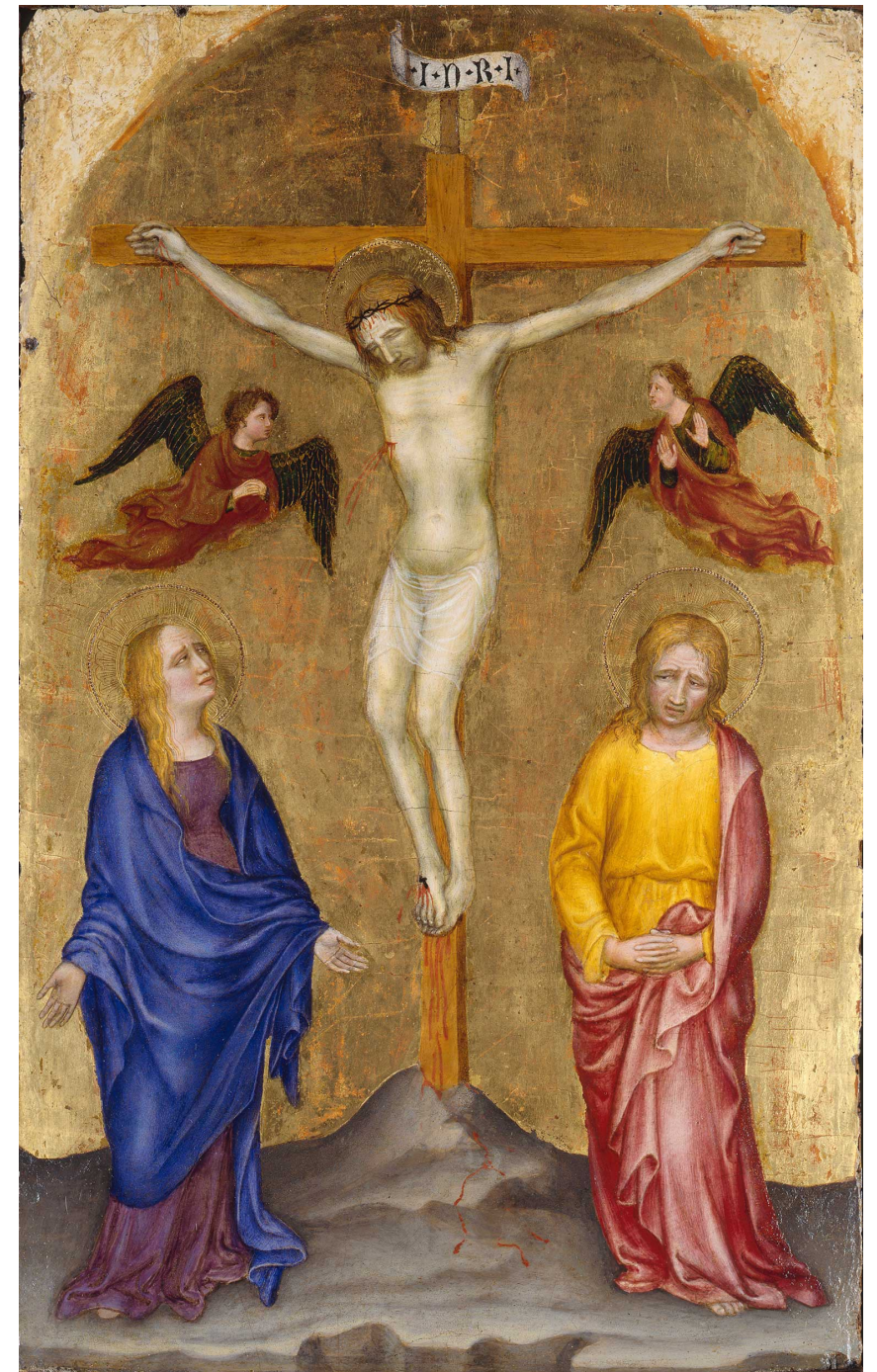


Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò di Giovanni di Massio), *Crocifissione*, 1408 circa, tempera su tavola, Sala IV

Del dipinto, acquistato sul mercato antiquario di Londra nel 1995, non si conosce la collocazione originaria; tuttavia una scritta antica posta sul retro ne assicura la provenienza dalle Marche. Alcuni studiosi hanno avanzato l'ipotesi, suggestiva ma ad oggi non comprovata, che la tavoletta costituisse il coronamento di un polittico marchigiano eseguito da Gentile.

Si tratta di una composizione di altissima qualità pittorica, capace di affascinare lo spettatore con l'eleganza delle sue figure nonostante alcune parti siano state danneggiate da restauri in epoca imprecisata.

Gentile da Fabriano, artista itinerante attivo in Lombardia, a Brescia, a Venezia, nelle Marche, a Orvieto e a Roma, fu il più grande pittore tardogotico italiano. Il dipinto presenta la linea fluida tipica del tardogotico, senza angoli retti, con onde di colore. Al contempo, tuttavia, si nota un'assenza pressochè totale di elementi naturalistici come la vegetazione e il mondo degli animali, la cui rappresentazione era caratteristica dell'arte tardogotica.



Jacopo Bellini, *Madonna con il bambino*, 1448, tempera su tavola, Sala IV

Jacopo Bellini, padre di Gentile e Giovanni, è un grandissimo artista la cui fama è rimasta oscurata da quella del figlio Giovanni.

Nella tavola si può vedere un accenno di rappresentazione spaziale in un pittore di formazione tardogotica, ravvisabile nel modo in cui il Bambino cerca di venire verso lo spettatore, come a volerlo benedire. Non a caso Jacopo diede a suo figlio, forse il primogenito (Giovanni era probabilmente illegittimo), il nome del suo maestro, Gentile da Fabriano.

L'iscrizione, riportata sulla cornice ma molto ridipinta, indica che fu eseguita nel 1448, certo come parte di un polittico disperso di cui ad oggi nulla è dato conoscere.



Andrea Mantegna, *Polittico di San Luca*, 1453 – 1455, tempera su tavola, Sala VI

L'opera fu eseguita tra il 1453 e il 1455 per la cappella di San Luca nella chiesa di Santa Giustina a Padova, da dove giunse a Brera con le soppressioni napoleoniche. Si tratta di un polittico a scomparti con sfondi oro, costruito secondo una formula ancora legata alla tradizione medievale; tuttavia, Mantegna utilizzò lo schema arcaico per esprimere una sensibilità del tutto moderna, aggiornata sulle più avanzate ricerche prospettiche.

Nonostante l'astratto fondo dorato, i personaggi del registro inferiore poggiano su un'unica pedana vista in scorcio, mentre quelli del registro superiore si impongono per lo straordinario effetto di solidità monumentale; l'effetto illusionistico complessivo doveva essere esaltato dalla cornice originale, andata perduta.



Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino (Madonna Greca)*, 1460 – 1465, olio su tavola, Sala VI

La cosiddetta Madonna greca di Giovanni Bellini deve il suo soprannome alla scritta in greco μήτηρ Θεού (meter theù), visibile in alto su un fondo molto compromesso.

Il Bambino ha un'aria triste, poggia i piedi su un davanzale e tiene in mano un frutto da leggere come simbolo della futura Passione. È uno dei primi dipinti a essere stati acquisiti dalla collezione della Pinacoteca di Brera e proviene dal Palazzo Ducale di Venezia, quindi probabilmente fu eseguito per una magistratura.

