

1809
Brera
2009


Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica


Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

1809-2009: bicentenario della Pinacoteca di Brera storia delle collezioni, restyling e nuove acquisizioni

La Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Pavia, Sondrio e Varese, in collaborazione con la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia, celebra il **bicentenario della Pinacoteca di Brera**, che è stata inaugurata il **15 agosto 1809**, giorno del genetliaco di Napoleone Bonaparte, in quel momento Re d'Italia. L'anno **2009** si preannuncia quindi denso di **mostre, concerti, conferenze e convegni** che accompagneranno il pubblico per più di dodici mesi, invitandolo a tornare più volte in Pinacoteca e a ripercorrerne gli episodi fondamentali della storia espositiva. Non mancheranno quindi omaggi ad artisti universalmente noti, quali Caravaggio e Raffaello, e approfondimenti di temi legati al contesto locale e alla storia dell'istituzione.

Inoltre in occasione del bicentenario la Pinacoteca è stata, e sarà, oggetto di alcuni sostanziali **interventi di restyling**, finalizzati a rinnovare l'aspetto e l'allestimento delle sale e a migliorare e intensificare il servizio di accoglienza, per rendere più gradevole e funzionale alle esigenze del pubblico la visita ai capolavori esposti.

Le collezioni della Pinacoteca di Brera nascono da un primitivo nucleo di dipinti, disegni, sculture e stucchi, raccolti dal primo segretario dell'Accademia, Carlo Bianconi, ai quali sono unite le opere requisite a seguito delle soppressioni di chiese e conventi, attuate in età teresiana e napoleonica. Come le gallerie di Venezia e Bologna, anche la Pinacoteca di Brera nasce con precise finalità didattiche, a fianco dell'Accademia di Belle Arti, fondata da Maria Teresa d'Austria nel 1776.

È soprattutto in età napoleonica che, grazie all'iniziativa di Giuseppe Bossi segretario dell'Accademia dal 1801, le collezioni della Pinacoteca si arricchiscono tanto da permettere l'esposizione di una cospicua serie di ritratti e autoritratti e di capolavori quali lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, la *Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini e la *Crocifissione* di Bramantino.

Con Milano capitale del Regno d'Italia (1805) confluiscono in Pinacoteca i più importanti dipinti requisiti dalle chiese delle regioni conquistate dagli eserciti napoleonici: Veneto, Emilia Romagna e Marche. Per sopperire alla vistosa assenza di testimonianze leonardesche e raffaellesche, vengono prelevati, con uno scambio forzato, ben ventitre dipinti e disegni dalla quadreria arcivescovile di Milano; nel 1813, grazie a un accordo con il museo del Louvre, la Pinacoteca acquisisce cinque dipinti di Rubens, Joardens, Van Dyck e Rembrandt a rappresentanza della scuola fiamminga del XVII secolo.

Negli stessi anni gli affreschi staccati da chiese milanesi e lombarde di Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari, Vincenzo Foppa, Bergognone e Bramantino, danno origine a una delle maggiori raccolte nazionali di dipinti murali. Dopo la Restaurazione (1815) la crescita delle collezioni

della Pinacoteca continua a ritmo ridotto ma costante, grazie soprattutto a lasciti, doni, cambi e acquisti; fra questi spiccano il *Cristo morto* di Mantegna, acquistato presso gli eredi di Giuseppe Bossi nel 1824, e la *Madonna del Roseto* attribuita a Luini, giunta a Brera nel 1826. Nel 1882 la Pinacoteca, analogamente ai musei di Venezia e Bologna, acquisisce autonomia, separandosi dall'Accademia di Belle Arti, cui vengono affidati gran parte dei dipinti ottocenteschi.

Lasciti e acquisti proseguono fino alla seconda guerra mondiale, con importanti opere di Correggio, Pietro Longhi, Piazzetta, Tiepolo, Canaletto e Fattori. A queste si aggiungono la *Cena in Emmaus* di Caravaggio e il *Pergolato* di Silvestro Lega, acquistate grazie all'associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi. In seguito ai pesanti danneggiamenti subiti dal palazzo di Brera e alla distruzione delle sale espositive napoleoniche durante i bombardamenti di Milano del 1943, la Pinacoteca viene rapidamente ricostruita e riaperta nel 1950 con un nuovo allestimento, a cura di Pietro Portaluppi.

A testimonianza del lento ma costante incremento delle collezioni del museo giungono, negli anni settanta, la straordinaria donazione di Emilio e Maria Jesi – una raccolta di opere dei maestri dell'inizio del Novecento, fra cui Boccioni, Picasso, Braque, Carrà, De Pisis, Marini, Modigliani e Morandi – e, nell'anno 2001, il lascito di una parte della raccolta archeologica e della quadreria di Lamberto e America Vitali.

Negli ultimi anni, grazie a finanziamenti di Stato, la Direzione della Pinacoteca ha potuto arricchire ulteriormente la sezione dedicata al Novecento con l'acquisto delle opere di Giorgio de Chirico (*Corsa di quadrighe*), Alberto Savinio (*La cité des promesses*) e Gino Severini (*Le coup de foudre* e *Le demon du jeu*) realizzate per la casa del raffinato gallerista Léonce Rosenberg, oltre al *Nu debout* in gesso di Alberto Giacometti e la splendida *Ofelia* (1922) di Arturo Martini, esposta a confronto con lo stesso soggetto scolpito di nuovo nel 1933.

Anche la sezione dei dipinti antichi è stata di recente arricchita dalla *Nascita della Vergine* di Gaudenzio Ferrari, realizzata per la cappella della Concezione nella chiesa di Santa Maria della Pace a Milano.

Infine nel corso del 2008 la Direzione Regionale ha effettuato due consistenti acquisti per la Pinacoteca: due tavole trecentesche, raffiguranti *San Lorenzo* e *San Giovanni Battista*, dipinte da Spinello Aretino, destinate alla sezione dei primitivi italiani post-giotteschi, e un cospicuo nucleo di 152 *Autoritratti* di grandi maestri del Novecento – tra i quali Carrà, De Chirico, Balla, Manzù, Sironi, Guttuso, Severini, Dorazio, Burri, Rotella, Fontana, Pistoletto, Schifano, Vedova – provenienti dalla dispersa collezione di Cesare Zavattini.



programma 2009

Caravaggio ospita Caravaggio

17 gennaio - 29 marzo 2009

Il bicentenario si apre a gennaio con l'esposizione di quattro capolavori di Caravaggio: opere giovanili, come *Il ragazzo con canestro di frutta* della Galleria Borghese di Roma, il *Concerto* del Metropolitan Museum di New York e la versione della *Cena in Emmaus* di proprietà della National Gallery di Londra, posta a confronto con la redazione dello stesso soggetto, realizzata dall'artista intorno al 1606 e giunta a Brera nel 1939.

Raffaello, Lo sposalizio della Vergine. Presentazione del restauro

19 marzo 2009

Già da mesi i visitatori di Brera possono assistere in diretta al restauro della pala di Raffaello, in corso nel laboratorio "a vista" allestito nella sala XVIII della Pinacoteca; dal 19 marzo, a restauro ultimato, il celebre dipinto potrà essere ammirato, di nuovo all'interno della cornice originaria, accompagnato da una documentazione sui risultati emersi dalle recenti indagini scientifiche e dalle informazioni sulle fasi essenziali degli interventi effettuati.

Brera com'era: Paesaggi di Lombardia. 1817-1822, la Sala dei Paesaggi

7 aprile - 2 giugno 2009

Un *excursus* sul paesaggio della Lombardia sarà offerto dalla mostra dedicata a Marco Gozzi e ai dipinti a lui commissionati dal viceré Eugenio di Beauharnais e successivamente dal presidente dell'Accademia: non solo luoghi legati alle vicende militari e alla presenza francese in Lombardia, ma anche scorci di interesse paesaggistico e pittoresco. La mostra intende ricostruire, seppur idealmente, l'allestimento di una delle sale della Pinacoteca. Nel 1822 i dipinti erano infatti disposti ancora lungo le pareti della *Sala dei Paesaggi* (l'attuale sala XX), insieme a due affreschi dell'Appiani. La saletta fu disallestita circa un secolo dopo e i dipinti sono stati in parte trasferiti in deposito al Comune di Milano, per allestire il museo del Castello Sforzesco, e in parte consegnati all'Accademia di Brera.

