



Scuola d'Arti e Mestieri
FRANCESCO RICCHINO
APS
25038 ROVATO - Via E. Spalenza, 27



STORIA DELLA PITTURA ATTRAVERSO I CAPOLAVORI DELLA PINACOTECA DI BRERA DI MILANO

**Appunti tratti dalle video lezioni tenute dal maestro Davide Castelvvedere,
docente del Corso di Disegno e Pittura della Scuola d'Arti e Mestieri
"Francesco Ricchino" di Rovato (Brescia)**

INDICE

INTRODUZIONE.....	pag. 3
FRAMMENTI DEL DUECENTO.....	pag. 4
IL TRECENTO E IL GOTICO INTERNAZIONALE.....	pag. 8
IL QUATTROCENTO E L'INIZIO DEL RINASCIMENTO.....	pag. 17
FINE QUATTROCENTO - 1520:	
L'ETA' MODERNA DEL RINASCIMENTO.....	pag. 29
IL CINQUECENTO E IL MANIERISMO.....	pag. 42
IL SEICENTO E IL BAROCCO.....	pag. 62
IL SETTECENTO:	
ROCOCO', ILLUMINISMO E NEOCLASSICISMO.....	pag. 82
L'OTTOCENTO:	
ROMANTICISMO, REALISMO, DIVISIONISMO.....	pag. 96
LE AVANGUARDIE E IL NOVECENTO.....	pag. 112

STORIA DELLA PITTURA ATTRAVERSO I CAPOLAVORI DELLA PINACOTECA DI BRERA DI MILANO

Appunti tratti dalle video lezioni tenute dal maestro Davide Castelvvedere, docente del Corso di Disegno e Pittura della Scuola d'Arti e Mestieri "Francesco Ricchino" di Rovato (Brescia)

Questa traccia essenziale è una sintesi di quanto presentato durante le video lezioni del mese di gennaio 2021, dedicate a ripercorrere la storia dell'arte dal Duecento al Novecento, attraverso l'esame dei capolavori esposti alla Pinacoteca di Brera a Milano.

Scopo del percorso o per meglio dire del "viaggio" compiuto insieme è stato far conoscere l'evoluzione della pittura e degli artisti (prevalentemente italiani) che hanno operato in questo arco temporale.

Durante le video lezioni, oltre alle opere d'arte appartenenti alla Pinacoteca sono stati presentati anche quadri di altri pittori o con diversa collocazione, con l'intento di inserire quanto descritto in un contesto culturale più ampio, che meglio aiutasse a capire le fasi dell'evoluzione artistica.

Tali opere, non appartenenti alla collezione di Brera, vengono contraddistinte in questa traccia da **riquadri e didascalie di colore rosso**.

Il sito di Brera - introduzione storica

La Pinacoteca di Brera è una galleria che racchiude opere d'arte antica, moderna e contemporanea.

Si trova in pieno centro a Milano, in un sito un tempo sede di un convento dei gesuiti, rinnovato per volere di Maria Teresa d'Austria a partire dal 1776, la quale affidò all'architetto Giuseppe Piermarini il compito di reinventarne i locali per la nascita dell'Accademia di Belle Arti.

La nuova accademia aveva al proprio interno anche una collezione di opere d'arte; inizialmente si trattava dei gessi che venivano utilizzati per il disegno accademico.

Napoleone Bonaparte decise successivamente di dar vita ad una nuova raccolta di opere: il museo accolse quindi anche dipinti e sculture in parte requisiti da chiese e conventi durante l'invasione napoleonica.

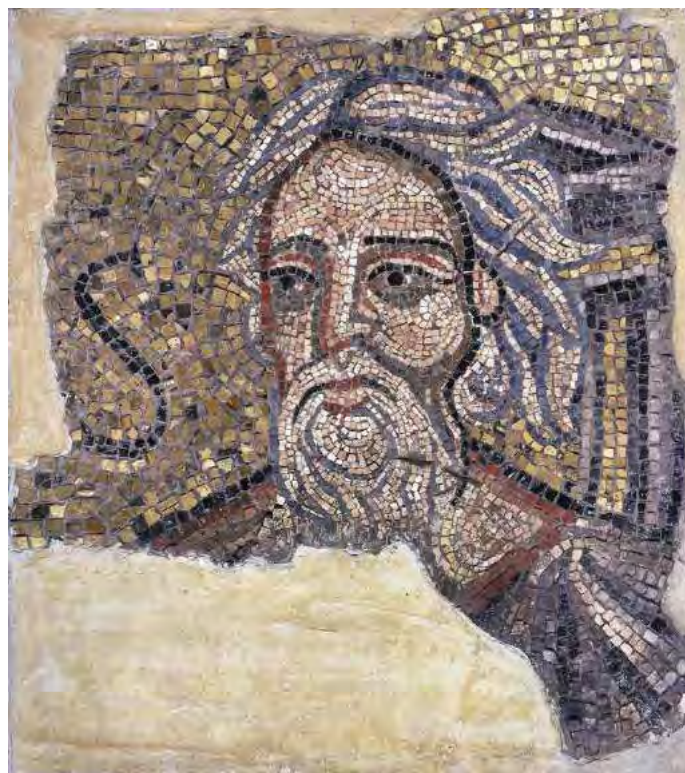
Al centro della corte del complesso di Brera c'è una statua che ritrae la figura di Napoleone, scultura in bronzo opera di Antonio Canova.



Il percorso espositivo inizia con alcune tracce rappresentative dell'arte del Duecento, frammenti di mosaici ed una porzione di pala d'altare, tutti di chiara impronta bizantina.



*Frammento di mosaico con due teste,
1213 circa*



*Frammento testa di Sant'Andrea,
XIII secolo*

Nell'**arte bizantina** il mosaico veniva utilizzato come principale strumento di rappresentazione artistica, con prevalenza di tessere dorate. La funzione del fondo e dei dettagli in oro era quella di creare una "vibrazione" attorno alle figure, sostituendosi allo sfondo realistico, per far prevalere e "campeggiare" le figure come vere e proprie "icone".

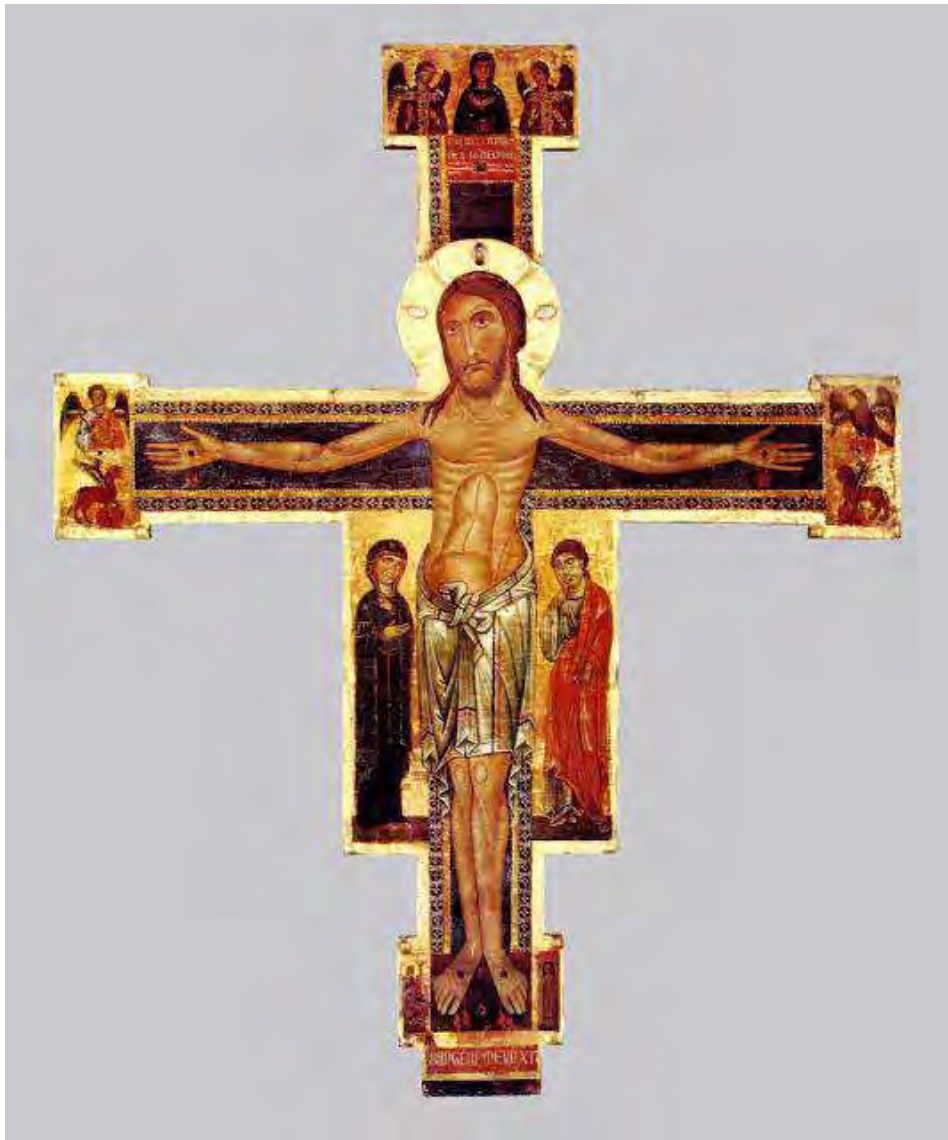


*Madonna in Maestà - Alberto Sozio, 1200 circa.
Tempera su tavola*

Allo stesso modo nelle pale d'altare, l'iconografia rappresentata era essenziale, sommaria, rigida, con sproporzione delle figure tra la testa e il corpo.

Cristo, la Madonna e i santi venivano raffigurati con occhi aperti, spalancati, a simboleggiare l'autorità della Chiesa, come una forte presenza sui fedeli.

Nei dipinti, rigorosamente a tempera su tavola, non c'era mai senso di profondità.



*Croce dipinta, 1210-20 circa
Tempera e oro su Tavola
Lucca – Museo Nazionale*



IL TRECENTO E IL GOTICO INTERNAZIONALE

Durante questo “viaggio” nella storia dell’arte va tenuto ben presente che terminologie e datazioni dei periodi storici e degli stili non nascono dall’oggi al domani, ma sono frutto di una definizione da parte dei posteri, soprattutto per mettere in relazione un’epoca con la successiva.

Con il termine **Gotico**, si indica solitamente il periodo storico artistico che va dal 1150 al 1370 circa. “Gotico” nasce con accezione negativa in riferimento ad un particolare stile di scrittura medievale e dal Cinquecento indica lo stile architettonico nordico pieno di decorazioni e privo di proporzione.