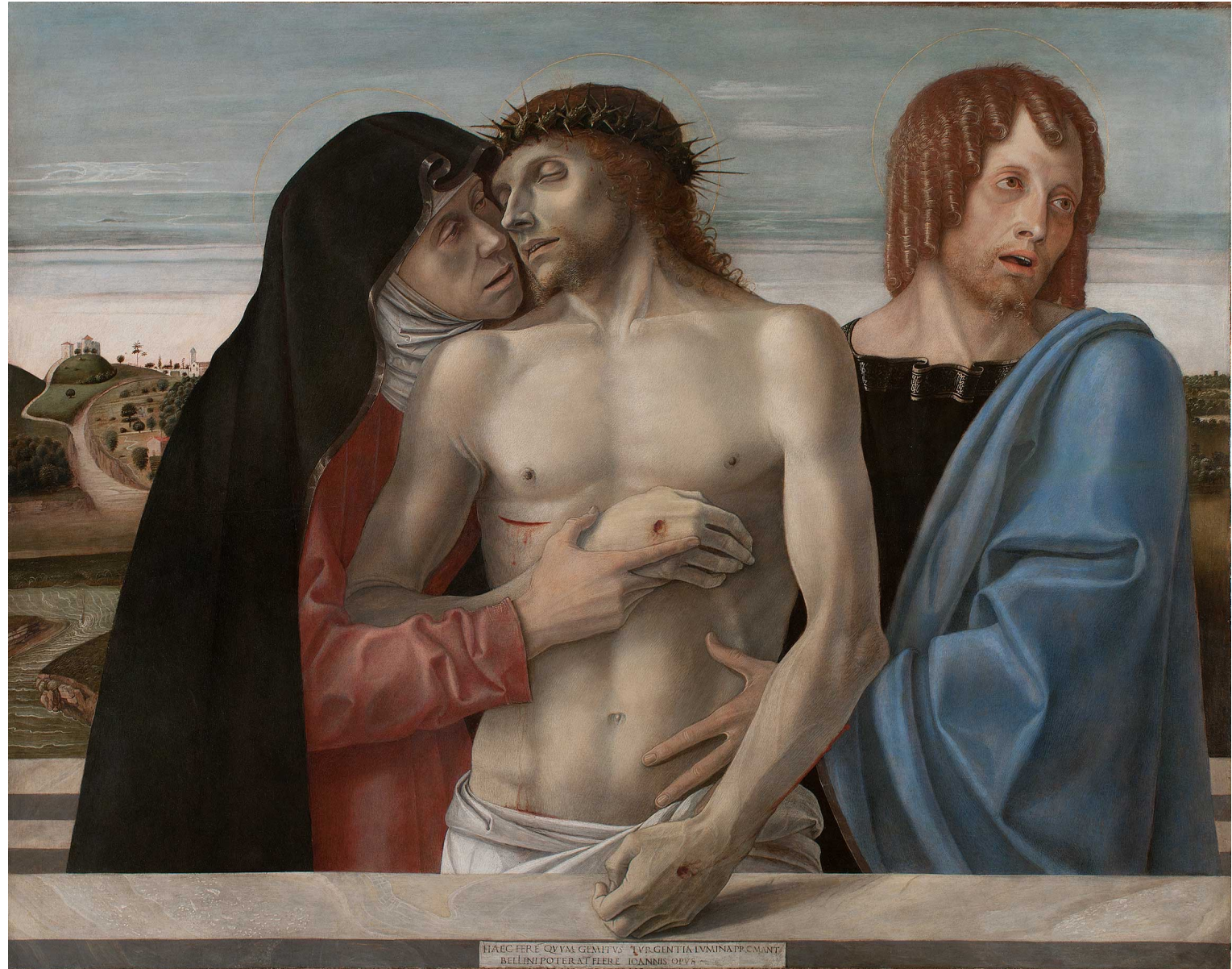


Giovanni Bellini, *Pietà*, 1460 circa, tempera su tavola, Sala VI

La tavola, datata agli anni sessanta del Quattrocento, segna un evidente affrancamento dalla lezione di Andrea Mantegna, a cui Bellini era legato non solo da affinità culturali ma anche da stretti vincoli di parentela (ne era il cognato).

Bellini immerge la scena entro un'atmosfera fatta di luce naturale, ammorbidendo i toni e concentrandosi, più che sulla costruzione di un rigoroso spazio prospettico, sulla rappresentazione della dolente umanità dei protagonisti; egli crea così un linguaggio nuovo che diverrà, negli anni successivi, la sua personale e inconfondibile cifra stilistica.

Il dipinto, che faceva parte della collezione Sampieri di Bologna, fu donato a Brera nel 1811 dal viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais.



Francesco del Cossa, *San Giovanni Battista*, 1470 – 1473, tempera su tavola, Sala XX

Francesco del Cossa, *San Pietro*, 1470 – 1473, tempera su tavola, Sala XX

I due dipinti costituivano i pannelli laterali di una grande macchina d'altare eseguita attorno al 1473 su commissione del mercante Floriano Griffoni e destinata alla cappella di famiglia in San Petronio a Bologna. Il polittico, dedicato a San Vincenzo Ferrer, nasceva a pochi anni dalla canonizzazione del santo e fu eseguito dall'artista in collaborazione con Ercole de' Roberti, che eseguì le tavolette della predella. L'opera rimase nella cappella Griffoni fino al 1725-1730, quando le singole tavole furono immesse separatamente sul mercato antiquario.

I pannelli braidensi furono acquistati su suggerimento di Adolfo Venturi, ma fu solo grazie alle intuizioni di Roberto Longhi che nel 1934 i frammenti di Brera, della National Gallery di Londra e della National Gallery di Washington poterono essere identificati come parti di un grandioso organismo unitario.



Piero della Francesca, *Madonna col Bambino e santi, angeli e Federico da Montefeltro (Pala di San Bernardino)*, 1472 – 1474, tempera su tavola, Sala XXIV

A seguito delle soppressioni napoleoniche, la pala giunse a Brera dalla chiesa di San Bernardino a Urbino, edificata da Federico da Montefeltro per ospitare la propria sepoltura. Gli interventi di restauro e gli studi recenti hanno confermato che il formato dell'opera è stato ridotto e che, nelle intenzioni dell'artista, l'architettura risultava più ampia e ariosa mentre le figure apparivano riunite sotto un vasto tiburio. Nonostante la menomazione subita, l'opera costituisce il maggior risultato nelle ricerche prospettiche condotte dagli artisti centroitaliani del secondo Quattrocento.

L'iconografia è quella della Sacra Conversazione: al centro si trova la Vergine in trono, che tiene in braccio il Bambino addormentato; attorno si dispongono, da sinistra, san Giovanni Battista, san Bernardino, san Girolamo che si batte il petto con la pietra, san Francesco che mostra le stimmate, san Pietro Martire con la ferita sul capo e san Giovanni Evangelista. Alle spalle si trovano gli arcangeli e, in ginocchio davanti al gruppo sacro, Federico da Montefeltro nelle vesti di condottiero.

È probabile che Federico l'avesse commissionata dopo la nascita dell'erede, seguita dalla morte della moglie Battista Sforza (1472), e che desiderasse sottolineare la protezione concessa dalla Vergine al proprio potere dinastico attraverso quest'opera fitta di simboli, di cui oggi forse non si comprende appieno il significato: per esempio, l'uovo di struzzo rappresenta la miracolosa maternità della Vergine, ma è anche un'impresa araldica dei Montefeltro; il Bambino addormentato allude alla maternità e al contempo alla morte, convalidando l'ipotesi della destinazione funeraria dell'opera.



Andrea Mantegna, *Cristo morto nel sepolcro e tre dolenti*, 1483 circa, tempera su tela, Sala VI

L'ipotesi più accreditata, nonostante le incertezze dovute all'esistenza di diverse varianti dello stesso soggetto, identifica il dipinto di Brera come quello ritrovato nello studio di Mantegna all'atto della sua morte, poi venduto dal figlio Ludovico al cardinale Sigismondo Gonzaga e inventariato tra i beni dei signori di Mantova nel 1627.

La sorte successiva del dipinto è tuttora oggetto di discussione fra gli studiosi, alle prese con una intricata serie di passaggi di proprietà solo parzialmente – e peraltro confusamente – documentati.

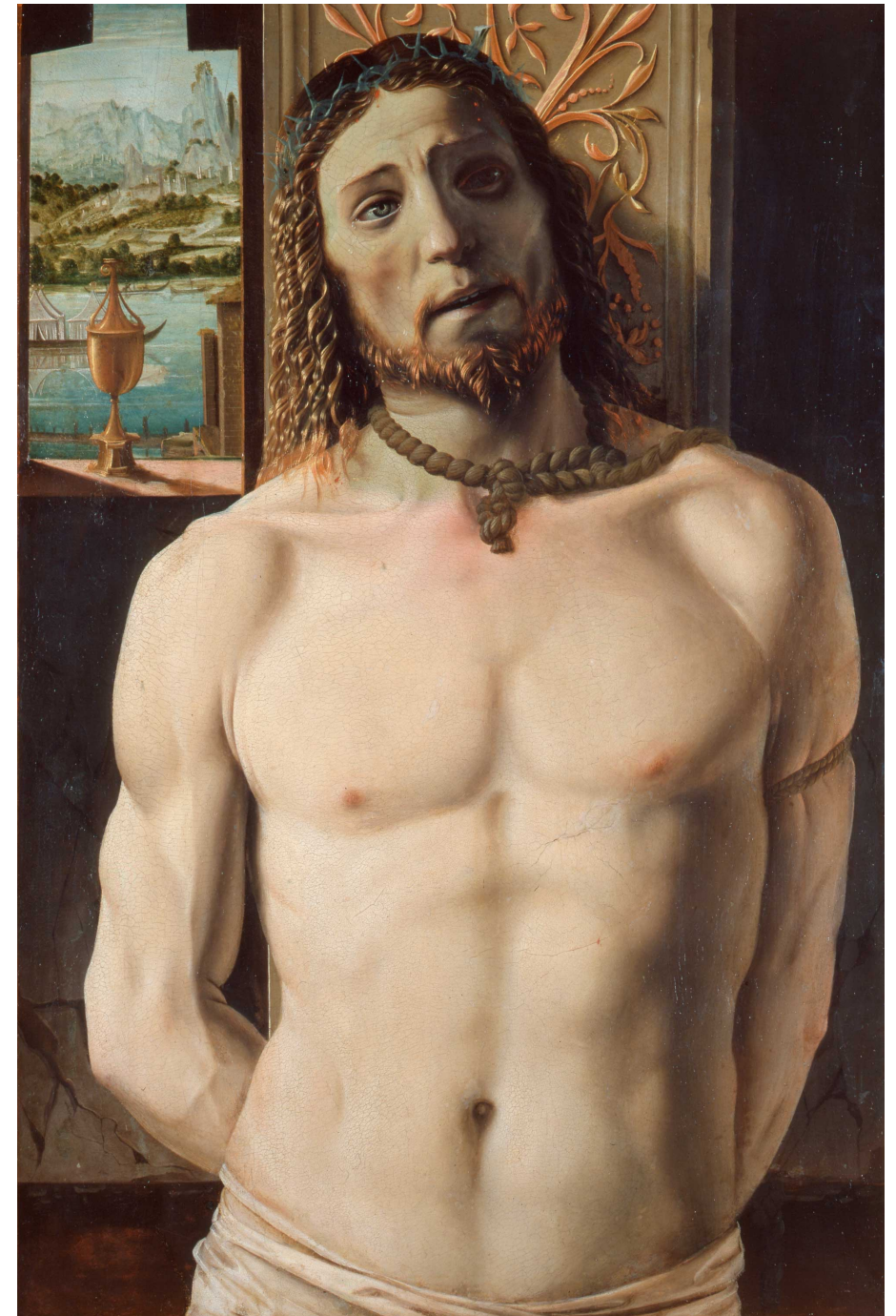
L'iconografia dell'opera, probabilmente destinata alla devozione privata dell'artista, rimanda allo schema compositivo del *Compianto sul Cristo morto*, che prevede la presenza dei dolenti riuniti attorno al corpo preparato per la sepoltura, depresso sulla pietra dell'unzione e già cosparso di profumi. La composizione produce un grande impatto emotivo, accentuato dall'impressionante scorcio prospettico: il corpo di Cristo è vicinissimo al punto di vista dello spettatore che, guardandolo, è trascinato al centro del dramma; inoltre, ogni dettaglio viene esaltato dal tratto delle linee, che costringono lo sguardo a soffermarsi sui particolari più terribili, come le ferite dei chiodi o il rigor mortis.