Il restauro del gesso della statua di Napoleone

5 maggio 2009

In uno dei saloni napoleonici il gesso della statua di Napoleone, realizzato da Antonio Canova, prima della fusione in bronzo dell'opera in cortile d'onore, ricorderà il fondatore della Pinacoteca. L'enorme gesso è stato restaurato per l'occasione insieme alla sua base. L'allestimento si ispirerà a quello già proposto nel 1809, quando l'imponente opera fu collocata sulla base originale dipinta a finto porfido nella Nuova Galleria Reale (gli attuali saloni napoleonici), secondo le condizioni espositive richieste dallo stesso Canova.

Brera com'era:
Il "Gabinetto dei ritratti dei pittori" di Giuseppe Bossi
11 giugno - 20 settembre 2009

Non poteva mancare, nell'anno del bicentenario, un doveroso omaggio a uno dei primi segretari dell'Accademia di Belle Arti: Giuseppe Bossi, che dal 1801 sostituì nell'ambita carica Carlo Bianconi, sospettato di sentimenti filoautriaci. Alla sua polivalente personalità – fu infatti artista, oratore, bibliofilo e accanito collezionista – e alla sua totale dedizione alla riorganizzazione dell'Accademia e all'allestimento della costituenda Pinacoteca, si deve la presenza nelle collezioni di Brera del *Cristo morto* di Mantegna, da questi acquistato a Roma nel 1807, e dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, al cui acquisto partecipò attivamente. La ricostruzione della sua raccolta di ritratti e autoritratti di artisti era stata concepita dal segretario dell'Accademia come ricognizione storica degli antichi maestri della scuola milanese, alla quale si affiancava quella dei "maestri di Brera", come fonte di ispirazione per gli allievi.

Festa per Brera
15 agosto 2009

I Crivelli che arrivarono a Brera
15 ottobre 2009 - 5 febbraio 2010

Non tutte le opere, giunte a Milano con le requisizioni napoleoniche, restarono a Brera. Alcune furono oggetto di scambi con altri musei o antiquari in vista dell'arricchimento delle sale della Pinacoteca, anche con esemplari testimonianze delle scuole straniere.

Gli scambi, che oggi possono sembrare iniqui o azzardati, documentano le precise direttive della Direzione dell'Accademia di Brera. La mostra dedicata a *I Crivelli che arrivarono a Brera* intende testimoniare la dispersione di alcune delle dodici tavole, arrivate a Brera con le requisizioni effettuate nelle Marche nel 1811, e ricostruire due dei complessi più importanti tra quelli eseguiti dall'artista nell'ultimo decennio del Quattrocento: il *Trittico di san Domenico*, i cui scomparti braidensi sono stati recentemente restaurati grazie al contributo di Intesa Sanpaolo, e l'ancona del Duomo, entrambi provenienti da Camerino.

Una ricostruzione che, dopo oltre due secoli, riproporrà, con risultati emozionanti, le due opere nella loro interezza.

Brera e la guerra. L'Archivio Fotografico della Soprintendenza: documenti sul primo e sul secondo conflitto mondiale a Milano
11 novembre 2009 - 10 gennaio 2010

La storia della Pinacoteca è fatta anche di eventi drammatici che colpiscono e feriscono non solo la città di Milano ma anche il palazzo di Brera e le preziose opere che vi erano conservate; è fatta anche di "silenziosi eroi", di coscienti e vigili funzionari dell'allora Real Soprintendenza alle Gallerie, che spesso con mezzi di fortuna e a rischio della propria incolumità portarono in salvo non solo le opere della Pinacoteca, ma anche quelle prelevate sull'intero territorio della Lombardia e giudicate di grande valore artistico. Una corsa contro il tempo, contro le bombe, contro gli imprevedibili cambiamenti delle zone giudicate a rischio, documentata da campagne fotografiche: immagini desolanti, che – soprattutto attraverso quelle affidate ai maggiori studi attivi a Milano negli anni quaranta del XX secolo – testimoniano anche lo stato d'animo di quanti in quei giorni assistevano sbigottiti e impotenti alla distruzione della loro città.

Conferenze su Caravaggio

A Caravaggio e alle tematiche legate ai dipinti in mostra è dedicato un ciclo di conferenze che si terranno nella Sala della Passione nei giorni 5, 12 e 19 febbraio 2009. agli incontri interverranno importanti studiosi come Mina Gregori, Gerhard Wolf, Amalia Pacia, Gianni Papi, Stefano Levi Della Torre, Giacomo Berra, Roberta Lapucci.

Convegno sui musei napoleonici

2 e 3 dicembre 2009

Il convegno tratterà della nascita delle pinacoteche nazionali di Milano, Bologna e Venezia. Verranno presentati alcuni temi che accomunano le tre istituzioni e contestualmente ne saranno rimarcate le differenze e le peculiarità. Una prima parte del convegno verterà specificamente sulle due pinacoteche di Venezia e Bologna, allargando l'analisi anche alla tematica del mercato dell'arte. Ampio spazio sarà poi dedicato all'istituzione milanese; i vari interventi indagheranno i criteri della sua formazione e la sua crescita negli anni, dall'inaugurazione fino al ritorno degli Austriaci.

Caravaggio. L'eredità di un rivoluzionario

Mercoledì 21 gennaio 2009, alle ore 18.00 presso il Centro Congressi Fondazione Cariplo in via Romagnosi 8, sarà presentato il documentario *Caravaggio. L'eredità di un rivoluzionario*, regia di Massimo Magrì. L'iniziativa è a cura dell'associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi. Presenta Aldo Bassetti, interviene Stefano Zuffi.

Tutte le manifestazioni del bicentenario della Pinacoteca di Brera sono state realizzate dalla Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Pavia, Sondrio e Varese, con la collaborazione della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia e con il determinante contributo di Electa e di Civita per il sostegno finanziario, il supporto all'organizzazione, le attività editoriali e di comunicazione. Un ringraziamento al Comune di Milano e a Pirelli per gli importanti contributi elargiti a favore della Pinacoteca.



Sede	Milano, Pinacoteca di Brera, Sala XV
Periodo	17 gennaio - 29 marzo 2009
Orari di apertura	8.30 -19.15 dal martedì alla domenica (la biglietteria chiude 45 minuti prima) Chiuso il lunedì, 1 gennaio, 1 maggio, 25 dicembre
Biglietto d'ingresso	euro 10,00 intero euro 7,50 ridotto per cittadini dell'UE e dello SEE di età compresa tra i 18 ed i 25 anni e docenti delle scuole statali dell'UE e dello SEE. Gratuito per cittadini dell'UE e dello SEE di età inferiore a 18 anni o superiore a 65 anni, membri I.C.O.M., guide e interpreti turistici, personale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, studenti, giornalisti, portatori di handicap e accompagnatore. Abbonamento bicentenario euro 20,00 include l'ingresso illimitato alla Pinacoteca di Brera, il noleggio scontato dell'audioguida doppia, lo sconto del 15% presso il bookshop di Brera e presso la libreria Electa del Mondadori Multicenter Duomo, sconti presso mostre d'arte ed esercizi commerciali convenzionati
Audioguida	euro 3,50 individuale/doppia per i titolari dell'abbonamento bicentenario euro 5,50 doppia
Visite guidate	euro 62,00 scuole euro 83,00 gruppi euro 100,00 lingua straniera
Prenotazione	euro 1,50 individuale Gratuita per le scuole
Informazioni	tel. 02.72263204 - 02.72263239 02.72263268 - 02.72263262
Prenotazioni Civita	tel. 02.89421146
Sito web	www.brera.beniculturali.it
Attività didattica dei Servizi educativi della Pinacoteca	per informazioni tel. 02.72263219 - 02.72263262 - 02.72263204 Materiali didattici scaricabili dal sito web
Ufficio Mostre	Valentina Maderna con Antonio Molisso e Marcello Valenti
Registrar per il bicentenario	Mariacristina Nasoni
Progetto e direzione dell'allestimento	Corrado Anselmi - Milano
Realizzazione dell'allestimento	La Nuova Stand 2000 - Cinisello Balsamo
Trasporti	Arterìa - Milano
Ufficio Comunicazione grafica e web	Marina Gargiulo e Paola Strada con Cesare Maiocchi
Ufficio Tecnico	Angelo Rossi con Carlo Bassanini e Massimo D'Auria
Cataloghi	Electa
Immagine coordinata	Sebastiano Girardi
Ufficio Stampa Electa	Enrica Steffenini - Annalisa Inzana tel. 02.21563433-250 elestamp@mondadori.it - imaggi@mondadori.it
Immagini	www.electaweb.it