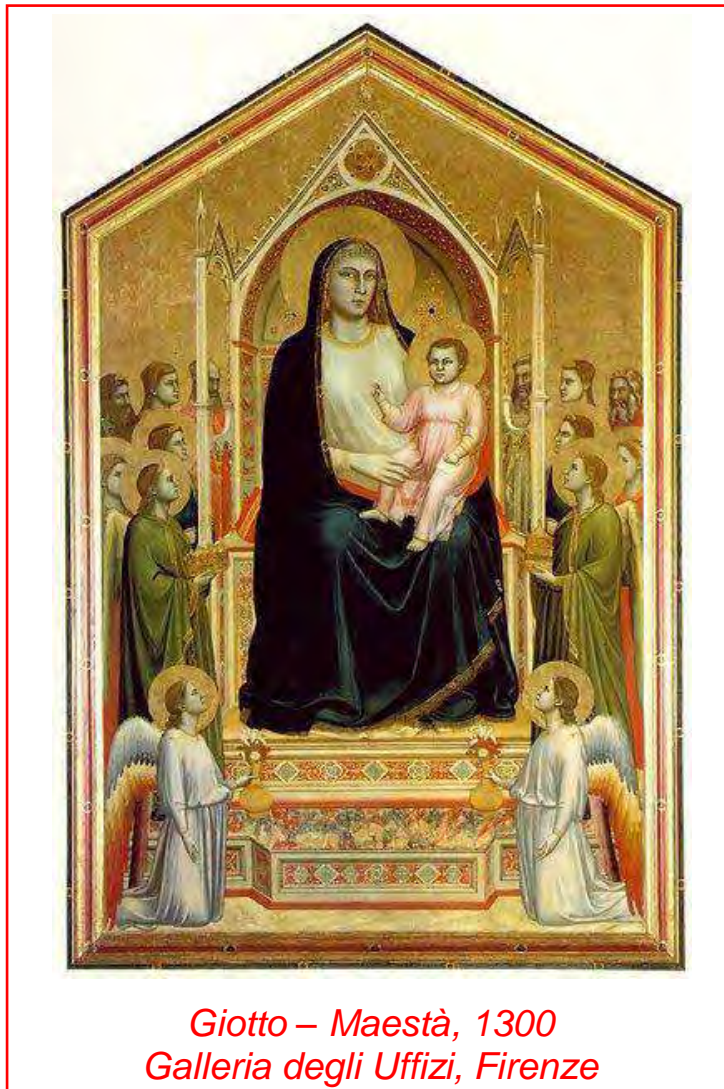
Nel secondo Settecento questo stile verrà recuperato con accezione positiva e riabilitato con il Neogotico.

All’inizio del Trecento l’arte italiana fiorisce e assume una propria identità: oltre alla costante presenza spirituale e culturale del papato di Roma, la nascita dei comuni e delle signorie fa sì che l’economia si affermi nei principali centri finanziari (Firenze e Milano) e la cultura italiana si diffonda anche in campo europeo grazie agli scambi commerciali (Venezia e Pisa).

In particolare Firenze e Siena divengono i nuovi centri culturali del Trecento.

A Firenze si assiste a una vera e propria rivoluzione in campo artistico da parte di **Giotto**.

Così come in letteratura si sviluppa una nuova lingua (*il volgare*), con Giotto anche la pittura sperimenta nuovi ambiti di intervento con la doratura su tavola e il ritorno all’affresco.



*Giotto – Maestà, 1300
Galleria degli Uffizi, Firenze*



*Giotto – Storie di San Francesco, 1300 circa
Basilica Superiore di Assisi*

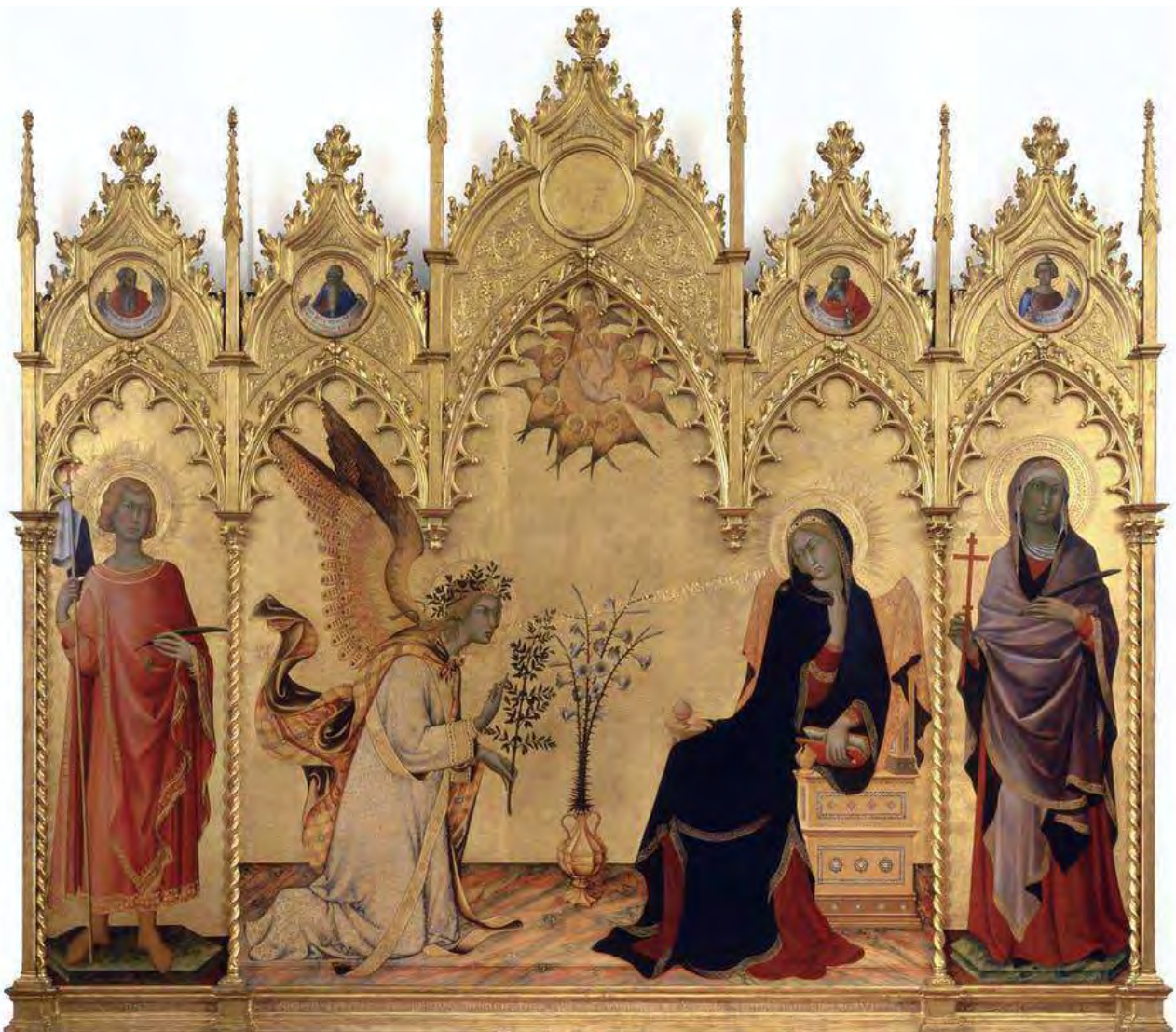
A Siena **Duccio di Buoninsegna**, **Simone Martini**, **Pietro e Ambrogio Lorenzetti** portano il linguaggio bizantino ad una nuova evoluzione. Quali novità vengono introdotte da Giotto e dai senesi? Nella rappresentazione delle figure nell'ambiente c'è più profondità spaziale, anche se minima, e non c'è più una stilizzazione così accentuata delle figure. Si dipinge tenendo conto dei volumi e del chiaroscuro.



*Duccio di Buoninsegna – Maestà, 1310
Siena, Museo dell'Opera del Duomo*



*Simone Martini - Guidoriccio da Fogliano va alla guerra, 1330
Siena, Palazzo Pubblico*



Simone Martini – Annunciazione, 1333. Firenze, Galleria degli Uffizi

Simone Martini realizza delle figure più aggraziate e nel suo caso si può già parlare di *gotico cortese*.



Ambrogio Lorenzetti - Madonna con bambino, 1340 circa

E' un dipinto a tempera all'uovo e foglia d'oro su tavola
Quest'opera è già moderna: l'artista senese raffigura con naturalezza il bambino in fasce che si divincola, con un gesto della mano naturale.

Gotico Internazionale (o tardo gotico)

E' la fase dell'arte gotica che caratterizza la seconda metà del XIV secolo.
E' chiamato "Internazionale" perché ha elementi comuni in tutta Europa, detto anche *tardo gotico* per la sua collocazione cronologica.



Giovanni da Milano - Cristo in trono adorato dagli angeli, 1360

In questo dipinto a tempera e oro su tavola il pittore rappresenta gli angeli che, in posizione di preghiera guardano Cristo seduto su un trono. Nonostante permanga una sproporzione gerarchica fra la figura del Cristo e gli angeli, nel descrivere le loro figure si nota la volontà di rompere la rigida simmetria variandone la posizione spaziale.

L'oro veniva utilizzato per impreziosire le immagini e il manufatto conferendo loro maggiore dignità. Come veniva eseguita la doratura?

<https://youtu.be/CLbUMW4uv8k>

Questo video spiega la tecnica della doratura a guazzo di un dipinto in base alle indicazioni di Cennino Cennini nel suo *Libro dell'Arte*.

L'opera d'arte veniva eseguita con vari passaggi.

Dopo il disegno preparatorio riportato su una tavola precedentemente preparata a gesso e colla, i contorni delle figure venivano incisi con un ferro appuntito per separare le aree che dovevano ricevere l'oro da quelle da dipingere a tempera.

Si utilizzava quindi il bolo o il verdaccio come fondo, in quattro stesure successive su cui veniva applicata successivamente la foglia d'oro.

La superficie veniva anche abbellita con punzonature ed ulteriori interventi pittorici.

La tempera utilizzata per le figure era costituita da pigmenti colorati in emulsione con tuorlo d'uovo.

Per capire meglio quanto il dipinto a fondo oro avesse spesso anche il valore di oggetto sacro e devozionale, possiamo soffermarci sul **trittico reliquiario**, ossia un insieme di tre tavole incernierate fra loro, che si aprivano come una piccola architettura. Il trittico conteneva le reliquie dei santi, alloggiate nei vuoti circolari che simulano la forma dei rosoni nelle ogive degli archi.