Donato Bramante (Donato di Pascuccio), *Cristo alla colonna*, 1487 – 1490, olio su tavola, Sala XXIV

Bramante si era formato a Urbino, centro di studi matematici dove era maturato l'uso della prospettiva e, giunto a Milano, l'artista approfondì queste conoscenze ricercando effetti visivi e illusionistici destinati a colpire le emozioni dello spettatore.

Al suo arrivo alla corte di Ludovico il Moro, Bramante lavorò come architetto a Santa Maria presso San Satiro, dove l'assenza dello spazio fisico in cui collocare l'emiciclo del coro suggerì la creazione di una finta volta in stucco che simulasse la dilatazione spaziale delle pareti della chiesa: la stessa idea di spazio ricreato illusionisticamente costituisce il tema portante del dipinto di Brera, dove alcuni espedienti compositivi – il corpo scultoreo che invade il primo piano, la finestra, la colonna che si estende oltre i limiti fisici del quadro – riescono a suggerire l'esistenza di un grande ambiente sorretto da colonne entro il quale si svolge il supplizio di Cristo.



Bernardino Luini, *Madonna con il bambino (Madonna del roseto)*, 1500 – 1510, olio su tavola, Sala X

Si tratta del capolavoro giovanile dell'artista, acquistato per la Pinacoteca nel 1826 dalla collezione di Giuseppe Bianchi: non se ne conoscono né la provenienza né la vicenda collezionistica precedente, anche se è ipotesi tradizionalmente accettata che l'opera provenga dalla Certosa di Pavia, dove Luini operò attorno al primo decennio del Cinquecento.



Bramantino (Bartolomeo Suardi), *Sacra famiglia*, 1503 - 1510, olio su tavola, Sala XI

Qui l'artista combina i temi della Sacra Famiglia e del Riposo nella fuga in Egitto. Maria, dal grande turbante rosa, san Giuseppe e il Bambino sostano in primo piano; sullo sfondo avanzano con Gesù che placa dei draghi (non visibili), come scritto nei Vangeli Apocriefi. Le figure dalla parte opposta sono forse i Re Magi.

Il dipinto giunse a Brera, nel 1896, insieme ad altre opere della collezione del cardinale Monti ma non se ne conosce la provenienza originaria. I tentativi di risalire alla committenza di quest'opera che, per dimensioni e tema, pare identificabile con un'opera di devozione privata, si sono concentrati attorno all'identificazione dell'uomo a sinistra della Vergine: infatti, le analisi condotte sul dipinto hanno mostrato l'esistenza di una diversa e precedente redazione, successivamente alla quale l'artista è intervenuto a "personalizzare" l'opera inserendo il viso di un committente sulla testa del San Giuseppe originario.



Vittore Carpaccio, *Sposalizio della Vergine*, 1502 -1505, olio su tela, Sala VII

Lo *Sposalizio della Vergine* insieme alla tela della *Presentazione della Vergine al tempio* facevano parte di un più vasto ciclo dedicato alle Storie della Vergine commissionato all'artista dalla Confraternita degli Albanesi a Venezia e oggi disperso fra Milano, Bergamo (Accademia Carrara) e Venezia (Gallerie dell'Accademia): i dipinti, eseguiti intorno al 1502 -1504, erano destinati alla decorazione della sala dell'Albergo nella sede della Confraternita.

L'interno è rivestito di marmo e c'è un disegno accurato della menorah che mostra tutto lo sforzo di Carpaccio nel raffigurare gli elementi esotici della Venezia del tempo, in cui la comunità ebraica era numerosa e attiva.



Raffaello Sanzio, *Sposalizio della Vergine*, 1504, olio su tavola, Sala XXIV

Il dipinto, datato 1504, proviene dalla chiesa di San Francesco a Città di Castello e giunse a Brera nel 1805. Raffaello concepì lo *Sposalizio della Vergine* avendo a modello la pala di analogo soggetto eseguita da Perugino e oggi conservata al Musée des Beaux-Arts di Caen, di cui riprese l'impianto compositivo e l'iconografia per ottenere un risultato di straordinaria e irraggiungibile perfezione.

Le riflettografie rivelano un fitto tracciato di linee convergenti verso la porta del tempio, che definiscono l'impianto prospettico dell'immagine nel pieno rispetto delle indicazioni fornite dal trattato *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca. Grazie a questo artificio, il tempio diviene il centro ottico della composizione e la posizione delle figure, disposte a semicerchio, bilancia l'andamento convesso dell'architettura, a sua volta resa con tale precisione da suggerire agli studiosi l'esistenza di un modello ligneo.

Tutti gli elementi sono legati da relazioni matematiche di proporzione e sono disposti secondo un preciso e serrato ordine gerarchico, laddove Perugino aveva semplicemente accostato le parti della composizione entro una struttura prospetticamente corretta.



Perugino, *Sposalizio della Vergine*, 1501 – 1504, olio su tavola, Caen, Musée des Beaux-Arts



Bernardino Luini, *Morte dei primogeniti*, 1514 circa, affresco staccato trasportato su tavola, opera non esposta



Bernardino Luini, *La raccolta della manna*, 1514 circa, affresco staccato trasportato su tavola, opera non esposta



Bernardino Luini, *L'esercito egiziano sommerso dal Mar Rosso*, 1514 circa, affresco staccato trasportato su tavola, opera non esposta

Le opere fanno parte del ciclo di affreschi di Bernardino Luini provenienti dalla villa Pelucca nei pressi di Monza.

Gli affreschi, provenienti dalla villa Pelucca nei pressi di Monza, ora inglobata nel comune di Sesto San Giovanni e trasformata in casa di riposo, entrarono a Brera negli anni 1821 e 1822, quando l'edificio, residenza durante il periodo napoleonico del viceré Eugenio di Beauharnais, e passato nel 1816 al demanio del regno Lombardo – Veneto, stava per esser venduto a privati.

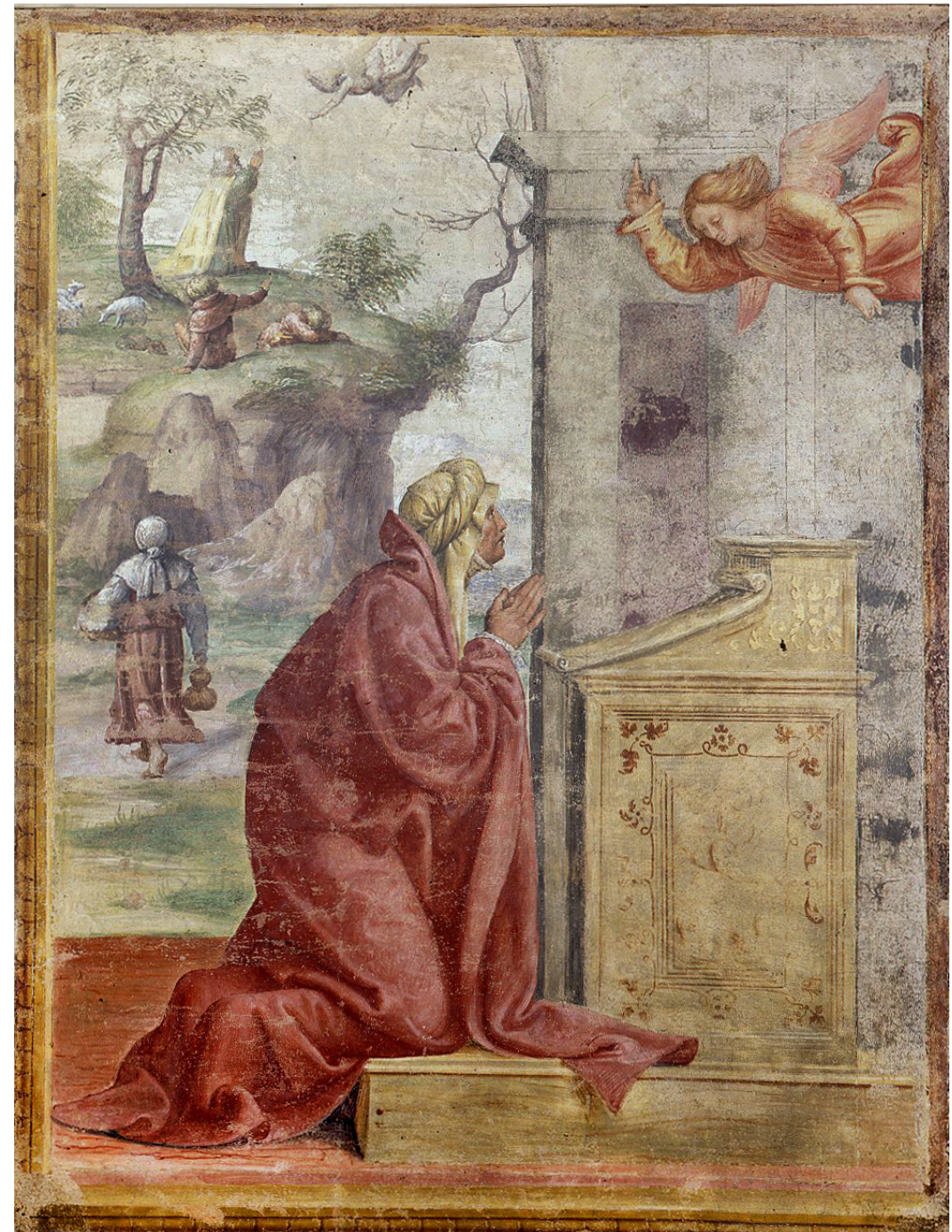
La campagna di stacchi fu effettuata da Stefano Barezzi, che li trasportò su tavole di legno, secondo un metodo diffuso fra la fine del XVIII secolo e il XIX secolo causa delle numerose fessure che ora attraversano i dipinti. Non tutti i frammenti entrarono nella Pinacoteca di Brera: alcuni infatti, ricomparvero in diversi musei e collezioni. Il restauro, compiuto da Pinin Brambilla Barcilon e diretto da Maria Teresa Binaghi Olivari, ha mantenuto i supporti lignei in quanto testimonianza storica di quella tecnica di estrazione dei dipinti murali. Committente della decorazione della Pelucca era il nobile milanese Gerolamo Rabia, che aveva ereditato la tenuta dal padre Luigi nel 1506.