In occasione del bicentenario, la Pinacoteca è oggetto di una serie di interventi di *restyling* volti a migliorare l'accoglienza del pubblico, la fruizione delle opere e in generale a rendere più piacevole la visita.

I grandi ponteggi che coprono metà del cortile d'onore e del loggiato testimoniano i lavori di restauro attualmente in corso, curati per conto della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano dall'architetto Lorenzo De Stefani. La complessità e la delicatezza dell'intervento richiede tempi che non prevedono una conclusione prima della metà del 2009.

Sono state ritinteggiate alcune sale espositive della Pinacoteca, come ad esempio la XXXV e la XXXVI dedicate alla pittura veneta del XVIII secolo e la sala I con gli affreschi lombardi del XV secolo; i colori sono stati scelti in base a criteri storicistici e museografici.

Contemporaneamente sono state riallestite alcune sale e arricchite anche da opere finora ricoverate nei depositi.

Particolarmente rilevante è la sala XIX, dedicata alla pittura lombarda del XV e XVI secolo, dove il numero delle opere esposte è quasi raddoppiato e rende di nuovo apprezzabili alcuni importanti dipinti, come la *Presentazione al tempio* di Vincenzo Foppa e *L'ebbrezza di Noè* di Bernardino Luini.

Con l'occasione sono state ripensate anche le sale XXXVII e XXXVIII, dedicate alla pittura dell'Ottocento: è stata data una migliore visibilità a *Fiumana* di Pellizza da Volpedo e la scelta di disporre le opere su più file ha permesso di presentare dipinti non più visibili da anni, come la *Sepoltura delle ceneri di Temistocle* di Giuseppe Bossi e il ritratto di *Giuditta Pasta*, celebre virtuosa del bel canto, opera di Giuseppe Molteni.

Una delle criticità evidenziate in Pinacoteca è l'illuminazione delle sale, poiché non sempre dà il giusto risalto ai dipinti. Si prevede infatti di affiancare un nuovo sistema di illuminazione diretta, con faretti direzionati sulle opere, alla storica illuminazione indiretta, con luce naturale dai lucernari, opportunamente potenziata da lampade fluorescenti e migliorata nella funzionalità. Per verificare l'efficacia di questo delicato e impegnativo progetto è stata finora risistemata l'illuminazione di una prima sala campione (XXII).

In seguito sarà possibile estendere il criterio scelto anche ad altre sale del museo, grazie ad una sponsorizzazione del Comune di Milano.

Caravaggio ospita Caravaggio

dal 17 gennaio al 29 marzo 2009

a cura di Mina Gregori, Amalia Pacia

La Pinacoteca di Brera apre le celebrazioni del bicentenario con una mostra presentata nella sala XV dedicata alla celebre **Cena in Emmaus** di Caravaggio, giunta ad arricchire le collezioni del museo nel 1939, grazie anche al contributo dell'associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi. L'opera, realizzata nei pressi di Roma intorno al 1606, è messa eccezionalmente a confronto con l'altra versione dello stesso tema, eseguita dal pittore nel 1601 e concessa in prestito dalla **National Gallery di Londra**. La prima *Cena*, commissionata da Ciriaco Mattei, appare debitrice della tradizione pittorica lombarda del Cinquecento. Attorno a una tavola imbandita, alla presenza di un oste, Cristo spezza il pane e col gesto benedicente si rivela ai due attoniti pellegrini di Emmaus. La luce fortemente convergente evidenzia in modo uniforme lo spazio prospettico e le azioni, e dà risalto alla realistica natura morta, carica peraltro di valenze allegoriche e significati eucaristici e salvifici.

La versione della **Pinacoteca di Brera** della *Cena in Emmaus*, presente dal 1624 nella collezione del principe Patrizi di Roma, è dipinta da Caravaggio circa quattro anni dopo la *Cena* di Londra, quando l'artista si rifugia nel feudo laziale di Marzio Colonna, subito dopo l'omicidio di Ranuccio Tomassoni il 28 maggio 1606. L'artista sceglie di ritrarre un momento immediatamente successivo a quello rappresentato nella versione Mattei: il pane è già stato spezzato e Gesù benedice i discepoli congedandoli. In questa scena più essenziale e immersa nel buio, l'unica fonte di luce, fortemente laterale, sottolinea in maniera selettiva e puntuale l'intensità dei gesti, più semplici e naturali, e le espressioni concentrate degli astanti, rivelando un cambiamento di linguaggio che caratterizzerà tutte le opere seguenti. Accompagnano la presentazione affiancata delle due *Cene* altri due dipinti appartenenti alla fase giovanile del maestro lombardo, il **Concerto** e il **Ragazzo con canestro di frutta**, concessi in prestito rispettivamente dal **Metropolitan Museum di New York** e dalla **Galleria Borghese di Roma**, che hanno inteso in questo modo partecipare alle celebrazioni brerensi.

Il *Giovane con canestro di frutta* è appartenuto a Giuseppe Cesari, detto Cavalier d'Arpino, pittore presso la cui bottega Caravaggio lavora appena arrivato a Roma. Ma già nel 1607, a seguito del sequestro dei suoi beni, l'opera entra a far parte delle collezioni del cardinale Scipione Borghese. Nel dipinto, realizzato tra il 1593 e il 1594 presso la bottega del D'Arpino, un giovane a mezza figura regge una bellissima natura morta, riprodotta con straordinaria aderenza alla realtà, che anticipa la celebre *Canestra di frutta*, oggi alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano. Il *Concerto* del museo newyorchese è una delle prime opere eseguite a Roma dal giovane artista per il cardinale Francesco Maria Del Monte, citata persino dal suo rivale Giovanni Baglione come "una musica di alcuni giovani ritratti dal naturale" dipinta "assai bene". La tela subisce molti passaggi di proprietà già nel Seicento fino a essere acquistata dal Metropolitan Museum nel 1953. L'opera, datata al 1594-1595, è particolarmente significativa nel percorso di Caravaggio, che sperimenta forse per la prima volta una composizione a più figure, ritraendo probabilmente, piuttosto che quattro modelli diversi, lo stesso ragazzo atteggiato in pose differenti. Il tema centrale è la musica, che deriva dalla tradizione veneta dei *Concerti*, inaugurata da Giorgione e Tiziano, mentre la presenza di un Eros con grappolo d'uva ha suggerito alla critica anche diverse interpretazioni allegoriche del soggetto. Nell'adiacente sala XVIII è esposto il dipinto del maestro di Caravaggio Simone Peterzano, *Venere e Cupido con due satiri in un paesaggio*, normalmente non visibile per ragioni di spazio e per l'occasione presentato in relazione con le opere dell'allievo.