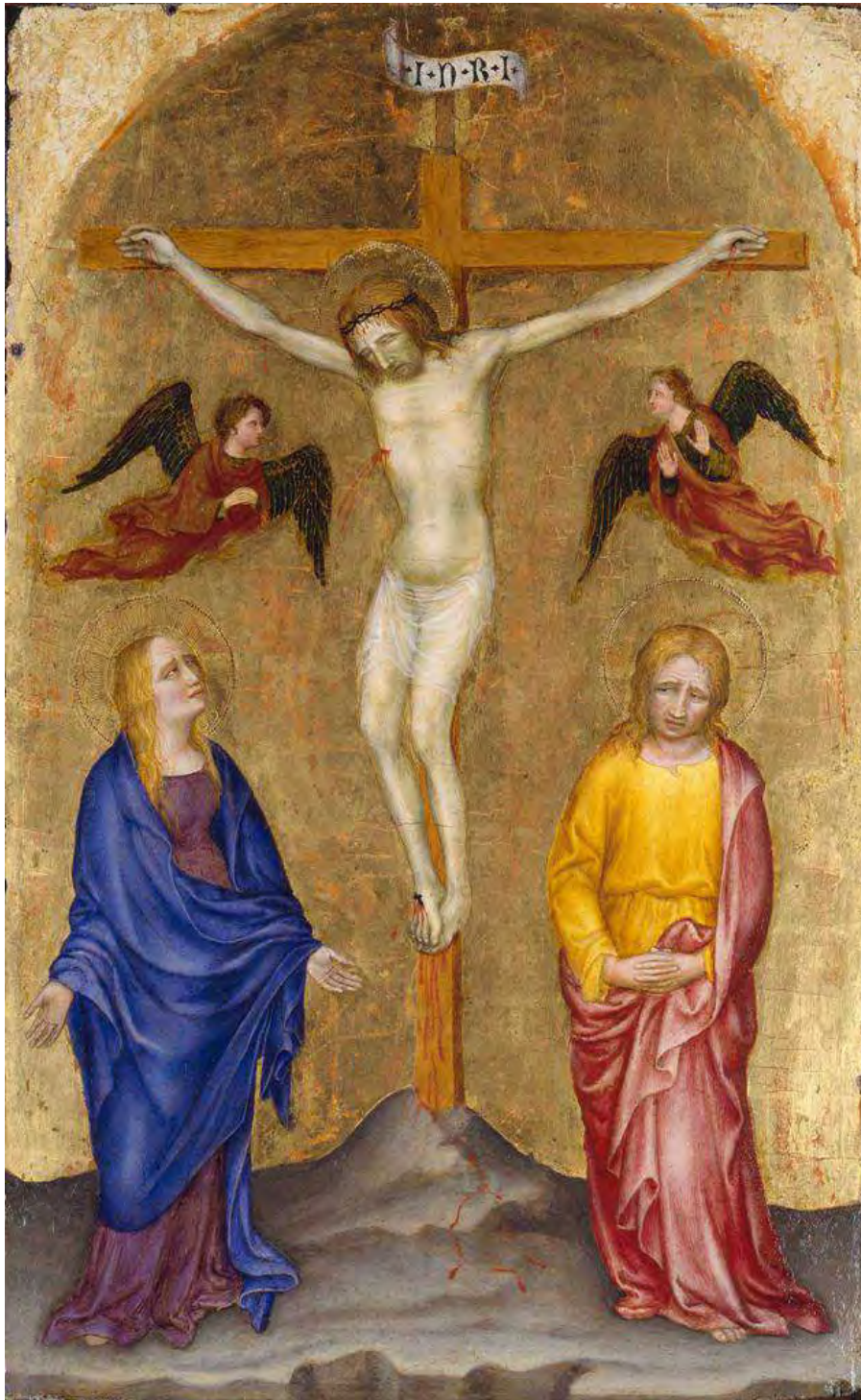


Bartolomeo da Reggio - Trittico Reliquiario, 1360



*Gentile da Fabriano – Polittico di Valle Romita, 1408
tempera e oro su tavola*

Gentile da Fabriano è presente a Venezia a partire dall'inizio del Quattrocento, visto che artisti forestieri erano stati chiamati nella città lagunare per i lavori di rinnovamento di Palazzo Ducale. Si pensa che questo polittico (insieme di più tavole) sia stato realizzato nel periodo veneziano. Siamo nell'ambito del **gotico cortese** o tardo gotico (immediatamente precedente al Rinascimento): le figure sono descritte in modo meno rigido rispetto al passato. Ci sono decori in rilievo, fatti *a pastiglia* (sorta di stampo in gesso), incisi e sempre fondi in oro foglia. Contemporaneamente c'è anche più attenzione e studio del paesaggio, approfondito nella descrizione del dato naturalistico, in particolare del prato fiorito.



Gentile da Fabriano – Crocifissione, 1408

In questo piccolo dipinto di Gentile da Fabriano già si respira aria di Rinascimento.

C'è un significativo cenno chiaroscurale nel descrivere la profondità dell'arco dietro la croce.

Compare la sofferenza nell'espressività dei volti dei protagonisti.

Il cromatismo a tempera si colora di rosa e blu che, pur essendo brillanti non sono colori piatti, ma suggeriscono il concetto di profondità e volume.



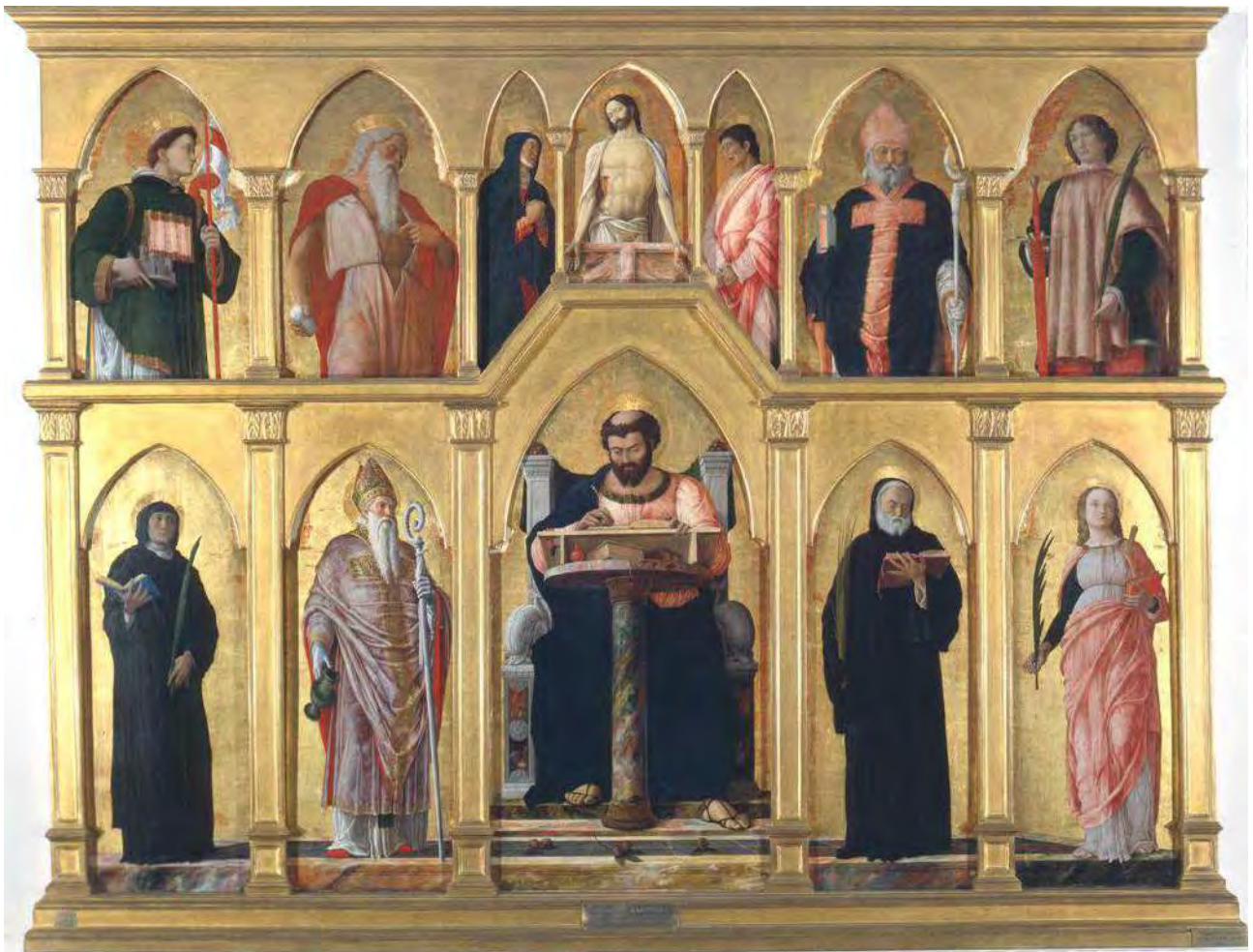
IL QUATTROCENTO E L'INIZIO DEL RINASCIMENTO

Anche il termine **Rinascimento** nasce in epoca successiva, nell'Ottocento e definisce solitamente il periodo storico e culturale che va dal 1400 al secondo ventennio del Cinquecento. Durante il nostro percorso distingueremo ulteriormente fra iniziatori del Rinascimento (1400-1480 circa) e artisti del secondo periodo, definito anche l'Età Moderna del Rinascimento (1480-1520). Già **Giorgio Vasari**, pittore e grande teorico dell'arte del Rinascimento, aveva parlato di "rinascita" per le arti figurative, nel testo fondamentale sugli artisti del suo tempo: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*.

Ciò che "rinasce" è l'attenzione verso il mondo antico, la classicità (arte greca e romana).

Rispetto alla "Verità" imposta dalla Chiesa rinasce anche l'interesse verso la ricerca scientifica, la natura e l'esperienza, come se l'uomo si riappropriasse delle proprie capacità, autodeterminandosi.

Nelle arti figurative questo porta all'approfondimento della **Prospettiva**, a un maggior interesse e attenzione nella rappresentazione della **Figura umana** e ad una tendenza all'**Essenzialità** e alla **Sintesi** nell'opera d'arte, rispetto agli ornamenti tipici del periodo medievale.



Andrea Mantegna - Polittico di San Luca, 1400

Nella struttura del polittico di **Mantegna** non ci sono grosse differenze rispetto ai precedenti (più figure dentro una sorta di architettura), ma osservando attentamente possiamo vedere che la stessa è qui più lineare. La novità sostanziale è lo sviluppo dell'iconografia della figura umana: si tratta di figure meno stilizzate e fisicamente più corpose e chiaroscurate.

San Luca si rappresenta solitamente come un pittore che fa un ritratto della Madonna, ma qui viene raffigurato come un amanuense in omaggio ai monaci committenti dell'opera. E' seduto su un trono massiccio, e la sua figura è rappresentata secondo regole prospettiche (notiamo ad esempio la naturalezza della posa delle gambe). Per le altre figure, soprattutto nel gruppo del Cristo, possiamo osservare attenzione all'espressività dei volti.



Giovanni Bellini – Pietà, 1460

Questa tempera su tavola è decisamente uno dei capolavori della Pinacoteca. **Giovanni Bellini** fa parte di una famiglia di artisti fondamentali del Rinascimento veneto (figlio di Jacopo, fratello di Gentile e cognato di Mantegna).

In quest'opera di devozione privata cambia decisamente il punto di vista, che è di forte impatto per lo spettatore e crea coinvolgimento innanzitutto perché le proporzioni dei personaggi sono in formato reale.

C'è poi l'invenzione del parapetto alla base del quadro, che separa lo spettatore dalla scena e la mano del Cristo è posata vicino a noi, come se fosse un invito ad "entrare" nell'opera, ma anche alla *Redenzione* attraverso il sacrificio del figlio di Dio.

Possiamo notare quanta cura realistica Bellini abbia posto in alcuni dettagli: l'anatomia della mano, il rigagnolo di sangue coagulato sul braccio, i riccioli dei capelli di San Giovanni. Poi il sentimento di commozione: espresso dalla vicinanza dei volti di Cristo e Madonna, bilanciati dal gioco delle mani di tutti i protagonisti (mani sostenute, che sostengono e che trattengono).

Grande novità: non c'è oro. Ed il fondo diventa un paesaggio realistico che fa da cassa di risonanza per tutta la scena. E' l'idea nuova di unità fra uomo e natura, tipica del Rinascimento dell'area veneziana.



Giovanni Bellini - Madonna greca, 1465

Bellini dipinge questo soggetto tipico da Icona medievale rinnovandone completamente il linguaggio: se le pose sono quelle tradizionali, la resa realistica dei dettagli e dei volumi di chiaroscuro vanno ad annientare quel modello d'origine. Le figure sono in scala reale e allo sfondo oro si sostituisce l'invenzione di una sorta di tenda che fa da fondale.

Lo sguardo sofferente della Madonna allude alla sofferenza di Gesù'adulto.

Il bambino è raffigurato in verticale con i piedini in appoggio su un piano ideale che è la base del quadro, come se vi fosse proprio appoggiato: anche questa è un'innovazione nella rappresentazione spaziale.

In alto, a sinistra e a destra rimangono le iscrizioni in greco dei nomi di Gesù e Maria, come nelle icone.

Seguono due esempi di icone tradizionali come confronto.