**Bernardino Luini,
Annunciazione
a Sant'Anna,
sullo sfondo
San Gioacchino
e l'Angelo, 1520
– 1521, affresco
staccato
trasportato su
tela, Sala XIII**



**Bernardino Luini,
Presentazione
di Maria al
tempio, 1520 –
1521, affresco
staccato
trasportato su
tela, Sala XIII**

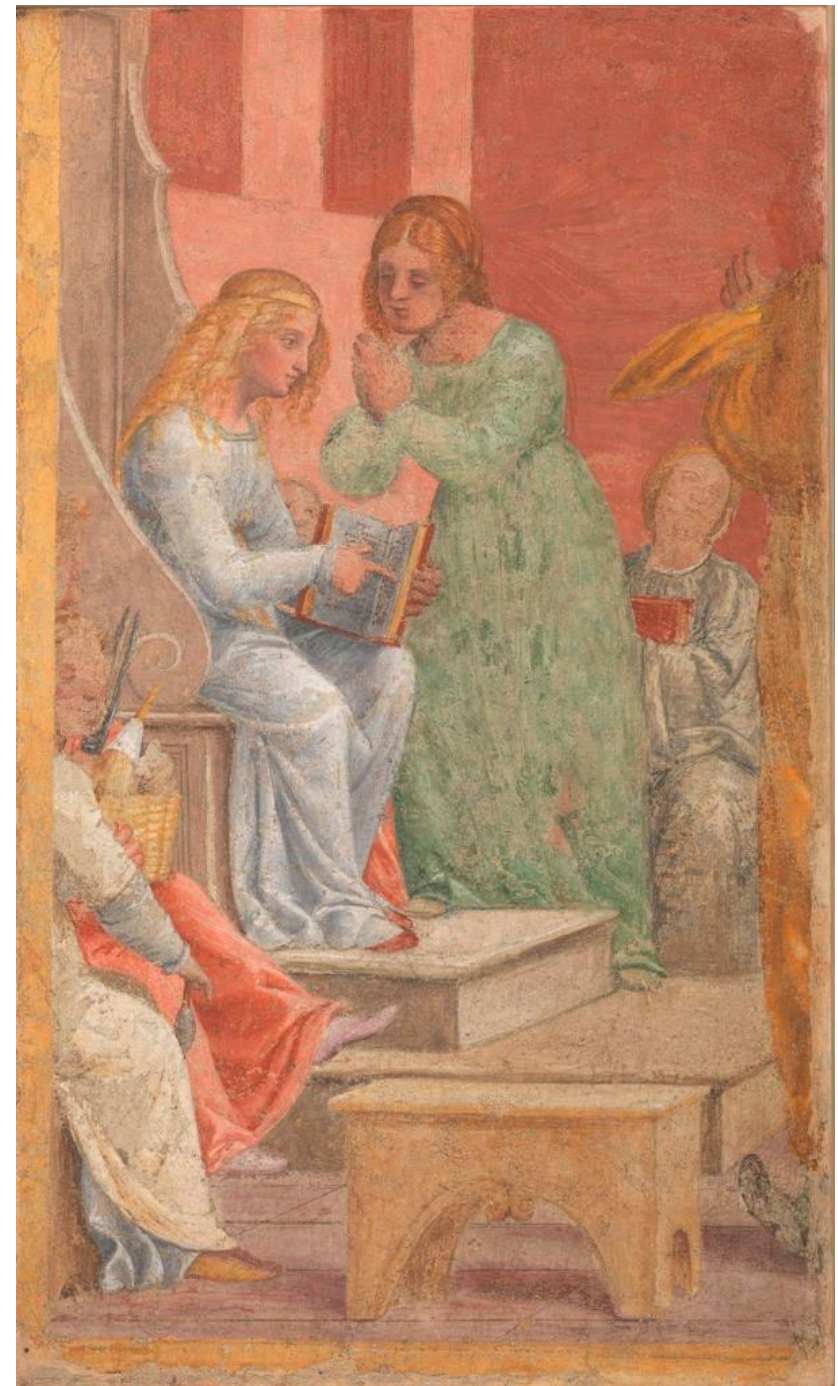


Bernardino Luini, *L'infanzia di Maria Vergine al tempio*, 1520 – 1521, affresco staccato trasportato su tela, Sala XIII

Bernardino Luini, *Giuseppe eletto sposo della Vergine*, 1520 – 1521, affresco staccato trasportato su tela, Sala XIII

Le opere fanno parte del ciclo delle *Storie della Vergine e di San Giuseppe*, proveniente dalla cappella di San Giuseppe in Santa Maria della Pace a Milano.

Dopo la soppressione di Santa Maria della Pace a Milano gli affreschi di Bernardino Luini entrarono a Brera, in diverse fasi, fra il 1805 e il 1875. Lo stato frammentario in cui gli affreschi sono pervenuti impedisce una sicura ricostruzione del ciclo.



Lorenzo Lotto, *Pietà*, 1545, olio su tela, Sala XIV

Questo dipinto è un'importante testimonianza delle opere di Lotto nelle chiese del territorio di Treviso, eseguita in occasione del suo ultimo soggiorno in città. L'opera era destinata alla chiesa delle monache domenicane del convento di San Paolo a Treviso, dove rimase sino al 1811, quando il patrimonio fu disperso in seguito alle soppressioni napoleoniche.

Si tratta di un'opera intensamente espressiva, elemento che spiegherebbe la scelta di un'iconografia nordica – con illustri precedenti in Roger Van der Weyden e in Botticelli – decisamente inconsueta in ambito veneziano, che concentra l'attenzione sulla figura di Maria, sottolineandone il ruolo di co-redentrice dell'umanità.

Dal fondo scuro dell'immagine emerge il gruppo scultoreo e intensamente drammatico costituito dalla Vergine, dal Cristo e da San Giovanni. Bellissimo è il gioco delle mani tra la Vergine e il figlio morto o il parallelismo del braccio di Cristo crollato a terra e il braccio cascante della Vergine svenuta.



Tintoretto (Jacopo Robusti), *Il Ritrovamento del corpo di San Marco*, 1562 – 1566, olio su tela, Sala IX

Nel 1562 Tommaso Rangone, il “guardian grande” della Scuola di San Marco a Venezia, commissionò a Tintoretto un ciclo pittorico raffigurante le storie del santo, che l’artista realizzò entro il 1566; la serie di grandi teleri, di cui faceva parte questo conservato in Pinacoteca, era dedicata alla vita del santo e a fatti miracolosi legati alla sua storia.

L’opera raffigura l’istante in cui, mentre i veneziani estraggono i cadaveri dalle tombe alla ricerca di San Marco, questi appare e li ferma con gesto imperioso, dato che il suo corpo è già stato estratto dal sepolcro in fondo alla sala e giace ai suoi piedi; la presenza dell’indemoniato sulla destra della composizione accresce il tono miracoloso dell’episodio, cui assiste il committente abbigliato nelle vesti consono al suo rango.

La scena è immersa nel buio attraversato da lampi di luci che sottolineano gli elementi cruciali del racconto, enfatizzano i volumi dei corpi ed esaltano il bianco innaturale dei cadaveri.



Bernardino Campi, *Cucina*, 1578 – 1581, olio su tela, Sala XV



Bernardino Campi, *Fruttivendola*, 1578 – 1581, olio su tela, Sala XV



Nel 1621 le tele assieme a *Pescivendoli* e *Pollivendoli*, erano conservate nella casa cremonese del pittore e ricordate dal testamento della moglie: alla morte di quest'ultima, attorno al 1623, furono acquistate dai monaci Gerolomini di San Sigismondo, sempre a Cremona, che le conservarono fino alle soppressioni napoleoniche del 1809; da qui giunsero a Brera, segnalate dal pittore Andrea Appiani. Nel 1882, quando la Pinacoteca si separò dalla Accademia delle Belle Arti, la serie fu smembrata: due tele rimasero in Pinacoteca, altre due, forse anche per il loro cattivo stato di conservazione, finirono nei depositi dell'Accademia fino al 1994, quando la serie fu riunita ed esposta.

Veronese (Paolo Caliari), *Ultima cena*, 1580 circa, olio su tela, sala IX



All'interno della sala sono rappresentate le principali personalità della pittura veneziana del Cinquecento, una delle stagioni più felici per la città lagunare, che poté arricchire chiese e palazzi di opere straordinarie. Nell'*Ultima Cena* le volute asimmetrie della composizione, la marginalità di Cristo, i colori insolitamente cupi, la quotidianità dell'ambientazione coinvolgono lo spettatore toccandolo in profondità.