Il 15 agosto 1809, giorno del compleanno di Napoleone, in seno all'Accademia di Belle Arti di Milano, si inauguravano ufficialmente le prime quattro sale della Pinacoteca di Brera. Il progetto della Commissione d'Ornato dell'Accademia aveva previsto la suddivisione della antica chiesa di Santa Maria di Brera e la creazione di quattro saloni comunicanti al piano superiore per la nascente Pinacoteca. A quell'epoca le collezioni comprendevano 139 dipinti, ben presto aumentati a dismisura grazie soprattutto a Giuseppe Bossi che per primo cominciò a pensare a una vera e propria Galleria nella quale raccogliere le opere che venivano requisite dagli eserciti napoleonici con l'ausilio di Andrea Appiani e dei suoi emissari da tutto il resto dell'Italia.

A duecento anni di distanza la Pinacoteca di Brera festeggia il suo bicentenario presentandosi in una nuova veste: sale rinnovate, dipinti disposti in doppio registro per presentare al pubblico una parte delle opere custodite nei depositi, illuminazioni potenziate, grazie al Comune di Milano, in corso di realizzazione, e un programma di mostre ed eventi che inviteranno il pubblico a tornare più volte in uno dei musei più famosi della città: una Pinacoteca con la quale Milano si è sempre identificata.

Il bicentenario inizia con una mostra dedicata a Caravaggio, resa possibile grazie alla amichevole disponibilità di alcuni musei, con i quali da sempre la Pinacoteca di Brera ha rapporti di stretta collaborazione: la Galleria Borghese di Roma, il Metropolitan Museum di New York e la National Gallery di Londra. A questa seguiranno una serie di esposizioni ed eventi, tutti strettamente legati alla storia della Pinacoteca, dai primissimi anni del XIX secolo fino alla mostra fotografica dedicata a Brera e la guerra: un esempio di come la storia della Pinacoteca di Brera è stata strettamente legata a quella della città, anche in occasione degli eventi drammatici che colpirono e ferirono Milano e l'Italia, ma che vuole essere anche un tributo a quei coscienti e vigili funzionari dell'allora Real Pinacoteca di Brera che, con mezzi assolutamente inadatti e spesso a rischio della propria incolumità, portarono in salvo le opere più importanti del Museo e della città.

Un anno di Brera che la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia e la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Milano dedicano soprattutto ai milanesi, invitandoli a riconquistare la loro Pinacoteca.

Un grazie doveroso a quanti hanno creduto sin dall'inizio all'importante iniziativa: al Comune di Milano, a Civita Servizi e alla casa editrice Electa, agli sponsor e soprattutto a tutto il personale della Pinacoteca di Brera che – con la dedizione di sempre – si è dedicato alla realizzazione di questo impegnativo anno 2009.

Mario Turetta

Direttore Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia

Con questa mostra dedicata alla *Cena in Emmaus* del Caravaggio, che costituisce uno dei capolavori più amati dal pubblico, si inaugura l'anno delle celebrazioni per il bicentenario della Pinacoteca di Brera. Eseguito nel 1606, il dipinto di Brera è presentato all'interno di un percorso espositivo con altri tre dipinti del Caravaggio, esemplificativi della sua evoluzione. Due opere giovanili, il *Concerto* del Metropolitan Museum di New York, databile probabilmente 1594-1595, eseguito per il cardinal Del Monte, dove l'artista sperimenta una composizione complessa, probabilmente derivata dall'ambiente venezianeggiante conosciuto attraverso il suo maestro milanese, Simone Peterzano, poi il *Ragazzo con canestro di frutta* della Galleria Borghese, già di proprietà del Cavalier d'Arpino, l'artista di grandissima fama che ospitò il giovane Caravaggio al momento del suo arrivo a Roma nella sua bottega dove, tra l'altro, eseguì nature morte e soggetti che a lui, di formazione e di esperienza lombarda e non accademica, dovevano evidentemente essere particolarmente consoni, e infine la *Cena in Emmaus* della National Gallery di Londra del 1601-1602.

I saggi di questo catalogo costituiscono una lettura di facile comprensione sui temi più importanti di questi dipinti. Si aggiunge uno studio, ricavato da documenti inediti, sulla vicenda dell'acquisizione, avvenuta tra il 1939 e il 1940, della *Cena in Emmaus* a opera degli Amici di Brera cui non fu estraneo l'ex soprintendente di Milano, Ettore Modigliani, allontanato a causa delle leggi antisemitiche. Dalla determinazione che si legge nella lettera di Ettore Modigliani, inviata al ministro Giuseppe Bottai, si prefigura il destino quasi ineluttabile, da contestualizzare nella tragedia di quel momento storico, che il Caravaggio della collezione Patrizi si aggiungesse al fondo di pittura caravaggesca che già esisteva in Pinacoteca.

Ma perché tanto interesse per il Caravaggio a Brera e a Milano in particolare? In che cosa consiste il legame dell'artista con la sua città d'origine? Forse può essere d'aiuto la collocazione di questa mostra in prossimità alle sale dedicate al Cinquecento veneto e lombardo (i leonardeschi milanesi e i pittori bresciani, bergamaschi e cremonesi). Fin dal Cinquecento una radice comune legò indubbiamente Brescia, Bergamo, Cremona e Milano nell'interesse per l'indagine empirica e ottica sulla natura e sui suoi fenomeni, come gli effetti di luce sia naturali sia artificiali e per le soluzioni tecniche connesse a questa visione. Sulla scia del Foppa, a Brescia Savoldo e Moretto dettero il via a queste tendenze sia attraverso una forte influenza giorgionesca, sia attraverso una resa della peculiarità della dignità umana, come nel Moretto, anche nelle situazioni più povere e umili. Sempre dalle stesse zone geografiche muoveva i suoi passi Lorenzo Lotto, altro artista presente nelle medesime sale, con le sue "violente sgrammaticature" e la sua "instabilità emotiva" (secondo una terminologia coniata dalla Gregori). Tutti questi artisti furono punti di riferimento per la formazione del giovane Caravaggio che non vennero mai meno negli anni della maturità quando egli, in una Roma fortemente classicheggiante e accademica, si presentò come il campione della caratterizzazione non idealizzata, del disinteresse per il bello, dell'uso di modelli tratti dalla strada, di soggetti non accademici, come la natura morta, cioè di quella società e di quell'ambiente che gli storici della Controriforma amano classificare come "low church".

Fa sentire la necessità di una riflessione anche un vero e proprio confronto che, all'interno della Pinacoteca, si instaura tra le opere del Caravaggio e la pittura dell'Italia settentrionale. Nei dipinti di Vincenzo Foppa e di Vincenzo Campi (per citare un esempio per il Quattrocento e uno per il Cinquecento), anche nei soggetti sacri la rappresentazione della realtà si caratterizzava per una lettura analitica di tipo fiamminghese, con una forte propensione alla visione

naturalistica e spesso con un compiacimento quasi sensuale, così che si deve ipotizzare che tali esperienze siano state fondamentali per la maturazione del Caravaggio quale pittore di nature morte.

Ma non si dimentichi il legame fortissimo del Caravaggio con la sua terra d'origine nella scelta dei soggetti e nel metodo di rappresentarli, come tramite della concezione totalizzante del rapporto con la natura che lo distinse. Sembra difficile che il Caravaggio non conoscesse la rappresentazione vegetale della Sala delle Asse e non avesse prestato attenzione, quando era giovane artista in fase di formazione, al Cenacolo e alla natura morta delle stoviglie e dei pani sulla tavola davanti al Cristo benedicente e non avesse osservato l'ardita e raffinata realizzazione di Leonardo nella rappresentazione della trasparenza dei bicchieri. A ciò si aggiunga che proprio Leonardo e la sua teoria costituiscono il filo conduttore del Trattato della Pittura di Giovan Paolo Lomazzo, pubblicato in anni coincidenti con il periodo milanese del Merisi e per altro una delle poche fonti di studio diffusa nelle botteghe degli artisti dell'Italia settentrionale, che sappiamo in genere lontani dalle teorie accademiche.