Madonna greca di Capo Rizzuto



Icona greca



Andrea Mantegna - Cristo Morto, 1475

Altro grande capolavoro di Brera, quest'opera devozionale da camera è divenuta famosa come esempio di scorcio in prospettiva rinascimentale, anche se non costruita con criteri completamente scientifici.

La figura del Cristo ha dimensioni realistiche, ma alcune proporzioni sono state stravolte da Mantegna per aumentare il senso di coinvolgimento (piedi piccoli, torace enorme, testa rialzata).

Il luogo della rappresentazione scenica è una stanza da sepoltura: Cristo è posto sopra alla lastra in marmo su cui si ungeva il corpo prima della sepoltura, pianto da tre figure laterali in alto a sinistra (Madonna, San Giovanni e Maddalena). I loro volti occupano una ridotta porzione della tela, ma sono bellissimi e dipinti in maniera sapiente, riescono ad esprimere forte senso di commozione.

Il taglio scelto dal pittore per la rappresentazione è modernissimo, quasi cinematografico.

Tecnicamente si tratta di uno dei primi esempi di tempera grassa all'uovo su tela (non si era ancora diffusa la tecnica di pittura ad olio).

I pigmenti colorati in polvere venivano stemperati nel tuorlo d'uovo su un fondo sapientemente preparato con gesso e colla. Nel caso della *tempera grassa* veniva mischiata anche qualche goccia di olio essenziale per aumentare la brillantezza. Si procedeva creando i volumi a chiaroscuro con finissime velature, questa tecnica consentiva di avere un tratto incisivo, rimaneva più "grafica" e una volta stesa non calava troppo di tono.



Piero della Francesca – Sacra Conversazione o Pala Montefeltro, 1474

Qual è il tema della Sacra Conversazione? La Madonna al centro con Gesù bambino, attorniti dai Santi. Sembra che la Pala sia stata commissionata a **Piero della Francesca** da Federico da Montefeltro (duca di Urbino, raffigurato in ginocchio con l'armatura) per ricordare la recente nascita del figlio Guidobaldo (a lui si riferisce Gesù bambino col corallo al collo) e nel contempo come ringraziamento per la vittoria della battaglia di Volterra.

Siamo di fronte ad uno dei casi più alti dell'utilizzo della prospettiva scientifica e matematica, una novità fino a quel periodo: la pittura è scienza che rivela l'ordine della realtà, quindi figure e spazio sono organizzati dal pittore in modo ritmico (ad ogni figura corrisponde sul retro un elemento architettonico). La volta è a cassettoni e ricorda volutamente la Chiesa Sant'Andrea a Mantova, di Leon Battista Alberti: l'artista del Rinascimento non vuole slegare l'architettura dalla pittura, ma anzi mantenere continuità fra le arti create dall'uomo.

Una delle caratteristiche di Piero della Francesca è il dipingere figure silenziose, ricche di particolari, immobili, ferme e autorevoli, con una fonte di luce proveniente dall'alto, quasi fosse sempre mezzogiorno.

La conchiglia sopra la volta richiama lo Spirito Santo e la verginità di Maria.

L'uovo che scende sospeso rappresenta la nascita di Gesù.

La luce ed i colori di tutto il dipinto sono calmi, non squillanti, secondo l'influenza delle opere degli artisti fiamminghi, che Piero conosceva.

Questi pittori delle Fiandre avevano cominciato ad utilizzare l'olio di lino per la stesura delle campiture colorate, conferendo ai propri quadri più luminosità e "messa a fuoco" dei dettagli. Inoltre inserivano spesso elementi di simbologia, come si può notare nel celebre dipinto che segue, opera di Jan Van Eyck, in cui la resa dei dettagli sembra fotografica mentre l'immagine risulta statica ma celebrativa, aspetto tipico delle opere dei fiamminghi che si ritrova anche in Piero della Francesca.



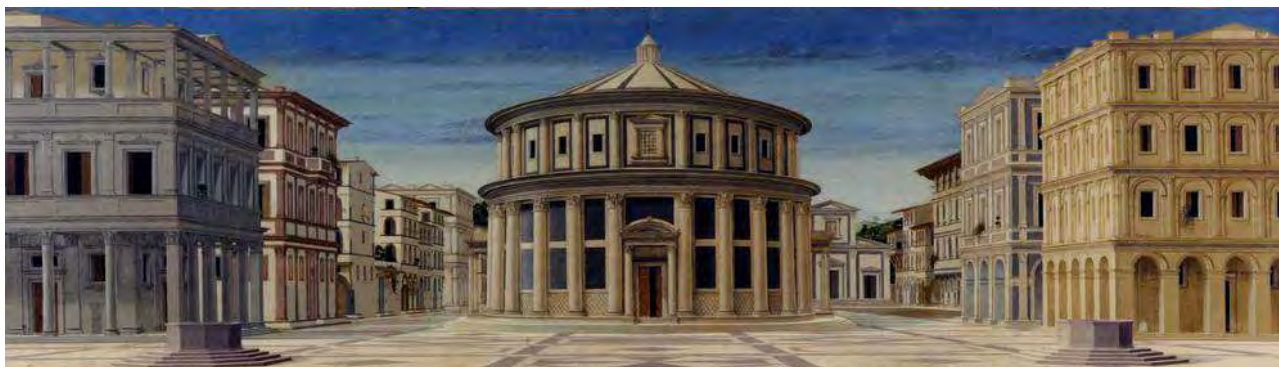
*Jan Van Eyck - I coniugi Arnolfini, 1434
National Gallery, Londra*



*Ambrogio da Fossano detto il Bergognone -
Madonna, Santa Caterina e un certosino, 1490*

Discorso simile va fatto per quest'opera del Bergognone (così chiamato probabilmente perché aveva lavorato in Borgogna): personaggi silenziosi in pose composte, con gesti contenuti e aggraziati e uso della simbologia. In più la descrizione minuta di un paesaggio nello sfondo, (che può ricordare la città di Venezia) alla maniera dei pittori fiamminghi.

Ma protagoniste dell'opera d'arte sono solo tematiche religiose e devozionali? Va detto che per tutto il medioevo la fruizione di affreschi e opere su tavola era destinata prevalentemente ai fedeli ed aveva il valore di un catechismo. (Giotto ad esempio, nei suoi cicli pittorici, mette in scena storie della vita di Gesù e di San Francesco, così pure farà Piero della Francesca successivamente, con la leggenda della Vera Croce nel Duomo di Arezzo). Nel corso delle diverse epoche fino a qui, la committenza privata già esisteva (principi, cortigiani, ecc), ma i soggetti degni di essere rappresentati erano sempre quelli legati alla tematica religiosa. E' con il Rinascimento che i primi dipinti a tema laico entrano nelle case, grazie alla rinnovata attenzione nei confronti dei classici, dell'uomo e della natura, attraverso opere decorative e con oggetti d'uso con valenza artistica, come i cassoni da spose.



Anonimo – Città Ideale – Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

Lo studio della prospettiva centrale è occasione da parte dei pittori per rappresentare scorci di città all'interno delle proprie opere. A partire dalla celebre *Città Ideale* di Urbino, attribuita per anni a Piero della Francesca, ma oggi ritenuta opera di pittore anonimo, il tema della rappresentazione urbana ricorre in tanti quadri del Rinascimento e in alcuni di quelli esposti a Brera .



Vittore Carpaccio - Presentazione Vergine al Tempio, 1504

Carpaccio usa la prospettiva della scala del Tempio per ambientare una scena della vita della Madonna nel contesto di una città inventata, che più che la Gerusalemme dei tempi di Maria, sembra la città di Padova in epoca rinascimentale.



Gentile e Giovanni Bellini
La predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto,
1504-1515

E' una tela di grandissimo formato, di circa 8 metri per 4, iniziata da Gentile Bellini e terminata dal fratello Giovanni, in seguito alla sua morte.

I due fratelli pittori innestano su uno studio prospettico monumentale l'immagine di Alessandria d'Egitto rappresentandola con l'architettura veneziana della propria epoca e appare subito riconoscibile la citazione di Piazza San Marco.

La prospettiva, mezzo scientifico per lo studio della realtà, diviene quindi strumento al servizio della fantasia.

Alcuni personaggi hanno l'aspetto dei contemporanei di San Marco, gli altri, soprattutto quelli dipinti da Giovanni Bellini, sono vestiti alla maniera del suo tempo.



Carlo Crivelli - Madonna della candeletta, 1488-90

Nonostante sia un'opera ricca di elementi decorativi e ornamenti, descritti in maniera molto minuziosa, rimane concettualmente di stampo rinascimentale. I gradini e la struttura del trono sono rappresentati secondo una successione di piani in prospettiva che, dal basso verso l'alto, conducono verso un unico punto di fuga centrale.

La candeletta da cui deriva il titolo del quadro è appoggiata insieme ad altri oggetti sulla base del gradino che sorregge il trono della Madonna (in basso a sinistra), come se fosse stata lasciata dallo spettatore del quadro e questo crea coinvolgimento per chi guarda l'opera.



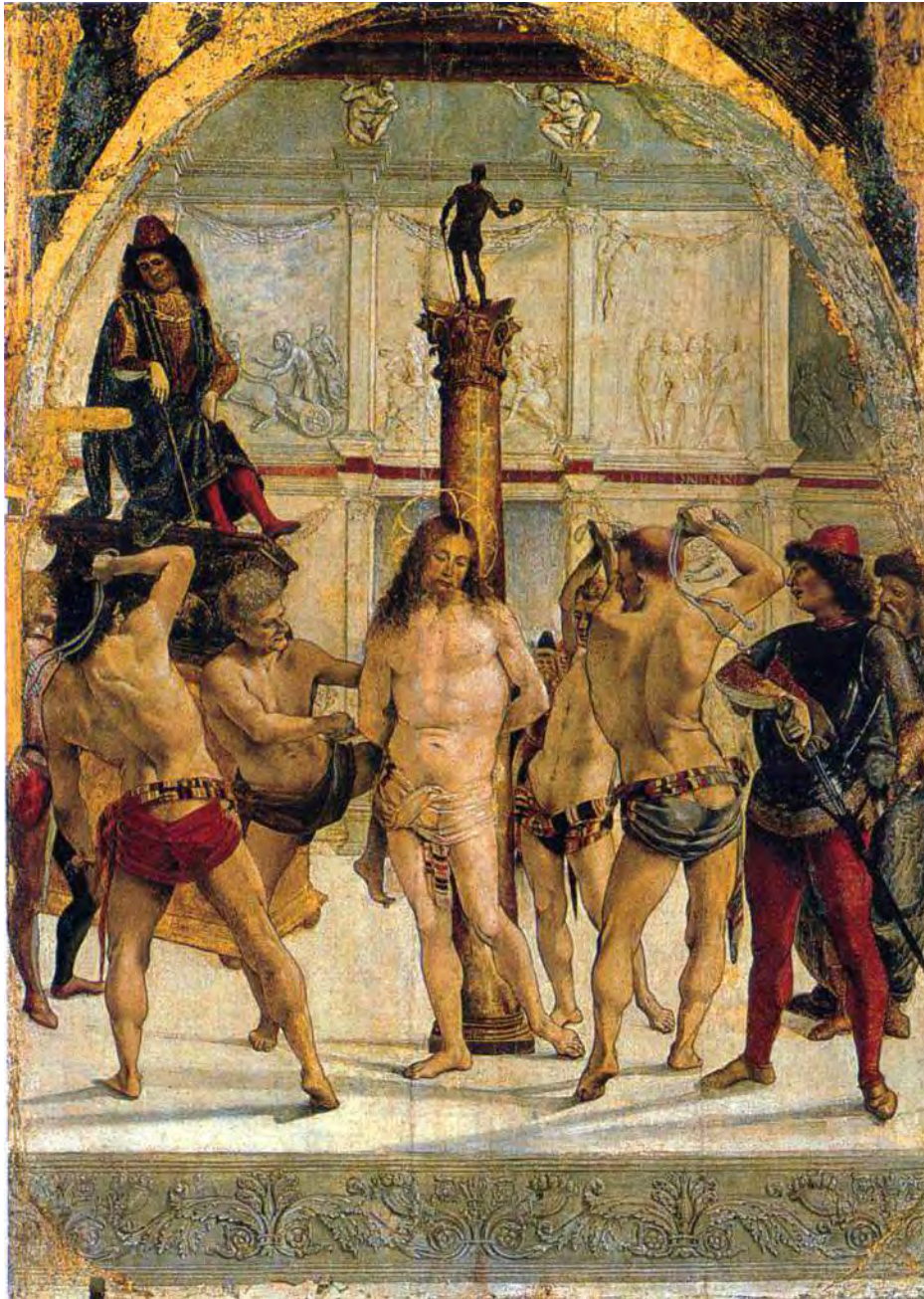
FINE QUATTROCENTO - 1520: L'ETA' MODERNA DEL RINASCIMENTO

L'età moderna del Rinascimento, detta anche la *maniera moderna*, indica gli anni che vanno dal 1480 circa fino alla morte di Raffaello Sanzio nel 1520, data precisa scelta significativamente a indicare la fine di un'epoca.