L'opera fu commissionata dalla Scuola veneziana del Santissimo Sacramento per la chiesa di Santa Sofia. Fu eseguita tra il 1570 e il 1580 e giunse in Pinacoteca nel 1811, in seguito alla soppressione della confraternita. L'impianto prospettico e i colori utilizzati paiono tanto singolari da aver spinto alcuni studiosi a mettere in dubbio l'autografia del dipinto e a ipotizzare l'intervento della bottega. L'opera appare piuttosto come uno degli esemplari più significativi della produzione tarda dell'artista, realizzata quando, conclusosi ormai il Concilio di Trento, Veronese si avvicina alle opere della maturità di Tiziano, Tintoretto e Bassano.

**Caravaggio
(Michelangelo Merisi),
Cena in Emmaus, 1606,
olio su tela, Sala XXVIII**

Caravaggio dipinse la *Cena in Emmaus* tra il 1605 e il 1606, probabilmente a Paliano, feudo dei Colonna, presso i quali si era rifugiato prima della fuga definitiva da Roma seguita alla condanna; riuscì a venderla al marchese Patrizi e nel palazzo romano della famiglia si trovava ancora nel 1939, quando fu acquistato per la Pinacoteca dalla Associazione Amici di Brera.

La rappresentazione del tavolo ricoperto da un tappeto è un motivo tipico di Caravaggio e il dipinto si caratterizza per la grande intimità ed essenzialità cromatica insieme ad un uso drammatico e teatrale della luce che risaltano la sacralità del momento raffigurato.



Daniele Crespi, *Cenacolo*, 1629 – 1630, olio su tela, Sala XXX

Fu eseguita per la chiesa benedettina di Brugora, in Brianza, soppressa nel 1805: a quella data divenne proprietà dell'Accademia di Brera, che la trasferì alla Pinacoteca nel 1809.

L'artista fu certamente influenzato, soprattutto per la scelta del punto di vista dall'alto, dal *Cenacolo* dipinto da Gaudenzio Ferrari per la chiesa della Passione a Milano, anche se si attenne al modello eseguito da Leonardo in Santa Maria delle Grazie per i raggruppamenti delle teste degli apostoli e per la resa dell'animata vitalità dei protagonisti.



Pieter Paul Rubens, *Cenacolo*, 1631 - 1632, olio su tavola, Sala XXI

Il dipinto era parte di un *retablo* (un polittico monumentale), comprendente anche due predelle con le *Storie della Passione di Cristo*, ora conservate presso il Musée des Beaux-Arts di Digione. Fu commissionato da Catherine Lescuyer in memoria del padre e venne collocato sull'altare della cappella del Santissimo Sacramento della chiesa di San Rambaud a Malines, nel 1631. Come per altre opere tarde, Rubens si è avvalso di collaboratori nelle parti marginali, ma la resa delle fisionomie e l'affiorare dei colori sottostanti testimoniano l'autografia.



**Cerano (Giovan Battista Crespi),
Morazzone (Pier Francesco
Mazzucchelli) e Giulio Cesare
Procaccini, *Il Martirio delle Sante
Rufina e Seconda (Quadro delle
tre mani)*, 1620 – 1624, olio su tela,
Sala XXX**

Il dipinto fu commissionato da Scipione Toso che riunì nel dipinto una prova di abilità di tre artisti lombardi, impegnando ciascuno nell'ambito in cui era specializzato. Sono del Cerano (famoso per scene macabre e animali) santa Seconda decapitata, il cavaliere, il putto e il cane; del Morazzone (noto per le battaglie) il carnefice, il soldato e un angelo, di Procaccini (molto abile nei toni patetici) santa Rufina e l'angelo che la conforta.



Evaristo Baschenis, *Natura morta con strumenti musicali*, 1650 – 1660, olio su tela, Sala XXXIII



Evaristo Baschenis, *Natura morta di cucina*, 1650 – 1660, olio su tela, Sala XXXIII



Nicola Malinconico, *Giosuè ferma il sole*,
1693 – 1694, olio su tela, Sala XXXIV



Nicola Malinconico, *Il trasporto dell'Arca Santa*,
1693 – 1694, olio su tela, Sala XXXIV



I due bozzetti già attribuiti a Luca Giordano, sono stati riconosciuti come preparatori alle tele eseguite da Nicola Malinconico per la basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo. Si tratta di uno dei suoi lavori più importanti, a cui venne chiamato per sostituire il maestro Luca Giordano, trasferitosi in Spagna.

**Giovanni Battista Tiepolo,
*Le tentazioni di
Sant'Antonio Abate*, 1724 –
1725, olio su tela, Sala
XXXV**

L'opera giunse a Brera come dono del viennese Augusto Lederer al governo italiano nel 1929. La visione fantastica ripropone un paesaggio di pura invenzione, in cui il vecchio monaco Antonio cerca di farsi scudo con un gigantesco libro per allontanare la tentazione che un diavolo dalle ali di pipistrello gli presenta sotto forma di bellissima, giovane donna nuda. Il racconto biblico è trasfigurato dal pittore in un'allegoria delle stagioni della vita, conferendo alla scena un carattere quasi profano.



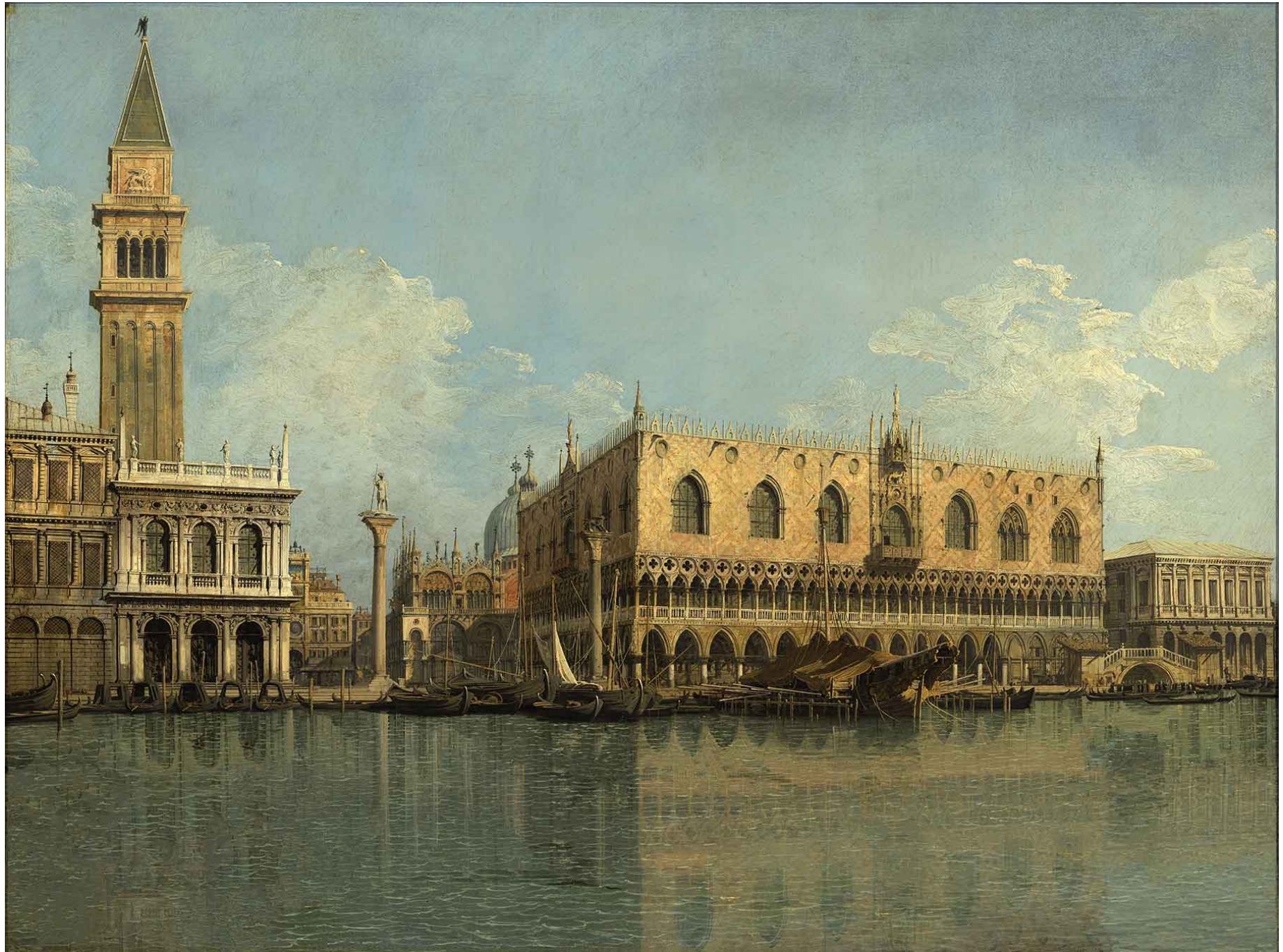
Canaletto (Giovanni Antonio Canal), *Veduta del bacino di San Marco dalla Punta della Dogana*, 1740 – 1745, olio su tela, Sala XXXV



Canaletto (Giovanni Antonio Canal), *Veduta del bacino del Canal Grande verso la Punta della Dogana, da Campo San Vio*, 1740 – 1745, olio su tela, Sala XXXV



**José Manuel
Ballester, *Veduta
del bacino di San
Marco dalla Punta
della Dogana;
Bacino S. Marco
Disoccupato*, 2020,
opera digitale**





Pietro Longhi, *Il Cavadenti*, 1746 –
1752, olio su tela, Sala XXXV



Pietro Longhi, *Il concertino*, 1746 -
1752, olio su tela, Sala XXXV



Le due opere, di dimensioni identiche, vennero acquisite dalla Pinacoteca nel 1911. Longhi rievoca i riti e le occasioni mondane delle ricche famiglie veneziane con la sua pittura realistica e ironica, priva però sia di giudizi morali che di intento celebrativo e al contempo ritrae anche le classi sociali più povere.