Anche altri particolari del naturalismo caravaggesco trovano riscontro nella lezione di Leonardo, come lo studio del vero indipendente dai canoni della bellezza classica e la teoria degli affetti, l'una e l'altra fondamentali per comprendere la portata nella pittura tra Cinque e Seicento delle Cene in Emmaus del Caravaggio, non solo, ma anche per capire il distacco tra la sensibilità giovanile (qui rappresentata dai due dipinti della collezione Borghese e del Metropolitan Museum of Art) e la dimensione radicale della maturità, visibile negli altri due dipinti, dove ogni elemento risulta investito di valori ben più profondi ed etici.

Per finire, il legame del Caravaggio con la città dei due Borromeo si coglie se si pensa che il cardinal Federigo trasferì a Milano la famosa Canestra dell'Ambrosiana in anni molto precoci, individuando in tale capolavoro varie coincidenze con il suo gusto di collezionista, di uomo di studi progressisti e di teologo. Sicuramente in lui doveva convivere l'apprezzamento e il fascino sia per la rappresentazione di fiori come qualcosa di molto prossimo al naturalismo della pittura nordica, sia anche per la precisione nella rappresentazione quasi scientifica delle specie botaniche. Ma non era sicuramente estranea una visione più profonda e spirituale che vedeva nel creato, e pertanto nei fiori, nelle cose semplici dell'attività umana, un elemento per la ricreazione della mente, per lo sviluppo di un piacere quasi sensoriale nella preghiera, e un riflesso della diffusione nel mondo della bontà divina, secondo una concezione diffusa nella Devotio moderna, che ambedue i Borromeo praticarono.

Questa piccola mostra si propone di risvegliare nel pubblico non solo l'interesse per la pittura del Caravaggio, ma anche la comprensione (e quindi l'appropriazione morale) nel saperne cogliere – attraverso l'esercizio del confronto fra quattro dipinti molto significativi – l'evoluzione e la straordinaria ascesa verso una sempre più crescente capacità di rappresentazione drammatica.

Sandrina Bandera

*Soprintendente per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Milano
Direttore della Pinacoteca di Brera*

Le due cene in Emmaus a confronto

Mina Gregori

All'aprirsi del Seicento il Caravaggio aveva lasciato il palazzo del cardinale Del Monte e abitava presso il cardinale Gerolamo Mattei. In quel periodo si dedicò a soggetti sacri e per Ciriaco Mattei dipinse, come ricorda il biografo Giovanni Baglione (1642), insieme a un *San Giovanni Battista*, “quando N. Signore andò in Emaus, & all'ora che s. Thomasso toccò co'l dito il costato del Salvatore”, riprendendosi ai testi evangelici di Luca (16: 12-13; 24: 13-25) e di Giovanni (20: 24-29). Sebbene l'appartenenza al Mattei dell'*Incredulità di san Tommaso* sia tutt'altro che certa, i due dipinti sono stilisticamente prossimi e si collegano tra loro riguardando ambedue il periodo *post mortem* del Cristo, quando apparve agli apostoli in carne e ossa. È questa una circostanza che offre una delle letture della *Cena in Emmaus* oggi a Londra, la prima delle due redazioni del soggetto dipinte dal Caravaggio.

Coloro che danno pressoché esclusiva importanza all'influenza dei committenti potranno pensare che il suo trasferimento presso il cardinale Mattei abbia avuto un peso rilevante nel cambiamento che si nota nelle scelte tematiche del Caravaggio, prevalentemente rivolte ai soggetti religiosi. È possibile che il cardinale gli abbia offerto i suoi consigli e imposto le sue preferenze, ma nella *Cena in Emmaus* come nell'*Incredulità di san Tommaso* i soggetti e la loro realizzazione sono direttamente implicati nella concezione che il Merisi ebbe della sua pittura, difendendola vivamente, come riferisce Karel van Mander (1604) che negli stessi anni aveva avuto notizia delle manifestazioni anche verbali di un Caravaggio già affermato, “che fa cose meravigliose”.

Rappresentati a mezza figura, il Cristo al centro, seguendo una tradizione radicata nella pittura italiana, e i due pellegrini di Emmaus, Cleofa e a destra il suo compagno spesso identificato con Pietro o con Luca, sono situati a distanza ravvicinata rispetto allo spettatore: siedono al tavolo ricoperto dal tappeto sul quale è disposta la bianca tovaglia secondo un'iconografia di origine veneta (come altri particolari, ad esempio, l'oste con la berretta che ha un precedente nel dipinto già Gonzaga oggi al Louvre di Tiziano) e la cui ricaduta in primo piano è una soluzione adottata nel giovanile quadro dei *Bari* e lo sarà in seguito nel *Cavudenti*. Nella *Cena in Emmaus* come in queste opere la concentrazione degli attori disposti intorno al tavolo asseconda l'intento del Caravaggio di condurre l'occhio del riguardante al centro dell'azione e verso gli oggetti a cui qui sono affidati i messaggi simbolici del tema¹.

Nel quadro londinese la tensione rattenuta ha un'ulteriore finalità, quella di rappresentare la sorpresa dei due pellegrini nel momento in cui scoprono l'identità di Colui che li aveva accompagnati nel cammino senza rivelarsi. L'interpretazione del soggetto punta su reazioni emotive che si esprimono con atteggiamenti eloquenti nella loro evidenza fisica e si è osservato che la gestualità svela riferimenti a Leonardo e alle teorie albertiane dei moti, viste nel loro fondamento naturalistico. Allo stesso modo il Cristo si impone nel gesto eucaristico di benedire il pane e il miracolo è duplice nella letterale osservanza del testo evangelico e ancor più nella capacità di realizzarlo nella presenza reale del Risorto grazie allo strepitoso potere della sua pittura. È lui, il Caravaggio, a far rivivere, a risuscitare il Cristo.

In analogia con questi intenti, il tema del san Tommaso incredulo fonda sulla rappresentazione ravvicinata del Cristo risorto che si presenta miracolosamente dopo la morte nel consesso degli apostoli, e l'attenzione è rivolta al suo corpo ferito. Nell'interpretazione dei due miracoli il Caravaggio ha dunque puntato sulla loro manifestazione fisica, e nella *Cena in Emmaus* anche sulla sorpresa dei pellegrini e sui gesti che colla-

borano a rendere l'illusione della scena reale mediante sottili inganni prospettici, le braccia aperte e la mano proiettata verso di noi del pellegrino di destra, il gesto di Cleofa che a sinistra sta per sollevarsi per la sorpresa dalla sedia Savonarola (simile a quella su cui è assiso san Matteo nella prima redazione) e il suo gomito, con la manica strappata, sfora il nostro spazio infrangendo la barriera della superficie dipinta. Le sottili vibrazioni dell'acqua e del vino nei recipienti di vetro (un particolare che si nota anche nel *Bacco* degli Uffizi) e la precaria collocazione del cesto di frutta sul bordo del tavolo e lì lì per cadere accompagnano i moti istantanei dell'evento.

Per la *Cena in Emmaus* siamo venuti a conoscenza nel 1990, grazie alle ricerche di Francesca Cappelletti e di Laura Testa², del pagamento al Caravaggio il 7 gennaio 1602 della notevole somma di 150 scudi "p. il quadro de N.S. in fractione panis", che fu dunque presumibilmente eseguito nel tardo 1601. Nel novembre dello stesso 1601 il Caravaggio fu saldato per i due dipinti destinati alla cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo. La *Conversione di san Paolo*, il solo a noi noto dei due quadri, oggi nella collezione Odescalchi, manifesta una stretta contemporaneità e una altrettanto stretta affinità con la *Cena in Emmaus* londinese nell'evidenza fisica e persino illusiva dei protagonisti, e soprattutto del Cristo, ricorrendo, come scriveva il Van Mander, al modello vivo. Alla collocazione all'aprirsi del secolo del dipinto Mattei contribuisce anche la somiglianza del vecchio canuto che impersona il pellegrino di destra con il modello usato per altri dipinti di quegli anni.