Giorgio Vasari nelle *Vite* riferendosi ai grandi pittori di questo periodo e in particolare a Leonardo, dice che oltre al disegno, alla proporzione e alla regola avevano aggiunto nelle proprie opere "il moto e il fiato", avevano cioè reso vero e reale quello che prima era più rigido nelle raffigurazioni.

Molti fra gli artisti di questa seconda fase del Rinascimento hanno un'attività polivalente in più campi: scienza, architettura, ingegneria e da artigiani divengono *cortigiani* al servizio dei propri committenti.

Firenze, che fino a questo momento era stata il principale centro della cultura italiana, deve contendersi il primato con altre grandi città come Milano e Venezia.

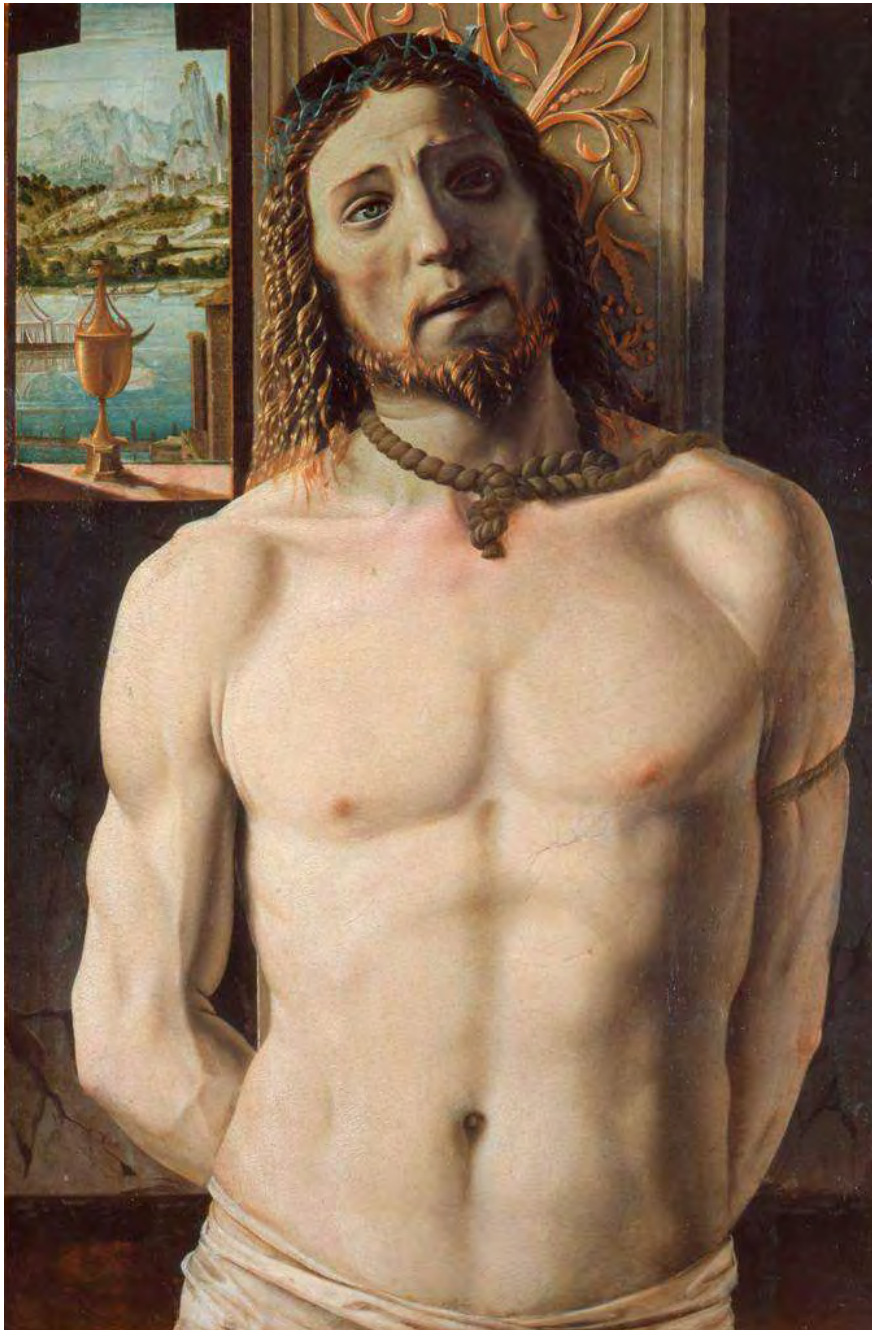


Luca Signorelli – Flagellazione, 1480

Questa tempera su tavola di **Luca Signorelli** era una delle due facce di uno stendardo processionale per una confraternita di Fabriano.

Allievo di Piero della Francesca, il pittore ha la caratteristica di lavorare molto sul segno e rafforzare le anatomiche: racchiusa all'interno di linee di contorno la figura umana è assoluta protagonista, rappresentata in maniera monumentale e con dinamismo.

Curiose sono le figure dei flagellatori rappresentati, che con pose elastiche e teatrali danno l'idea del movimento (il "moto e il fiato" di Vasari).



Donato Bramante - Cristo alla colonna, 1480

Il Cristo di **Bramante** è modellato come un torso scultoreo classico e nello stesso tempo la descrizione dei dettagli ci ricorda la pittura fiamminga. Di ispirazione fiamminga è anche la rappresentazione del paesaggio che si scorge dalla finestra sul fondo.

C'è sentimento, c'è vita. Lo vediamo bene nella resa della corda che stringe il braccio. Il pittore dipinge le lacrime sul volto, tutto questo porta il quadro a stretto contatto con l'osservatore. La colonna accenna in maniera essenziale ad uno spazio architettonico organizzato.

Non a caso Bramante è anche autore del finto coro nella chiesa di S. Maria presso San Satiro in Milano, in cui risolve il problema della mancanza di profondità spaziale con un trompe-l'oeil architettonico assolutamente suggestivo, un vero miracolo ottico.

Originario di Urbino, Bramante è chiamato a Milano dagli Sforza proprio come architetto. E' la conferma che l'artista del Rinascimento non è solo pittore.



Donato Bramante – finto coro di S.Maria presso San Satiro, Milano 1482-86

Per meglio comprendere l'opera e il seguito dei grandi maestri del Rinascimento, che in questi anni diventano punto di riferimento per i contemporanei (ma lo saranno anche per i secoli a venire), stacciamoci un momento dalle opere di Brera e analizziamo tre immagini dalla tematica simile di Leonardo, Michelangelo e Raffaello.



Leonardo da Vinci - Sant'Anna, la Vergine ed il bambino, 1501-1510 circa. Museo del Louvre, Parigi

Da artista scienziato qual è, Leonardo indaga la natura. Tutto diventa *esperienza*, dal particolare all'universale. Così in un'ambientazione insolita, in espansione, l'immagine umana è in continuità con la natura. Come fa Leonardo a rendere tutto questo? Con il celebre *sfumato* che caratterizza la sua pittura: con l'utilizzo sapiente dei bruni i toni dei personaggi si fondono con il paesaggio e il paesaggio stesso si fonde con il cielo grazie alla prospettiva aerea (dipinge in chiaro i monti più lontani, che spariscono nei colori del cielo). Partendo dal fondo e arrivando fino al dettaglio dei sassi e dei piedi della Madonna in primo piano, i toni acquistano via via più forza e definizione, le figure diventano tutt'uno con la natura in **espansione**.



Michelangelo Buonarroti - Tondo Doni ,1503. Galleria degli Uffizi, Firenze

Il modo di procedere di Michelangelo nel rappresentare questa Sacra Famiglia è all'opposto dello sfumato di Leonardo: nelle figure percepiamo molto la tensione muscolare ed è come se le forme fossero racchiuse, trattenute dentro i contorni. Tutta l'immagine sembra trattenuta dal tondo come dentro a una lente d'ingrandimento. La **tensione** è elemento di novità rispetto al passato e colpisce in tutte le opere di Michelangelo, dagli affreschi della Cappella Sistina alle opere scultoree come il Mosè o il David. Come nella Sistina, i colori qui sono brillanti, puri e complementari; per creare le profondità, più che aggiungere i bruni come Leonardo, Michelangelo lavora con gradazioni degli stessi colori, aumentandole per creare gli scuri.



*Raffaello Sanzio, Madonna del cardellino, 1506.
Galleria degli Uffizi, Firenze.*

Raffaello opera una sintesi fra la composizione in espansione di Leonardo e quella racchiusa nella tensione di Michelangelo: nel paesaggio notiamo lo sfumato, nelle figure c'è ripresa di linea e definizione. In Raffaello domina la **proporzione**, il tutto è armonizzato da una bellezza naturale che lascia spazio all'emozione.

Questo ha a che fare con il "moto ed il fiato" citato da Vasari, ma anche con l'idea che la grazia è evidente già nella natura, quindi nel volere di Dio. Infatti Raffaello viene subito capito dai contemporanei e diventa pittore ufficiale della Chiesa.



Raffaello Sanzio - Sposalizio della Vergine, 1504

Grazia, emozione, prospettiva, vita e bellezza. Così potremmo riassumere questo capolavoro assoluto della Pinacoteca di Brera, dipinto originariamente da **Raffaello** per la Chiesa di San Francesco a Città di Castello. La scena descritta proviene da uno dei vangeli apocrifi: il Sacerdote aveva invitato i pretendenti di Maria a presentarsi al tempio con un ramoscello

secco, dicendo che la fioritura di uno di quei rametti avrebbe rivelato lo sposo predestinato di Maria.

Raffaello sviluppa una versione “riveduta e corretta” (come spesso accadeva durante il Rinascimento) dello sposalizio dipinto dal suo maestro, Pietro Perugino, per il Duomo di Perugia, con il quale ci sono similitudini ma anche grandi differenze compositive, che rendono l’opera di Raffaello decisamente più moderna e dinamica.