Andrea Appiani, *L'ira di Marte trattenuto da Venere*, 1790 – 1795, olio su tela, Sala XXXVII



Andrea Appiani, *La morte di Adone*, 1790 – 1795, olio su tela, Sala XXXVII



Le opere appartengono a un gruppo di dipinti ispirati dal poema seicentesco *Adone* di Giovanbattista Marino, raffiguranti le *Storie di Marte e Venere* e divisi in due coppie di pendant. Tutti gli episodi presentano una composizione di taglio classicista, caratterizzata da misura ed equilibrio, con il gruppo centrale di reminiscenza scultorea che risalta sullo sfondo dominato dalle sfumature verdi del paesaggio e da quelle rosa del tramonto.

Francesco Hayez, *Pietro Rossi*, 1818 – 1820, olio su tela, Sala XXXVII

Il titolo completo, lungo e articolato, come era d'uso all'epoca, recita: *Pietro Rossi, signore di Parma, spogliato dei suoi domini dagli Scaligeri, signori di Verona, mentre è invitato nel castello di Pontremoli, di cui stava a difensore, ad assumere il comando dell'esercito veneto, il quale doveva muoversi contro i di lui propri nemici, viene scongiurato con lagrime dalla moglie e da due figlie a non accettare l'impresa.*

Hayez presentò questo dipinto all'annuale esposizione di Brera nel 1820 ed ebbe subito una vasta eco presso i contemporanei; il soggetto è ispirato alla *Storia delle repubbliche italiane dei secoli di mezzo* del Sismondi, testo determinante per la cultura democratica del tempo. L'accento posto sui sentimenti e sulla manifestazione degli affetti, nonché la celebrazione del sacrificio, in un episodio realmente avvenuto della storia italiana, fece immediatamente considerare quest'opera come il manifesto della pittura romantica.

Il dipinto è entrato nelle collezioni braidensi nel 2000 per acquisto voluto dall'allora Soprintendente Bruno Contardi.



Pelagio Pelagi, *Cristoforo Colombo in partenza per le Americhe*, 1826 – 1828, olio su tela, Sala XXXVII

L'opera fu commissionata dal marchese Giorgio Pallavicino Trivulzio, mentre si trovava nel carcere dello Spielberg accusato di cospirazione carbonara, per destinarla ad essere il pendant del *Pietro Rossi* di Francesco Hayez.

Il dipinto è una particolare scena della vita di Cristoforo Colombo, in un momento di particolare fortuna letteraria della figura del celebre navigatore genovese.

In un'ambientazione complessa, con una resa accurata dei costumi, dell'ambientazione e la presenza di un gran numero di personaggi, Palagi dava una diversa interpretazione della pittura romantica di storia, preferendo la descrizione minuziosa di episodi edificanti della vita di personaggi illustri, attraverso una grande abilità disegnativa derivata dalla sua formazione neoclassica.



Francesco
Hayez,
*Ritratto di
Teresa
Manzoni
Stampa
Borri, 1847
– 1849,*
olio su
tela, Sala
XXXVIII



Francesco
Hayez,
*Ritratto di
Alessandro
Manzoni,*
1841, olio
su tela,
Sala XXXVIII



Francesco Hayez, *Il bacio*, 1859, olio su tela, Sala XXXVIII

La tela fu presentata all'Esposizione di Brera del 1859, che a pochi mesi di distanza dall'ingresso di Vittorio Emanuele II e di Napoleone III a Milano celebrava il successo delle lotte risorgimentali, ma entrò in Pinacoteca solo nel 1886 grazie al legato di Alfonso Maria Visconti, che l'aveva commissionata.

È forse il dipinto più riprodotto di tutto l'Ottocento italiano, nato dall'intento di simboleggiare l'amore di patria e il desiderio di vita della giovane nazione che usciva dalla seconda guerra di indipendenza e che tante speranze poneva nei nuovi governanti. Ebbe immediatamente uno strepitoso successo sia per le sue valenze patriottiche sia per l'ispirazione medievale del soggetto, esemplare del gusto romantico del tempo; le calze rosse e il risvolto verde del mantello, accostati alla veste azzurra e bianca evocano le bandiere d'Italia e Francia, nazioni che avevano collaborato per la liberazione della Lombardia dal dominio austriaco.

Hayez ne realizzò altre versioni, oggi conservate in diverse raccolte europee.



**Girolamo Induno,
Triste presentimento,
1862, olio su tela, Sala
XXXVIII**

L'opera riprende la lettura sentimentale e risorgimentale de *Il Bacio* di Hayez ma in chiave contemporanea.

In una stanza modesta, seduta sul letto, la ragazza contempla il ritratto dell'amato, un patriota partito per la guerra come attestano il busto di Garibaldi, le stampe col *Bacio* e una scena di battaglia appesa alla finestra. Gerolamo e il fratello Domenico, pittori e garibaldini, sono i maggiori esponenti della pittura di genere che, con immagini intime e domestiche, avvicinava all'arte anche il pubblico non erudito.

Girolamo eseguì una replica del dipinto nel 1871, noto come *La fidanzata del garibaldino*, seppur con lievi modifiche nel volto della modella e nei dettagli dell'arredamento.



Giovanni Fattori, *Signora all'aperto*, 1866, olio su tela, Sala XV



Il dipinto, splendidamente sperimentale e scabro, capolavoro squisito e seducente della più scintillante “macchia”, fu scelto da Vitali per la copertina del volume dedicato alle Lettere dei macchiaioli, da lui pubblicato. Immagine decisa, costruita con grande semplicità e nitore, per piani luminosi e cromatici geometrici, ha un elegantissimo taglio allungato e soluzioni a tarsia quasi astratte, di estrema libertà. Fu acquistata da Vitali nel 1928 in occasione di una delle numerose aste di pittura ottocentesca fatte alla galleria Scopinich di Milano.

Silvestro Lega, *Un dopo pranzo (Il pergolato)*, 1868, olio su tela, Sala XXXVIII

La tela fu dipinta da Lega nel 1868 a Piagentina, la località dei colli fiorentini dove si era ritirato dal 1861 e dove si riunivano molti degli altri pittori macchiaioli, attratti dal paesaggio e dalla possibilità di dipingere dal vero.

La rigorosa costruzione prospettica, di taglio rinascimentale, diventa del tutto naturale grazie ai molteplici toni di colore che restituiscono la luce del sole e la frescura del pergolato.

Il dipinto fu donato alla Pinacoteca dall'Associazione Amici di Brera nel 1931.



**Angelo Ripamonti,
*Interno della
Pinacoteca di Brera,*
1880 – 1890, olio su
tela, Sala I**

Nel 1882 la Pinacoteca è separata dall'Accademia, distinguendo le funzioni museali da quelle di insegnamento.

Però ancora per tutto l'Ottocento si presenterà così, poco diversa da come era nel 1809. I dipinti sono disposti molto fitti su più registri, con cornici omogenee in sostituzione di quelle originali. Anche se la tela è realizzata con pennellate veloci riconosciamo molte delle opere e comprendiamo il tipo di fruizione, elitaria e raffinata.