Nella *Conversione di san Paolo* Odescalchi la presenza e persino il peso del corpo del Cristo sono sottolineati dal gesto dell'angelo che interviene a sorreggerlo e dal ramo schiantato dell'albero. Anche il braccio proteso del Cristo e il gesto enfatico di Paolo che porta le mani agli occhi abbagliati dalla visione hanno la stessa efficacia ottenuta con mezzi analoghi di quelli del Risorto e dei pellegrini nel quadro londinese.

L'interpretazione del soggetto biblico come una monumentale scena di genere riprendendosi al precedente del Moretto da Brescia è stata notata dal Longhi. Secondo un osservatore difficile come il Berenson la *Cena in Emmaus* Mattei è un punto d'arrivo del pittore: "in nessun altro quadro egli anticipa così dappresso Velasquez". E il critico si spinge in un confronto con i *Giocatori di carte* e con alcune nature morte di Cézanne³. Il dipinto londinese è altrettanto pregnante dal punto di vista dei significati simbolici affidati alle cose, oggetti, cibi e bevande, che sono disposti sulla tavola con notevole chiarezza distributiva. Ma a questo punto è opportuno soffermarsi su questa vera e propria natura morta, alla quale si deve assegnare una primaria importanza come l'esempio caravaggesco di riferimento per lo sviluppo del "genere" a Roma, considerando che la *Canestra ambrosiana* era probabilmente già esulata a Milano, entrata nella collezione del cardinale Federico Borromeo. La indubbia dipendenza della *Natura morta* di Hartford del pittore che da questa prende il nome, impone di datare l'opera non prima del 1601-1602, in riferimento alla *Cena in Emmaus* Massimi. E si può ricordare la ripetuta presenza delle caratteristiche caraffe con le trasparenze del vino e dell'acqua in quadri di interni eseguiti a Roma da Adam Elsheimer (la *Giuditta e Oloferne* di Apsley House, che Rüdiger Klessmann, 2006, data agli anni 1601-1603, la *Pietà* di Brunswick databile intorno al 1603 e il più tardo *Filemone e Bauci* di Dresda).

La valenza simbolica della "natura morta" nel quadro londinese è pari di importanza alla sua impressionante presenza viva e realistica. Questo equilibrio di fattori richiama la necessità di leggere le nature morte italiane del primo Seicento non soltanto come manifestazioni del nuovo naturalismo, della conoscenza degli esempi neerlandesi e dei primi "campionari", ma anche come messaggi pregnanti di significati. L'anomalia, criticata insieme alla mancanza di decoro dal Bellori (1672), dei frutti "fuori di Stagione" della canestra dimostra che il Caravaggio intese considerarla, al pari del dipinto dell'Ambrosiana, come un testo autonomo con riferimenti diversi dalla logica realistica stagionale. La forte impronta naturalistica appare il veicolo più proprio e pregnante scelto dal Caravaggio per

la trasmissione, secondo una tradizione che risaliva alla pittura nordica, dei numerosi significati simbolici proposti con una vivacità concettuale che si intende di seguito al periodo Del Monte.

Numerose sono state le proposte di lettura⁴. È stata osservata la derivazione dall'iconografia leonardesca del Cristo dal volto glabro ed è stato indicato un rapporto, in un parallelismo di soggetti, per il tipo fisionomico e per l'orchestrazione dei gesti, con il Cristo del *Giudizio universale* di Michelangelo. La giovinezza del Risorto è probabile indicazione della acquisita vita eterna, mentre l'androginità può esprimere "l'unione dei contrari". Richiede attenzione, seguendo il Marini, anche l'inconsueto mantello bianco del Cristo, alludente al sudario e alla resurrezione e persino al bianco papale. La ben evidenziata conchiglia sul petto del personaggio di destra lo qualifica come pellegrino.

Quanto alle presenze sulla tavola, il pane e il vino sono i simboli eucaristici, il vaso di vetro simboleggia la verginità della Madonna e la luce che lo attraversa intatto la venuta di Cristo. Il pollo allude alla morte e al sacrificio, e i frutti nella cesta evocano il peccato e la morte e al contempo la fecondità e la speranza nella resurrezione e nell'immortalità, mentre la melagrana ci riporta al martirio e l'uva al Cristo. Come nella *Canestra ambrosiana* le mele bacate sono il segno della vita che trascorre e della sua precarietà. Stefano Levi Della Torre ha scritto che "la polarità tra realtà tangibile e simbolo raggiunge in Caravaggio il massimo di tensione"⁵. E ancora questo scrittore va oltre nell'approfondire la doppia percezione, realistica e simbolica, dell'opera, le sue anomalie come nel canestro con i suoi frutti caduchi che si proietta in una fortissima ombra in forma di pesce, acrostico di Cristo, da intendersi in corrispondenza con "l'enigmatica rivelazione", il "rebus" risolto dai due discepoli, e come l'ombra sul fondo che circonda la figura del Risorto ed è invece prodotta dall'oste.

La seconda versione della *Cena in Emmaus* conservata nella Pinacoteca di Brera⁶ è ricordata da Giulio Mancini (1617-1621) e dagli altri biografi come eseguita dal Caravaggio dopo la fuga da Roma per l'uccisione di Ranuccio Tomassoni avvenuta il 28 maggio 1606. La sua presentazione accanto al dipinto di Londra con lo stesso soggetto consente di approfondire le differenze tra le due versioni, sia nello stile sia nell'interpretazione del tema di grande contenuto emotivo.

Il Bellori le ha rilevate diffondendosi sul dipinto oggi a Milano: "vi è Christo in mezzo che benedice il pane, & uno de gli Apostoli à sedere, nel riconoscerlo, apre le braccia e l'altro ferma le mani sù la mensa, e lo riguarda con meraviglia: evvi dietro l'hoste con la cuffia in capo & una vecchia che porta le vivande. Un'altra di queste inventioni dipinse per lo Cardinale Scipione Borghese alquanto differente; la prima più tinta, e l'una, e l'altra alla lode dell'imitatione del colore naturale; se bene mancano nella parte del decoro, degenerando spesso Michele nelle forme humili, e vulgari".

La menzione della vecchia servente è conferma che il quadro descritto estesamente è quello di Brera. Parlando di questa versione "più tinta" il biografo si riferiva al chiaroscuro intenso e contrastato. Egli riteneva che il dipinto Mattei fosse stato dipinto per Scipione Borghese perché lo vedeva nel palazzo della famiglia, dove infatti è citato dal Manilli (1650) e dallo Scannelli (1657), che ne esalta la "tremenda naturalezza", ed è menzionato negli inventari dal 1675 e fino alla fine del Settecento. Scipione rientrò a Roma il 16 maggio 1605 e divenne cardinale nel luglio seguente e pertanto non si può pensare che sia stato il committente della *Cena in Emmaus* londinese.

Il Bellori menziona due volte la seconda versione della *Cena in Emmaus*, dapprima come eseguita per il marchese Patrizi, in fondo alla pagina come dipinta insieme a una mezza figura di Maddalena a Zagarolo "nella benevolenza" del duca Marzio Colonna. Si deve pensare che si tratti dello stesso quadro ed è probabile che il biografo la ritenesse eseguita per il Patrizi poiché la vedeva nella collezione di questa famiglia e ivi la cita nel 1664 nella *Nota delli musei, librerie, gallerie... di Roma* e di nuovo nel 1672, come si è visto, nella "vita" del Caravaggio.