Confronto fra lo Sposalizio della Vergine di Perugino e di Raffaello

I personaggi di Perugino sono disposti frontalmente, seguono una linea orizzontale con posizioni simmetriche; in Raffaello c’è alternanza e armonia nelle pose, con attitudini più naturali (osserviamo ad esempio in ciascun quadro le posizioni e inclinazioni delle teste o le diverse pose dei due ragazzi che stanno spezzando con la gamba il proprio rametto).

Il tempio sullo sfondo, con il tetto tagliato in alto da Perugino, in Raffaello è presente, centrato e la prospettiva della pavimentazione concorre chiaramente ad esso: non è solo scenografia ma fulcro dello spazio, alludendo simbolicamente alla Chiesa di Pietro.

Inoltre in Raffaello c’è più varietà cromatica e “calore” nella gamma dei colori, questa è un’evoluzione tipica dell’età moderna del Rinascimento.



Giovanni Bellini - Madonna di Brera, 1510

Da quest'opera capiamo quanto forte sia stato per gli artisti l'impatto con i grandi maestri dell'età moderna del Rinascimento: Giovanni Bellini, autore della Pietà di Brera che abbiamo già analizzato, dipinge questo quadro a 80 anni, cambiando ulteriormente il proprio linguaggio pittorico.

La sua pittura si trasforma infatti attraverso la visione delle opere di Raffaello e Leonardo, dei quali notiamo influenze evidenti nell'uso del colore per gli abiti della Madonna e nell'elaborazione del paesaggio attraverso lo sfumato.



Bernardino Luini – Busto di fanciulla, 1514

Fra i pittori leonardeschi divulgatori dell'opera del maestro di Vinci, Bernardino Luini è senz'altro fra i più interessanti, sia nell'ambito della narrazione da affresco, sia nella realizzazione di dipinti su tela. Per lui si può già parlare di *manierismo*, al punto che, proponendo continuamente figure e motivi realizzati nel ricordo dello stile di Leonardo, ferma lo sviluppo dell'arte milanese del Rinascimento.



Bernardino Luini - Madonna del Roseto, 1520



Antonio Allegri detto il Correggio - Adorazione dei Magi, 1515-18

Nonostante sia stato considerato spesso un pittore provinciale, **Correggio** è un grandissimo innovatore che guarda a Leonardo (per i modellati e lo sfumato) e a Raffaello (nella scelta del colore), ma si allontana dall'arte del Quattrocento creando composizioni "mosse" che già anticipano la decorazione barocca.

In questa *Adorazione dei Magi* il pittore sposta la Natività a sinistra nel racconto della scena, così la prospettiva acquisisce uno scorcio più profondo. Nella posizione dei Magi possiamo notare un andamento in linea diagonale, che risulta evidente se si immagina di collegare i rispettivi piedi.

Gesti e sguardi legano figura con figura, generando un sentimento di partecipazione nello spettatore.

Notiamo anche un'ulteriore novità che anticipa il Manierismo, periodo artistico in cui alcuni modelli tratti dai maestri verranno ripetuti, come una moda, una tendenza: la posa del corpo del personaggio in piedi sulla destra (il terzo re magio) assume una linea a serpentina, citando direttamente la Leda e il Cigno di Leonardo, ai tempi conosciuta ma oggi andata perduta e a noi nota solo tramite la copia di un pittore leonardesco.



Correggio, Adorazione dei magi, dettaglio



Copia da Leonardo di pittore leonardesco – Leda col cigno, 1510-1515



IL CINQUECENTO E IL MANIERISMO

Con il termine **Manierismo** si è soliti indicare il periodo artistico che va dalla morte di Raffaello (1520) fino alla nascita del Barocco, ossia fino al 1600. Con la scomparsa dei maestri del Rinascimento si genera un vuoto e una conseguente crisi, per cui i pittori iniziano a dipingere imitando la “maniera” dei grandi del recente passato. Spesso all’osservazione della natura e alla “regola”, viene contrapposta la “licenza”, ad esempio reinventando i modelli classici anche in modo bizzarro. Il periodo del Manierismo non è pertanto da intendersi soltanto come momento di sterile imitazione.

Ad esempio nel Cinquecento la pittura veneta, pur ispirandosi ai maestri, vive una grande stagione di innovazione, a partire da quel grande pittore che è Tiziano Vecellio.

Fin dai tempi della famiglia Bellini gli artisti veneziani si erano distinti per l’attenzione al *paesaggio* e per la *luminosità del colore*, una vitalità influenzata anche dal proprio presente, ricco di fermento e contaminazioni culturali, conseguenza dei traffici marittimi della città. Queste caratteristiche non si riscontrano ad esempio nei dipinti dei pittori che operavano a Firenze o a Roma.



*Tiziano Vecellio - Amor Sacro e Amor Profano, 1515.
Galleria Borghese, Roma.*

Per un approccio alla pittura del giovane Tiziano osserviamo *Amor Sacro e Amor Profano*, della Galleria Borghese di Roma, che è fra le prime opere a tema laico che incontriamo durante il nostro viaggio.

Qui **Tiziano** raffigura due donne accanto ad una fontana: una vestita e l'altra seminuda, che rappresentano l'Amor Sacro (divino) e l'amor profano (passionale), mentre dietro di loro un bimbo alato rimescola le acque nella fontana. Il pittore crea emozioni visive con i contrasti: fra nudo e abito, fra figura e paesaggio, fra colori caldi e freddi, mentre il sarcofago (simbolo di morte) diventa fontana (simbolo di vita).

Con Tiziano nel '500 il modo di procedere alla realizzazione del dipinto cambia: la sua grande innovazione consiste nella *tecnica rapida*, su grandi formati, con colori ad olio sovrapposti e corposi.

Il disegno è fondamentale non come progetto, ma come parte dell'esperienza artistica, parte vitale dell'opera.

<https://artenet.it/tiziano-tecnica>

Questa scheda riassume la tecnica pittorica di Tiziano: il pittore eseguiva una bozza del disegno a carboncino, in modo sommario.

La fase successiva veniva fatta con i colori ad olio con certe consistenze.

Poi il pittore inseriva i colori degli incarnati e quindi i lumi.



Titiano Vecellio - San Gerolamo penitente, 1556

Nelle opere più tarde, come il San Gerolamo di Brera, rimane l'attenzione di Tiziano per l'azione, il senso di movimento accentuato dalla composizione in diagonale, mentre la tavolozza si fa più cupa ma non perde di efficacia. Possiamo notare le novità del San Gerolamo di Tiziano confrontandolo con la staticità dello stesso soggetto dipinto sessant'anni prima da Cima da Conegliano, quadro facente parte sempre della collezione di Brera.



Cima da Conegliano - San Gerolamo, 1494

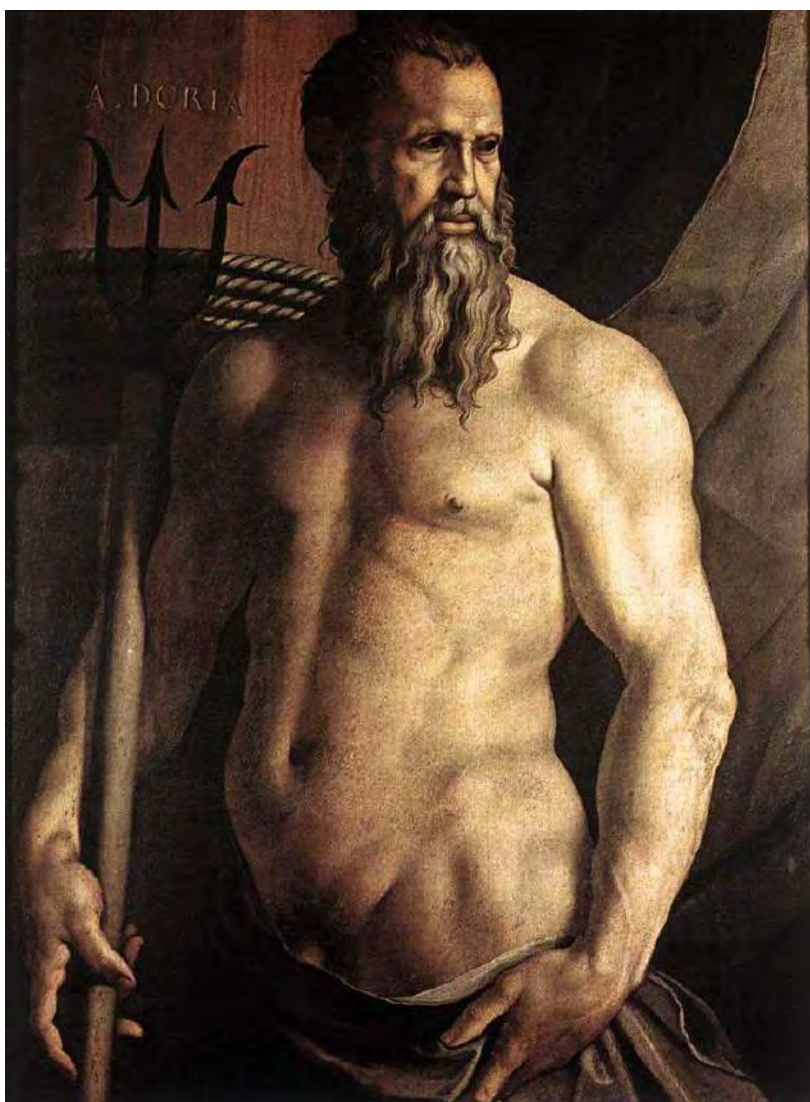
Il Cinquecento è anche il secolo dei ritratti e ne osserveremo ora alcuni esposti in Pinacoteca, mettendone in evidenza le differenze stilistiche.



Titiano – Ritratto del Conte Antonio Porcia, 1548

Titiano diventa famoso per la sua abilità anche in questo genere pittorico. Propone la posa di tre quarti e colloca la figura dentro uno spazio ben riconoscibile: è un ritratto nella realtà.

La luce fa emergere il personaggio dall'ambientazione e guida l'osservatore, conferendo più dignità al soggetto ritratto.



Agnolo Bronzino – Ritratto di Andrea Doria come Nettuno, 1546

Quello di **Bronzino** è invece un *ritratto di stato*. Nel ritrarre Andrea Doria, il celebre ammiraglio del Rinascimento, Bronzino ne fa un'allegoria, rappresentandolo nelle vesti del dio Nettuno che si copre le nudità con la vela della nave. E' manierista perché nella fisicità dell'ammiraglio ricorda i nudi di Michelangelo. Ma quella di Bronzino è un'allegoria immobile, non c'è un'attenzione fisiognomica o psicologica nel definire Andrea Doria, ma vuole mostrare solo ciò che l'individuo è per gli altri.



Lorenzo Lotto
Ritratto di Febo da Brescia, 1544



Lorenzo Lotto
Ritratto di Laura da Pola, 1544

Lorenzo Lotto è un pittore che ha un rapporto provinciale con l'arte: lavora nei centri più piccoli in Veneto, in area bergamasca, a Trescore, a Recanati. Nella sua pittura emerge un interesse a raffigurare anche elementi del quotidiano e questa è una caratteristica tipica e importante della pittura lombarda, che influenzerà anche Caravaggio nel Seicento.

Nei ritratti di Febo da Brescia e della moglie Laura da Pola, esponenti della borghesia lombarda, oltre a una grande attenzione nel dipingere alcuni elementi realistici (la pelliccia, le piume), per la prima volta Lotto mette in evidenza l'aspetto psicologico dei personaggi in una sorta di ritratto-dialogo. E' come se gli sguardi dei due personaggi ci dicessero: "guardami, così son fatto".



Giovan Battista Moroni - Ritratto di giovane, 1560

Giovan Battista Moroni è un pittore bergamasco ed è stato il miglior allievo di Moretto.