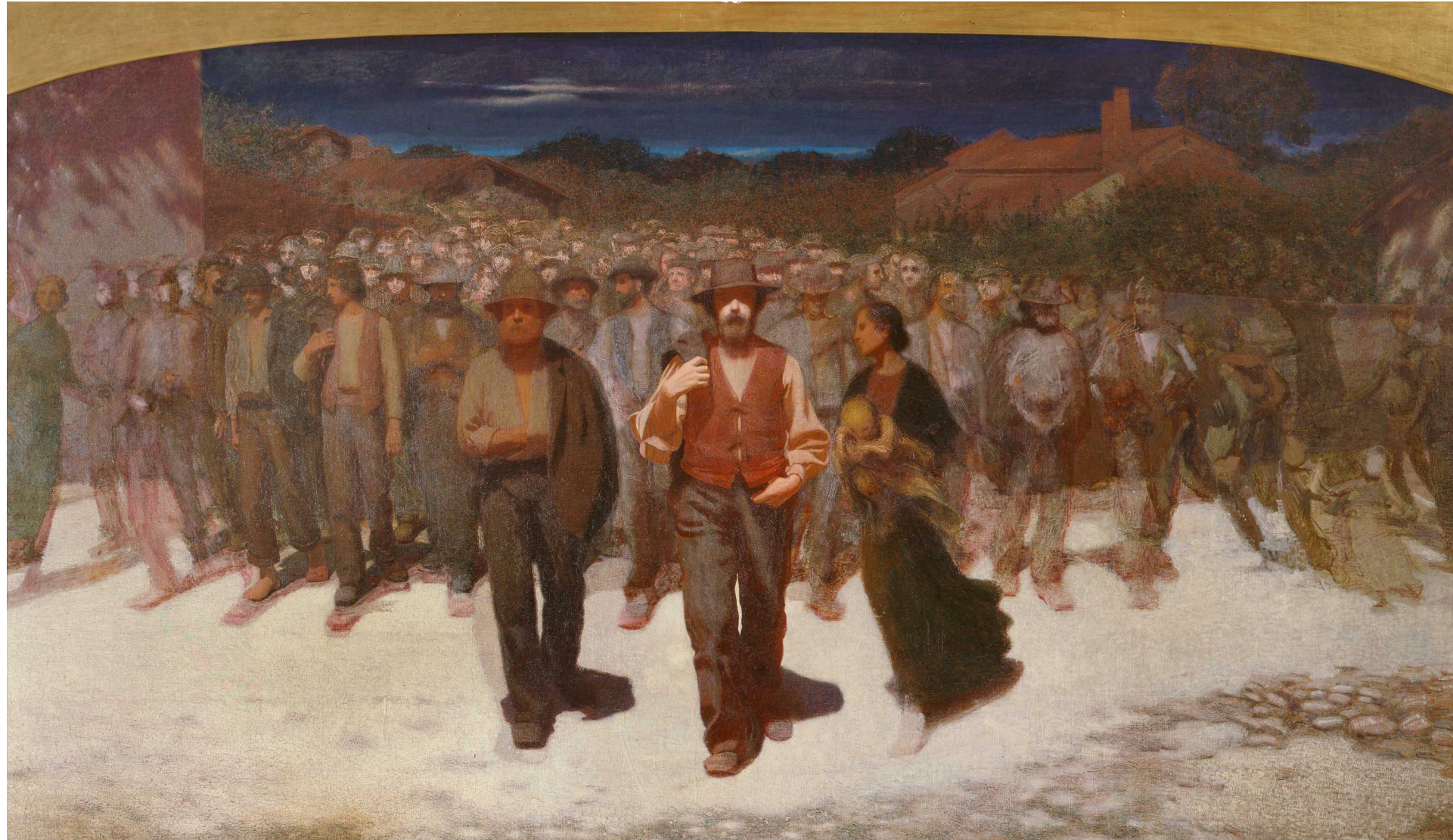


Il famosissimo dipinto, conservato fino agli anni quaranta del Novecento presso gli eredi del pittore, è giunto a Brera nel 1986 grazie alla donazione della società Sprind.

L'elaborazione della scena monumentale della fiumana di braccianti in sciopero fu preceduta da disegni, cartoni e bozzetti raccolti sotto il titolo di *Ambasciatori della Fame*.

La tela rimase tuttavia incompiuta e fu abbandonata dall'artista insoddisfatto, che riprese il soggetto nel 1898 in un nuovo dipinto, il *Cammino dei Lavoratori* o *Quarto Stato* (oggi conservato a Milano presso il Museo del Novecento), portato a termine nel 1901-1902 e che divenne il manifesto delle rivendicazioni del proletariato.

Giuseppe Pelizza da Volpedo, *Fiumana*, 1895 – 1896, olio su tela, opera non esposta



**Gaetano
Prevaiti, *I
funerali di una
vergine*, 1895,
olio su tela,
opera non
esposta**



Gaetano Previati, *Adorazione dei Magi*, 1896, olio su tela, opera non esposta

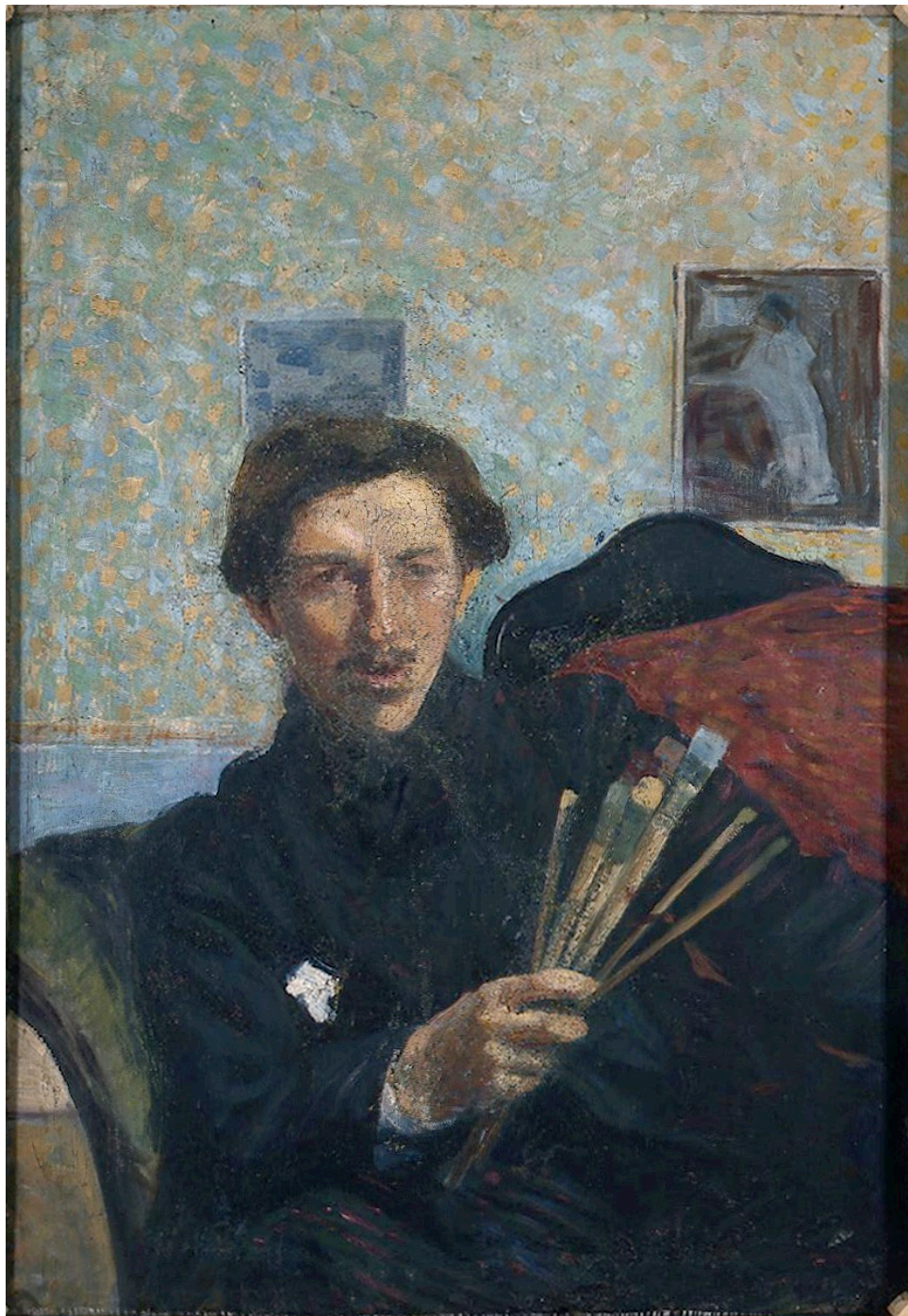


Giovanni Segantini, *Pascoli di primavera*, 1896, olio su tela, opera non esposta

Dipinto nel 1896, il quadro fu subito esposto alle mostre internazionali di Monaco, Zurigo e Venezia ed entrò immediatamente nella raccolta Hennemberg di Zurigo; lì rimase fino al 1898, quando fu venduto alla collezione di stato austriaca per 25.000 fiorini.

Rientrò nel mercato antiquario nel 1949 e fu acquistato su segnalazione di Fernanda Wittgens da Carlo Pesenti, all'epoca presidente dell'Associazione Amici di Brera.





Umberto Boccioni, *Autoritratto (verso)*, 1908, olio su tela, opera non esposta

Umberto Boccioni, *Autoritratto (recto)*, 1908, olio su tela, opera non esposta



Dopo un periodo trascorso a Roma, l'artista decise di trasferirsi a Parigi e successivamente tornò a Milano, dove si stabilì attratto dal nuovo spirito tecnologico che animava la città e dove conobbe i fondatori del movimento futurista, firmatari del primo Manifesto già nel 1909.

L'opera che per prima rappresenta appieno lo spirito futurista è *La città che sale*, iniziata nel 1910 e terminata nel 1911, di cui si conservano numerosi studi: il dipinto è incentrato sul motivo del cavallo, simbolo del progresso, che qui appare replicato più volte e su piani diversi, secondo la tecnica dell'immagine multipla, sullo sfondo di un paesaggio di periferia.

Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910, pittura a tempera su carta, Sala VX



Umberto Boccioni, *Rissa in galleria*, 1910, olio su tela, Sala XV

In *Rissa in galleria*, composto nei mesi immediatamente successivi alla firma del Manifesto Tecnico della Pittura Futurista (1910), Boccioni utilizza – ed esaspera – la tecnica divisionista per studiare i movimenti della folla e per creare inediti effetti di luce e di dinamismo, accentuati dall'uso di vivacissimi colori complementari.