Secondo le affermazioni del Mancini la *Cena in Emmaus* fu eseguita a Zagarolo nei feudi Colonna dal Caravaggio “ivi trattenuto secretamente da quel Principe” e “lo comprò in Roma il Costa” come si legge nel *Codice Marciano* e “lo mandò a vendere a Roma” seguendo il *Codice Palatino*. Il passaggio al Patrizi dovette verificarsi per tempo (nel 1624, secondo Luigi Spezzaferro⁷ il dipinto è inventariato con stima del Cavalier d’Arpino nella sua collezione) e pertanto la menzione del Costa nella vicenda dell’opera ha aperto alcuni interrogativi. Il Marini pensa che sia intervenuto non già come acquirente (in tal caso avrebbe trattenuto il dipinto e penso che ne avremmo notizia), ma come banchiere, provvedendo al pagamento per conto del Patrizi. Le due versioni del testo del Mancini collimano nel far ritenere che il Caravaggio dipinse il quadro per venderlo, cioè non per un committente, mandandolo con questo scopo a Roma, dove lo avrebbe comperato il Costa dal quale sarebbe passato (o venduto?) ben presto al Patrizi.

Questa sequenza di fatti sembra tuttavia in contrasto con il particolare attaccamento per le opere del Caravaggio che possedeva, dimostrato dal Costa nei testamenti del 1632 e del 1639 pubblicati da Spezzaferro. La notizia fornita dal Mancini potrebbe anche essere, come ha suggerito lo studioso, più che l’indicazione di un dipinto specifico, l’eco dell’aiuto, anche con l’acquisto di suoi dipinti, che il Costa fornì al Caravaggio, e di cui abbiamo notizie, dopo la fuga da Roma.

La *Cena in Emmaus* Mattei ottiene la nostra ammirazione per la giovanile baldanza con cui il miracolo è esaltato, la seconda versione richiede meditazione e tempi più lunghi alla nostra attenzione. Dalla rappresentazione nel dipinto romano del miracolo e dalla sorpresa sottolineate dai gesti del suo manifestarsi in termini di presenza fisica, il pittore perviene nel quadro Patrizi a una visione più profonda, costruita in una composizione classica a semicerchio delineata dai manti dei pellegrini intorno al Cristo barbato e dal volto maturo, e vi è rappresentato il momento dell’addio o, meglio, della mesta previsione dell’addio, come nell’Ultima Cena. L’oscurità occupa a sinistra larga parte dello spazio, la luce batte sulla candida mensa dove si notano la calcolata presenza delle mani e il contrasto tra la mano delicata del Cristo e quella rude del pellegrino di destra e dove sono presentati gli ingredienti essenziali del miracolo eucaristico. La luce si allea con l’ombra anche per scavare nei volti e rivelare i loro pensieri. Entro il fondo bruno, corrispondente alla maniera “oscura” descritta dal Bellori, i contrasti luministici ottengono un effetto di instabilità che qui più che in ogni altro quadro del Caravaggio si presenta così intensamente da prevedere il Rembrandt. L’esecuzione è rapida e la stesura sottile del colore lascia zone non ricoperte della preparazione, secondo una pratica adottata dal Caravaggio negli ultimi anni. Eseguita poco prima di giungere a Napoli, la *Cena in Emmaus* oggi a Brera racchiude alcuni pensieri che avranno successivi sviluppi. Il vivo controluce della testa del discepolo più giovane a sinistra ne consente un’agevole lettura e appare un precedente diretto dell’aguzzino piegato in basso a sinistra nella *Flagellazione* eseguita a Napoli per la chiesa di San Domenico.

L’uomo in berretta, diversamente dall’oste della versione di Londra, e la servente sembrano anch’essi consapevoli e partecipi, e la profonda mestizia che si legge sul viso della donna esprime il timbro sentimentale ed emotivo dell’opera. Queste presenze, quasi a guisa di coro della tragedia antica, sono l’annuncio di tarde rappresentazioni dove il pittore volle ottenere con questo tramite la partecipazione del riguardante, e intendo la *Decollazione del Battista* di Malta e le tele popolose della *Sepoltura di santa Lucia* di Siracusa e della *Resurrezione di Lazzaro* di Messina.

¹ M. Gregori, *Caravaggio*, in *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra (New York-Napoli), Electa, Napoli 1985, pp. 271-276.

² F. Cappelletti, L. Testa, *E per me pagate e Michelangelo da Caravaggio*, in “Art e Dossier”, V, 42, 1990, pp. 4-7 e delle stesse, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni seicentesche di quadri nei palazzi Mattei di Roma*, Argos, Roma

1994, p. 139, Doc. 31.

³ R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi: II. I precedenti*, in “Pinacotheca”, 5-6, 1929; ried. in R. L., *‘Me pinxit’ e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Sansoni, Firenze (Opere complete, IV) 1968, p. 113; B. Berenson, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Electa Editrice, Milano-Firenze 1954, pp. 28 e 29.

⁴ In particolare si vedano gli scritti di M. Calvesi in *Le realtà del Caravaggio*, Einaudi, Torino 1990 e il referto di M. Marini, *Caravaggio “pictor praestantissimus”. L’iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell’arte di tutti i tempi*, Newton & Compton, Roma 2001, p. 458.

⁵ S. Levi Della Torre, *Zone di turbolenza. Intrecci, somiglianze, conflitti*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 78.

⁶ M. Gregori, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell’Italia centrale e meridionale*, Electa, Milano 1992, pp. 227-231, scheda 94.

⁷ L. Spezzaferro, *Detroit’s ‘Conversion of the Magdalen’ (the Alzaga Caravaggio). 4. The Documentary Findings: Ottavio Costa as a Patron of Caravaggio*, in “The Burlington Magazine”, CXVI, 859, 1974, pp. 579-586 e idem, *Ottavio Costa e Caravaggio: certezze e problemi*, in *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi*, a cura di M. Cinotti, coordinamento di C. Nitto, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1975, pp. 103-118; si veda anche A. Vannugli, *Enigmi caravaggeschi: i quadri di Ottavio Costa*, in “Storia dell’Arte”, 99, 2000, pp. 55-83.



La c'è anche un Michelangelo da Caravaggio che fa a Roma cose meravigliose”
(C. van Mander 1603)

Sono passati settant'anni dal 1939 quando la *Cena in Emmaus* di Caravaggio giunse a Brera.

Attorno a questo capolavoro sono state raccolte tre opere che descrivono la carriera di un artista che - come pochi altri - ha determinato una svolta fondamentale nella cultura figurativa occidentale.

Le prime opere conosciute del pittore furono realizzate a Roma dove giunse nel 1592, dopo un apprendistato lombardo iniziato nel 1584 presso Simone Peterzano.

E' attraverso questi dipinti che possiamo capire l'intelligenza e l'interesse con cui studiò in particolare pittori - come Moretto, i Campi, ma anche Lotto e Moroni - che si erano esercitati a riprodurre con fedeltà il mondo visibile, attenti a una umanità più umile, ai giochi di luci ed ombre che costruiscono le forme e suggeriscono il tono sentimentale degli eventi.

La Roma che lo accolse era opulenta e ricca di opportunità, grazie alla presenza di committenti che non richiedevano solo pale d'altare e cicli di affreschi ma anche dipinti da stanza. Su questi si esercitò il giovane Caravaggio nell'avviata bottega del Cavalier d'Arpino distinguendosi subito per la capacità di rendere la verità percettiva delle persone e delle cose in composizioni innovative, spesso portatrici di significati simbolici. Un esempio tra i più belli è il *Ragazzo col canestro di frutta*.

Simili caratteristiche attirarono mecenati di gusti moderni, come Maffeo Barberini - il futuro papa Urbano VIII - e Francesco Maria Del Monte, primo protettore del giovane Merisi che per lui realizzò il *Concerto* di New York. Anche i soggetti sacri furono riletti con il medesimo naturalismo lucidissimo e intenso: lo mostra la *Cena in Emmaus* di Londra, dove la “realtà” della natura morta, sospinta ad arte in primo piano, attira lo spettatore entro lo spazio visivo, ed emotivo, del dipinto.