Nei suoi ritratti raffigura la borghesia e l'aristocrazia (bergamasca e bresciana), mai in maniera pomposa. In questi personaggi c'è molta dignità come ce n'è nella qualità della pittura di Moroni, che con virtuosismo assoluto riesce a rendere il vero nei dettagli. Il pittore ci trasmette inoltre la vitalità dei suoi soggetti attraverso la resa degli incarnati, curati con raffinate variazioni di tonalità rosate.



Lorenzo Lotto - Assunzione della Vergine, 1512



Lorenzo Lotto - Pietà, 1545

Anche quando dipinge soggetti a tema sacro per pale d'altare, Lorenzo Lotto non si discosta mai dalla natura del realismo lombardo. Se manieristicamente si ispira a Leonardo (nel paesaggio e nel disegno) e a Raffaello (nel colore), inserisce nelle scene brani di realtà, diventando a volte grottesco (nell'*Assunzione* osserviamo il dettaglio del santo a destra che inforca gli occhiali per essere certo che Maria "stia davvero volando" in cielo) e a volte commovente (nella *Pietà* vediamo lo sforzo comune di San Giovanni e angeli per sostenere Cristo e Madonna che stanno scivolando pesantemente a terra).



Romanino - Madonna col bambino, 1517

Rimanendo nell'ambito della provincia lombarda, incontriamo i capiscuola della pittura bresciana.

Nelle opere di Girolamo da Romano detto il **Romanino**, la plasticità delle figure, la ricchezza del colore, l'attenzione alla resa dei tessuti sono elementi che rimandano a Tiziano ed alla pittura veneta.

I suoi personaggi però, per le proporzioni grossolane e per le pose "nostrane" sono vicini ai valori degli uomini comuni suoi contemporanei.

L'intenzione di Romanino è infatti quella di raccontare le storie dei Santi della Chiesa, mantenendo un contatto più diretto con i suoi fruitori.

Romanino non ha mai avuto committenza borghese.



Romanino - Presentazione di Gesù al tempio, 1529



*Giovanni Girolamo Savoldo - Pala Pesaro
Madonna con Angeli e Santi Pietro, Domenico, Paolo e Girolamo, 1525*

Savoldo è più raffinato nelle stesure cromatiche e pone grande attenzione alla luce. Oltre a legare la cultura lombarda alla veneta, conosce evidentemente la pittura fiamminga, a cui si ispira nel realizzare il paesaggio nello sfondo e nella “messa a fuoco” dei dettagli tramite contrasti luminosi. I volti dei protagonisti, meno “provinciali” rispetto a Romanino, suscitano malinconia e senso di partecipazione.



*Alessandro Bonvicino detto il Moretto - Madonna con bambino e un angelo
1540-50*

Considerato il caposcuola assoluto fra i pittori bresciani del Cinquecento, anche **Moretto** come gli altri lombardi è profondo conoscitore di Raffaello, Tiziano e dei fiamminghi; oltre a interpretare a suo modo queste fonti, emerge sempre nella sua tavolozza una base grigiastra i cui toni generano riflessi metallici, argentei.

In questa Madonna, in cui i tratti fisiognomici dei protagonisti sono “ruspanti” tanto quanto nei quadri di Romanino, Moretto realizzando il tendaggio sullo sfondo inserisce la novità dei contrasti di colori complementari (rosa e verde), per imitare la particolarità dei *tessuti cangianti* tanto in voga e particolarmente ricercati nella sua epoca.



*Moretto - Madonna in gloria con il bambino,
San Girolamo, Francesco e Antonio abate, 1543*

In linea di massima Moretto evita comunque grandi innovazioni nel suo percorso pittorico e accontenta di più la committenza borghese ed ecclesiastica, che desiderano ritratti ufficiali e scene con Madonne e Santi: un'arte composta, dal linguaggio esplicito.

Di fatto Moretto è fra i pittori ufficiali della *Controriforma*.

Riforma protestante e Controriforma

Ma cosa ha rappresentato, in ambito artistico, la Controriforma della Chiesa cattolica nel Cinquecento e nei secoli a venire?

Ripercorriamone l'evoluzione storica.

Il 31 ottobre 1517 Martin Lutero affiggeva 95 tesi sulle porte della Cattedrale di Wittenberg in Germania, con l'intenzione di ri-formare (cioè formare nuovamente tornando ai valori d'origine) i principi della Chiesa.

Alla base delle sue argomentazioni Lutero sosteneva la non necessarietà dell'intercessione della Chiesa ai fini della salvezza dell'anima, considerata un esclusivo dono di Dio. Per i protestanti il solo legame tra Dio e l'uomo è *la Grazia divina* e non si può fare nulla per ottenerla. Le opere dell'uomo, la cultura e le immagini sacre per i protestanti non hanno valore, perché non salvano.

Nella Chiesa cattolica si era invece creato nel corso dei secoli un giro di privilegi economici, perché la condotta politica e amministrativa attivata dal clero aveva favorito l'acquisto delle indulgenze da parte dei fedeli facoltosi per salvarsi l'anima.

Dopo la pubblicazione di Wittenberg l'ondata del pensiero protestante si propaga nel nord Europa, le tesi di Lutero vengono sostenute ed hanno larga diffusione.

La Chiesa cattolica, preoccupata, si riorganizza e dal 1545 al 1563 la sua risposta si concretizza con il Concilio di Trento, che dà fondamento alla cosiddetta *Controriforma*.

Il concilio afferma nuovamente che Dio ha predisposto i mezzi per la salvezza: la natura, la storia, la cultura (che deve salvare tutti, quindi essere per tutti). L'arte, che è il prodotto dell'immaginazione, diventa strumento di salvezza: solo superando i limiti della realtà quotidiana ci si può immaginare salvi. Convincere che qualcosa di *non-reale* può diventare *reale* significa portare alla salvezza: questo è il nuovo compito di chi è chiamato a dipingere dalla Chiesa cattolica.

Quindi, proprio come nella *Madonna in Gloria* di Moretto, si possono dipingere cieli aperti con figure sulle nuvole (immaginazione), rese però vere e concrete dipingendone i dettagli delle vesti (realtà).

Secondo i dettami della Controriforma, la funzione "didattica" delle immagini sacre implica perciò anche un controllo da parte dei vescovi, per essere sicuri di non sconfinare, con le rappresentazioni artistiche, nell'eresia.

Da qui e per tutto il Barocco ci sarà un'ulteriore evoluzione delle immagini sacre, vedremo come e secondo quali modelli.



*Jacopo Robusti detto il Tintoretto
Il ritrovamento del corpo di San Marco, 1560*

Figlio di un tintore veneziano, **Tintoretto** è considerato l'erede di Tiziano e gli subentra per fama nella città lagunare.

Osservando quest'opera possiamo parlare di Manierismo perché le regole della prospettiva del Quattrocento si trasformano nel *ritmo della luce*: la luce che illumina la prospettiva degli archi definisce lo spazio, con grandissimo scorcio fra le figure enormi in primo piano e le piccolissime sullo sfondo.

La luce ci guida nel percorso della vicenda miracolosa e irreal e sempre la luce crea coinvolgimento emotivo.

La storia del ritrovamento del corpo di San Marco diventa una scena teatrale, quasi cinematografica, raccontata per fotogrammi in diverse zone del quadro:

sul fondo piccole figure cercano il corpo del santo, che viene ritrovato a destra e calato dal sepolcro; ma chi sta indicando che è proprio quello il corpo giusto? San Marco stesso col gesto del braccio, in piedi a sinistra...mentre a terra già giace il corpo disteso dopo il ritrovamento. Il santo, qui rappresentato per la terza volta, è visto di scorcio, in una citazione manieristica del *Cristo Morto* di Mantegna.

La tecnica pittorica estremamente veloce di Tintoretto, che come un esperto tiratore di spada realizza questa composizione dinamica, porta un'immagine così complessa a diventare *Visione Religiosa*.

Come si diceva, l'immaginazione, il non-reale che diventa realtà.

Sicuramente quest'opera ricevette il consenso degli ambienti controriformati.



Tintoretto – Pietà, 1563

Anche in questa seconda tela di Tintoretto della collezione di Brera, notiamo caratteristiche simili alla precedente, nella gamma cromatica e per la freschezza delle stesure pittoriche eseguite con rapidità.



Paolo Caliari detto il Veronese - Cena in casa di Simone, 1570

In questa tela di grandi dimensioni **Veronese** sposta volutamente il Cristo protagonista nell'angolo a sinistra, lasciando al centro della scena una zuffa fra due cani e un gatto. Capiamo subito che il racconto sacro diventa rappresentazione teatrale profana, in cui il pittore preferisce mettere in evidenza il fasto mondano della Venezia del suo tempo, con una folla di personaggi (alcuni dei quali vestiti come suoi contemporanei) che banchettano fra le architetture della città lagunare.

Per questi motivi è chiaro che Veronese rifiuta i dettami della Controriforma, dalla quale non fu apprezzato e con la quale ebbe anche dei guai.

Tecnicamente Veronese è il pittore dei *colori complementari*: realizza gli scuri delle figure come ombre colorate, aumentando la gradazione del colore di base e riducendo al massimo l'uso dei bruni e dei neri (all'opposto di Tintoretto). Inserisce invece i bianchi come novità e come elemento di equilibrio. In un certo senso potremmo dire che Veronese anticipa di trecento anni il modo di usare il colore degli Impressionisti.



Veronese - Ultima cena, 1580



Sofonisba Anguissola – Pietà, 1574-85

Sofonisba Anguissola è una delle poche donne pittrici nella storia dell'arte. Per la natura sensibile dell'autrice e la scelta di aver usato rosa e azzurri puri all'orizzonte, quest'opera suscita una grande emozione. Sofonisba viene ricordata anche per il disegno *Fanciullo morso da un gambero* (non si trova a Brera), esempio di studio tipico rinascimentale sulla fisiognomica dei volti. Il disegno, inviato dal padre della pittrice a Caravaggio, lo influenzò nell'esecuzione del suo celebre dipinto *Ragazzo morso da un ramarro*.



*Sofonisba Anguissola - Fanciullo morso da un gambero, 1554.
Museo di Capodimonte, Napoli.*



IL SEICENTO E IL BAROCCO

Con **Barocco** si indica solitamente il periodo storico e culturale compreso fra il 1600 e il 1750 circa, in una visione più ampia potremmo dire fra la fine del Rinascimento (includendo anche il Cinquecento) e l'inizio del periodo illuminista.

Il termine "barocco" sembra derivare dalla parola spagnola *barrueco* che significa perla irregolare. Come spesso accade, in epoca immediatamente successiva i posteri attribuirono a questo termine un'accezione negativa; solo in tempi più recenti tutto il periodo storico-artistico è stato rivalutato.

Se pensiamo all'architettura barocca, in essa c'è molto movimento e irregolarità nella rappresentazione. E' la negazione dell'arte come "armonia", si crea piuttosto un rapporto di *natura emozionale* con lo spettatore: nelle varie discipline artistiche le regole precedenti non sono rispettate, prevale *il capriccio* dell'artista e un tipo di raffigurazione più *teatrale*.

La città italiana che diventa capitale del Barocco è Roma, che torna ad essere polo culturale internazionale, con l'intenzione della Controriforma di farne la più bella città del mondo cristiano, in contrapposizione ai luoghi sacri spogli e severi del protestantesimo di Martin Lutero.

Specialmente per quanto riguarda la pittura, il Barocco è una rivoluzione culturale in nome dell'ideologia cattolica: vengono fornite agli artisti nuove regole per illustrare le verità della fede.