Gino Severini, *Le Nord – Sud*, 1912, olio su tavola, Sala XV



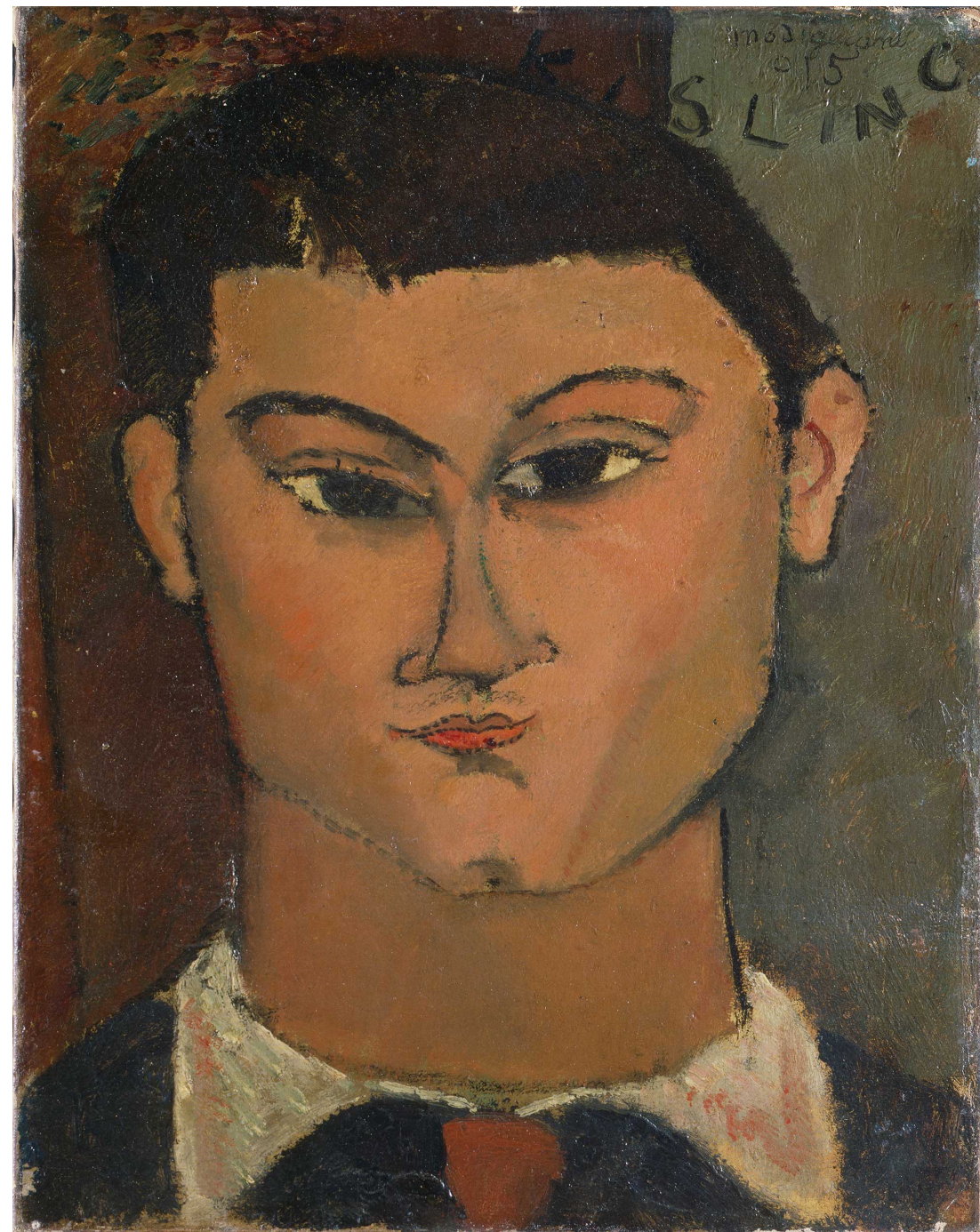
Ardengo Soffici, *Cocomero e liquori*, 1914, olio su cartone telato, Sala XV



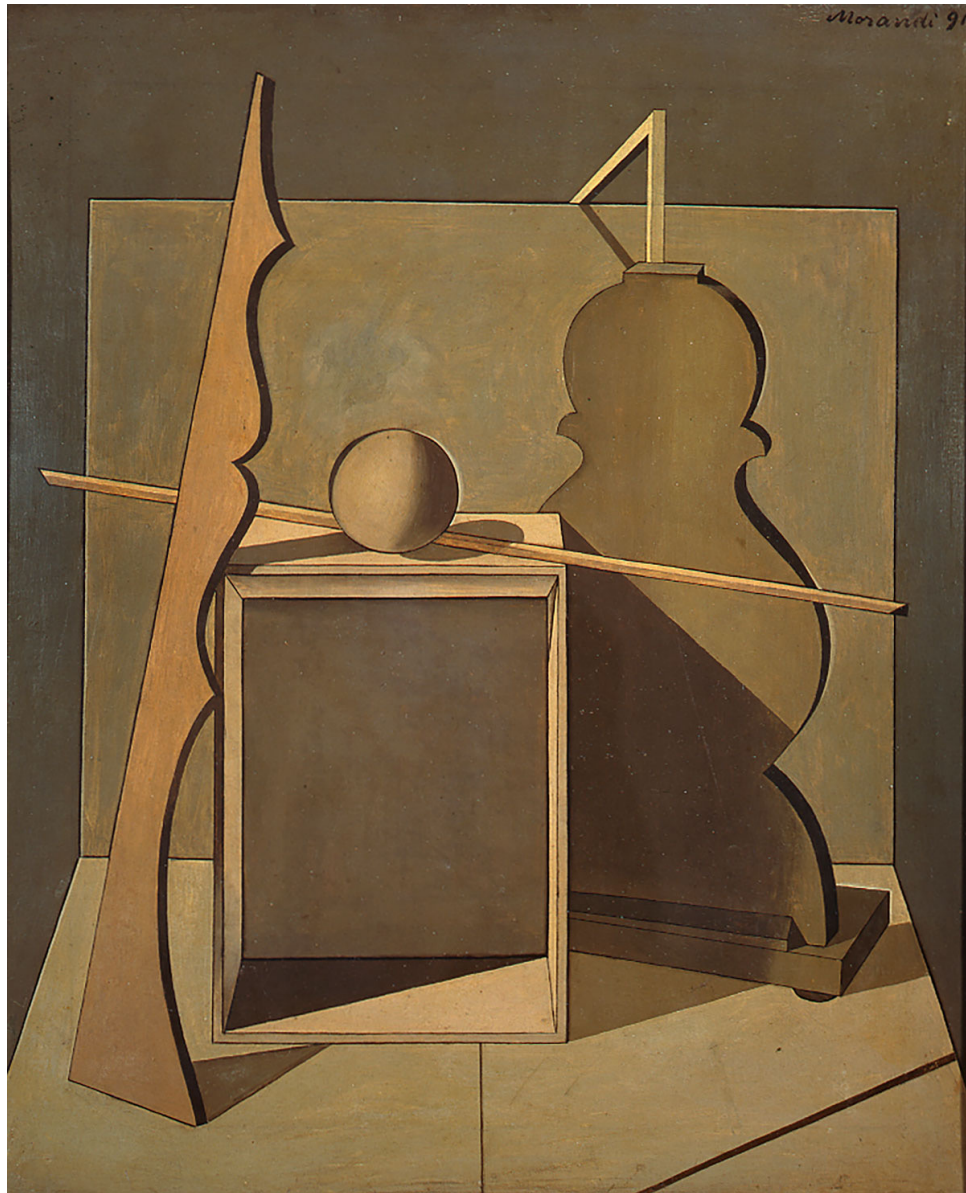
Amedeo Modigliani, *Ritratto del pittore Moisé Kisling*, 1915, olio su tela, Sala IX

Il dipinto appartenne in un primo tempo a Paul Guillaume, critico d'arte, mercante e scopritore di Modigliani, di cui fu, all'inizio, l'unico collezionista; giunse in Italia in seguito all'incredibile successo ottenuto dalla retrospettiva dell'artista alla Biennale di Venezia del 1930, e fu acquistato dalla galleria Il Milione di Milano; pervenne alla raccolta di Emilio Jesi nell'immediato dopoguerra.

Modigliani si era trasferito definitivamente a Parigi nel 1909, dove si legò ai circuiti culturali legati alla figura di Guillaume Apollinaire ed eseguì la maggior parte della sua produzione, per lo più costituita da ritratti, tra il 1915 e il 1918, raffigurando soprattutto gli amici della sua cerchia bohémienne: tra questi il Ritratto di Moisé Kisling, anch'egli pittore, polacco di origini ebraiche e intimo amico dell'artista.



**Giorgio Morandi, *Natura morta*,
1919, olio su tela, Sala IX**



**Gino Severini, *Nature mort avec mandoline*, 1920,
pittura a tempera su carta, opera non esposta**



Gino Severini, *Le demon du jeu*, 1928, olio su tela, opera non esposta

Gino Severini, *Le coup de foudre*, 1928, olio su tela, opera non esposta

Questi pannelli facevano parte di una serie di sei pannelli decorativi commissionati nell'estate del 1928 a Severini da Léonce Rosenberg per la penultima stanza del nuovo appartamento di rappresentanza che il mercante-editore d'arte parigino stava riadattando con l'intento di farne un vero "tempio del gusto". L'incarico prevedeva la realizzazione di un ciclo di sei tele, delle quali solo quattro sono oggi conosciute. Rosenberg aveva richiesto a Severini paesaggi classici abitati da personaggi mitologici, ma l'artista italiano propose di sostituire le figure pseudo-antiche con maschere della commedia italiana a lui più congeniali, moderni capricci all'italiana, dominati dall'antico, in cui sono mescolati con grande sicurezza artigianale, la natura morta, il rosso cupo della pittura pompeiana ad encausto, la teatralità dei *deus ex machina*. L'acquisto dei pannelli di Severini, risalente al 2007, ben si integra nelle collezioni di pittura del Novecento della Pinacoteca di Brera, che in anni recenti ha acquisito altre due opere legate al progetto dell'appartamento Rosenberg al n. 35 in Rue Longchamp.



Pablo Picasso, *Testa di toro*, 1942, olio su tela, Sala XXIII

La brutalità espressiva della testa animale mozzata e sanguinante, a contrasto col telo bianco, rimanda all'attualità della guerra nel 1942.

Del soggetto esiste una seconda versione, antecedente di solo un mese (Düsseldorf, Kunstsammlung) più geometrizzata e astratta.

La tela fu acquistata, probabilmente subito dopo la sua esecuzione, da Louise Leiris moglie del poeta Michel Leiris e titolare della celebre galleria parigina che si aggiudicò buona parte della produzione di Picasso risalente alla seconda guerra mondiale.

L'opera fu inclusa nella prima importante esposizione dedicata al maestro spagnolo allestita a Parigi dopo la fine del conflitto. Il soggetto così rappresentato acquisì subito il valore di simbolo dell'isolamento e dell'orrore. Acquistata da Riccardo Gualino, la tela passò, dopo la sua morte, nelle mani di Emilio Jesi.