Nell'inesausta ricerca artistica del Merisi la “maniera più tinta” supera la riproduzione analitica della realtà. Sappiamo che egli lavorava ritraendo modelli in posa in stanze illuminate artificialmente. Nei dipinti lame di luce provenienti da una fonte esterna sottolineano soltanto ciò che è essenziale al racconto: volti, gesti, nature morte, operando una sintesi che accentua la profondità espressiva. Esempio ne è qui la *Cena* di Brera, realizzata solo pochi anni dopo la così diversa, più antica, versione. Delle rivoluzionarie novità del lombardo si accorsero già i contemporanei. Nelle postille di un manoscritto del contemporaneo Giulio Mancini si legge: “Michelangelo da Caravaggio fu fra ' moderni pittori di grandezza tale, che si può dire fatto nuova scuola con nuova maniera di dipingere...”.

Ragazzo con canestro di frutta (Fruttaiolo)

1593-1594

olio su tela

Roma, Galleria Borghese

“Andò a servire il Cavalier d’Arpino, da cui fu applicato a dipingere fiori, e frutti sì bene contrafatti...” (G.P. Bellori, 1672)

Caravaggio eseguì il dipinto attorno al 1593, a poco più di 21 anni, probabilmente durante la sua breve permanenza nella bottega del Cavalier d’Arpino. Il dipinto è universalmente considerato uno dei testi più importanti della sua produzione giovanile, quando Caravaggio cercava di imporsi sulla scena romana con tele di destinazione privata dalle impaginazioni nuove, dove fondeva la tradizione di origine giorgionesca delle mezze figure con quella cinquecentesca lombarda della natura morta. In questo caso un giovane rivestito di una semplice camicia abbassata su di una spalla regge un cesto ricolmo di frutti mentre fissa, sospeso ed interrogativo, lo spettatore. Le dimensioni del dipinto sono modeste, ma il pittore sembra avere tenuto due diversi registri pittorici, perché la finitezza esecutiva della meravigliosa natura morta, autentico precedente della *Canestra* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano e della cestina in bilico sul bianco tovagliato della *Cena in Emmaus* di Londra, contrasta con la conduzione più morbida della figura del ragazzo, dalla posa accattivante e sensuale. Questa conferisce alla figura un fascino ambiguo, che ritroviamo in altre composizioni giovanili.

Concerto (Musica di alcuni giovani)

1594-1595

olio su tela

New York, Metropolitan Museum

“Dipinse per il Cardinale una musica di alcuni giovani ritratti dal naturale, assai bene” (G. Baglione, 1642)

Il dipinto, già appartenuto al primo mecenate di Caravaggio, il cardinale Francesco Maria Del Monte, ha una storia collezionistica movimentata e solo nel 1953 fu acquistata dal Metropolitan Museum di New York.

L’opera, citata dal pittore e biografo Giovanni Baglione come la prima eseguita per Francesco Maria Del Monte, databile dunque al 1594-95, costituisce uno dei primi esempi di composizione a più figure. Il soggetto deriva dalla grande tradizione veneta dei ‘Concerti’, inaugurata da Giorgione e Tiziano, ed è una sorta di ricapitolazione della cultura pittorica nella quale Caravaggio si era formato. Si notano infatti ricordi di Moretto, nella figura del cantore intento a leggere lo spartito, di Savoldo in scelte di colore come il particolare rosso del manto, di Moroni nella realizzazione di dettagli anatomici come la mano del cantore di spalle, verissima ma modellata solo col colore, senza disegno.

Il *Concerto*, realizzato per un committente di vasta e complessa cultura nonché raffinato musicologo, è plausibile che ritragga alcuni cantori impegnati nel corso di una serata musicale a palazzo Del Monte, tanto più che i brani sugli spartiti, ora abrasati, erano certo identificabili. Tuttavia la presenza, in secondo piano a sinistra, di un Eros con un grappolo d’uva ha suggerito anche letture allegoriche: quella che vede nei tre musicisti una allusione alla Trinità, quella che vi legge una allegoria dell’Amore, sempre accompagnato dalla Musica, infine quella in chiave omoerotica. Rispetto al dipinto precedente la maggiore novità è costituita dalla composizione più articolata e dalla evidente attenzione ai problemi prospettici - si noti la disposizione obliqua del liuto - da mettere ancora una volta in relazione con il clima stimolante che si respirava presso il cardinale.

La cena in Emmaus

1601-1602

olio e tempera su tela

Londra, National Gallery

“...oltre le forme rustiche delli due apostoli e del Signore figurato giovine e senza barba, vi assiste l'oste con la cuffia in capo, e nella mensa vi è un piatto d'uve, fichi, melograne, fuori stagione...” (G.P. Bellori, 1672)

Citata da Giovanni Baglione come la tela raffigurante “quando N. Signore andò in Emaus”, l'opera venne eseguita per Ciriaco Mattei alla fine del 1601, come è stato di recente accertato.

Anche in questo dipinto evidenti sono i ricordi della tradizione pittorica lombarda e veneta: la scena illustra il momento finale dell'andata a Emmaus, quando due discepoli fuggiaschi cenano con lo sconosciuto che li aveva accompagnati. Tutto si svolge all'interno di un'osteria e riecheggia in particolare modelli di Moretto e Romanino. La scelta di rappresentare i personaggi a mezza figura, con andamento circolare, attira l'attenzione non solo su Gesù ma anche sui due pellegrini, colti nell'evidenza fisica di gesti ed espressioni nel momento in cui scoprono l'identità del misterioso compagno di viaggio. Per rafforzare l'illusione di realtà Caravaggio ricorre a sottili mezzi prospettici, come lo scorcio delle braccia aperte e della mano del personaggio a destra, che sembrano uscire dal limite della tela, e a una particolare tecnica pittorica. Il volto di Cristo infatti è ottenuto stendendo su di uno strato di colore ad olio non asciutto uno strato di tempera, così da rendere la particolare luminosità dell'incarnato. Sulla tavola i cibi, le bevande e la frutta nella cesta sono presenze visive di impressionante fisicità, ma insieme carichi di valenze allegoriche, di significati eucaristici e salvifici.

La cena in Emmaus

1606

olio su tela

Milano, Pinacoteca di Brera

“...colori al marchese Patrizi la Cena in Emaus... Un'altra di queste invenzioni dipinse...alquanto differente. La prima più tinta, e l'una, e l'altra, alla lode del colore naturale; se bene mancano nella parte del decoro, degenerando spesso Michele nelle forme humili, e volgari” (G.P. Bellori, 1672)

Fino al suo ingresso a Brera il dipinto è rimasto nella collezione Patrizi a Roma, nei cui inventari è registrato già nel 1624.

Circa quattro anni separano la redazione Mattei della *Cena in Emmaus* da questa, eseguita subito dopo l'omicidio di Ranuccio Tomassoni il 28 maggio 1606, evento che costrinse l'artista a fuggire da Roma.

Il semicerchio delle figure, chiuso ai lati dai manti chiari dei pellegrini, affonda in un ambiente semibuio, rischiarato da un fascio di luce che batte sulla bianca tovaglia della mensa a esaltare la verità dei cibi e delle bevande, il calcolato gioco delle mani e i volti, marcati da accentuati contrasti chiaroscurali.

L'essenzialità della scena, dove la tavola imbandita è più dimessa rispetto alla versione di Londra, i gesti semplificati dei personaggi e l'esecuzione rapida rendono l'interpretazione dell'episodio evangelico più profonda. Caravaggio punta a una lettura psicologica dei volti del Cristo - più maturo e realisticamente segnato dai patimenti - dei due discepoli ammutoliti davanti al gesto rivelatore, dell'oste e della vecchia serva, testimoni di un avvenimento miracoloso.

Il momento raffigurato è immediatamente successivo a quello rappresentato nella versione di Londra, quando cioè il pane nel piatto di ceramica è già stato spezzato e il gesto di benedizione, come racconta il Vangelo, è anche l'ultimo congedo.