Nascono nuovi criteri per rappresentare le figure dei Santi: ad esempio il linguaggio deve essere esplicito per aumentare l'attaccamento dei fedeli alla Chiesa, ma sono introdotti anche nuovi temi come il martirio, il supplizio, l'estasi (l'esperienza interiore rappresentata come spettacolo esteriore, in maniera barocca), soprattutto per fare presa sugli ordini religiosi.



Giulio Cesare Procaccini - San Carlo in gloria, 1613



Federico Barocci - Il martirio di San Vitale, 1583

Barocci usa un linguaggio esplicito, rappresentando il martirio come una battaglia spettacolare, mentre ricorda nella tecnica Raffaello e Correggio. Inoltre il pittore punta alla commozione: inserendo il dettaglio della madre coi bambini (in basso a sinistra) come spettatori della scena, vuole toccare l'animo dei fedeli provocando un sentimento di devozione collettiva che si contrappone all'individualismo protestante, secondo il programma della Controriforma.



Vincenzo Campi - San Francesco riceve le stimmate, 1590



*Doménikos Theotokòpoulos detto El Greco
San Francesco medita sulla morte, 1606*

All'opposto dell'arte di Federico Barocci, seppur nel rispetto delle tematiche di rappresentazione imposte dalla Controriforma, la pittura di El Greco è bruciante e visionaria, con un linguaggio modernissimo.

El Greco è stato allievo di Tiziano e ha operato per un periodo a Roma, prima di trasferirsi definitivamente in Spagna trovandovi grande consenso.



Ludovico Carracci - Cristo e la donna di Cana, 1594



Annibale Carracci - Cristo e la samaritana al pozzo, 1594

La famiglia Carracci

I tre parenti Ludovico (cugino), Agostino e Annibale (fratelli) Carracci, si trasferiscono a Roma a fine Cinquecento, dopo che a Bologna avevano fondato un' Accademia (detta dei "Desiderosi" poi degli "Incamminati") per rinnovare la pittura prendendo a riferimento il meglio dei maestri del Cinquecento: il disegno da Raffaello, il colore dai veneti (Giorgione e Tiziano) e la grazia da Correggio.

Inoltre, in seguito alla diffusione delle nuove scoperte di Galileo Galilei, dedicando una maggiore attenzione allo studio del naturale.



*Annibale Carracci - Trionfo di Bacco e Arianna, 1597-1601.
Palazzo Farnese, Roma.*

Nel soffitto della Galleria di Palazzo Farnese a Roma, **Annibale Carracci** si ispira a Michelangelo per le anatomiche e richiama anche gli affreschi di Raffaello della Villa Farnesina; ma come nella *Samaritana al pozzo* di Brera la composizione dell'opera assume dinamismo. Nel suo racconto mitologico c'è un'esuberanza nuova che è già del Barocco: forme disparate che si uniscono perché c'è liberazione da tutte le regole.

Annibale in realtà è un riformatore non un rivoluzionario, attinge alla parte migliore dei classici per arrivare a una *sintesi stilistica* che punta all' *IDEALE*.



*Michelangelo Merisi da Caravaggio - Ragazzo morso da un ramarro, 1595.
National Gallery, Londra.*

Possiamo considerare Michelangelo Merisi da **Caravaggio** figura fondamentale e termine di confronto per tutta la pittura del Seicento. Formatosi a Milano come apprendista del pittore bergamasco Simone Peterzano (ne osserviamo un'opera esposta a Brera), subisce l'influenza dei maestri veneti, ma soprattutto della pittura lombarda, che guarda al vero: è certa la sua ammirazione per il *San Matteo* e *l'angelo* di Savoldo.



*Simone Peterzano - Venere e Cupido con due satiri
in un paesaggio, 1570-73*



*Savoldo - San Matteo e l'angelo, 1530-35
Metropolitan Museum of Art, New York.*

A ventuno anni Caravaggio giunge a Roma, presso la bottega del Cavalier D'Arpino, pittore alla moda grazie al quale entra in contatto con una committenza colta, in particolare con il Cardinal Del Monte, che diviene suo protettore.

Caravaggio si sgancia dal manierismo, ma anche dallo spirito esaltato della Controriforma, riferendosi invece sempre al realismo della pittura lombarda. Infatti, se Annibale Carracci mira all'*ideale*, Caravaggio punta al *REALE*, arrivando ad escludere *il bello per il vero*. Nelle sue opere reinterpreta l'arte classica e la buona maniera dei maestri del Cinquecento, unendole all'imitazione della natura nella realtà.

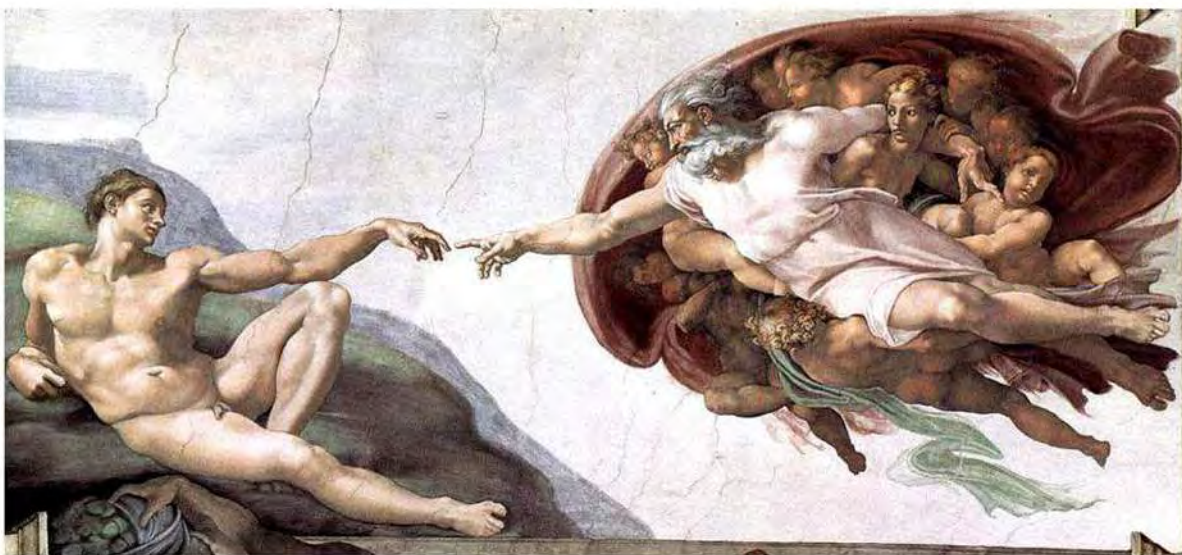


*Caravaggio - La vocazione di San Matteo, 1599-1600.
Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.*

L'esecuzione delle tele per la Cappella Contarelli, nella Chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma, rappresenta un punto di svolta per lo stile, la tecnica e la fama di Caravaggio.

Nella *Vocazione di San Matteo* come in un'istantanea senza tempo, durante una scena di vita quotidiana ambientata in una locanda contemporanea (i personaggi sono abbigliati come ai tempi del pittore), irrompono Gesù e l'apostolo Pietro a chiamare l'esattore delle tasse Matteo.

Il Cristo con la mano indica il prescelto (e il suo gesto ci rimanda alla *Creazione di Adamo* di Michelangelo nella Cappella Sistina), mentre nella stanza un raggio di luce ci guida verso il cenno di risposta di Matteo.



Michelangelo - Creazione di Adamo, 1511. Cappella Sistina, Roma

E' un dialogo silenzioso: –Tu – io? – Tu! E la luce simbolica, grande invenzione di Caravaggio, rappresenta la misericordia divina.

Per ottenere i suoi effetti di luce, pare che Caravaggio lavorasse con “pareti tinte di negro” e luci di candele, con modelli dal vero, usando uno specchio per scegliere le inquadrature. L'effetto è simile a quello di una stanza illuminata, vista di notte osservando dall'esterno di una finestra: c'è una maggiore messa a fuoco e tutto sembra più vero.

Anche nella tecnica pittorica, da questo momento in poi, Caravaggio elabora un nuovo metodo: sulla preparazione scura imposta rapidamente la composizione con incisioni e abbozzi, aggiungendo solo i mezzi toni e i chiari. Questa novità si rivelerà un'intuizione geniale per la rapidità d'esecuzione, in linea con il “fare presto” tipico dello stile barocco.

<https://youtu.be/w0q2udlX0fs>

Video che spiega nel dettaglio la tecnica pittorica di Caravaggio.



Caravaggio - Cena in Emmaus, 1606

Giungiamo finalmente all'analisi dell'unico capolavoro di Caravaggio della Pinacoteca di Brera: la *Cena in Emmaus*, che rappresenta la seconda versione dello stesso tema (la prima versione del 1601 si trova oggi a Londra).



Caravaggio - Cena in Emmaus, 1601. National Gallery, Londra

Il quadro della Pinacoteca di Milano viene dipinto nel 1606, subito dopo l'episodio che cambia gli ultimi anni di vita di Caravaggio, trasformandolo in un "pittore in fuga": l'omicidio di un suo avversario durante un incontro di *pallacorda* e la sua conseguente condanna a morte. Questo fatto già ci può aiutare a capire le differenze stilistiche fra le due versioni (notiamo come quella di Brera sia più cupa e riflessiva).

Il quadro descrive l'episodio del Vangelo di San Luca secondo cui, dopo la resurrezione di Cristo, due discepoli scappano e sulla via di Emmaus incontrano un viandante che parla loro delle Sacre Scritture. Insieme i tre si recano in una taverna e a tavola, nel momento in cui Cristo spezza il pane, i discepoli lo riconoscono, ma lui scompare subito dopo.

Caravaggio ci indica che Dio si fa presente nei fatti di vita quotidiana, tra i poveri e gli umili (riferimento all'anziana servitrice), mentre qualcuno non se ne accorge (sguardo interrogativo dell'oste). L'immagine è come una fotografia scattata un attimo prima che Gesù scompaia (osserviamo i gesti dei discepoli), è una scena senza tempo. Anche gli oggetti essenziali sulla tavola nella versione di Brera (il pane e il vino) rispetto alla tavola imbandita della versione di Londra, ci ricordano l'essenza dell'eucarestia come evento senza tempo: è accaduto nell'ultima cena e accade nella contemporaneità.

La pittura di Caravaggio riceve consensi altalenanti presso i contemporanei e alcune opere vengono pure rifiutate dai committenti perché ritenute scandalose, per la scelta del pittore di rendere la povera gente protagonista di scene sacre. Gli ambienti controriformati e perfino i fedeli stessi, cui l'opera era diretta, avrebbero preferito un genere di pittura più decorosa.

E' indubbio però che tutta la pittura barocca reagisce a Caravaggio e il suo *cristianesimo laico* piace sia ai cattolici che ai protestanti e influenzerà i pittori delle diverse aree geografiche, nel Seicento ma anche nei secoli successivi.

Vediamo di seguito una carrellata di opere del periodo barocco della Pinacoteca di Brera, eseguite da pittori italiani e internazionali, direttamente influenzati da Caravaggio.



Orazio Gentileschi, I martiri Cecilia, Valeriano e Tiburzio visitati dall'angelo, 1607

Orazio Gentileschi, pittore toscano (e padre di Artemisia, fra le poche pittrici donne della storia dell'arte), è legato al colorismo della prima maniera di Caravaggio.



*Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone
San Francesco in estasi, 1615*

Nel pittore milanese Morazzone troviamo un luminismo alla Caravaggio, innestato però su un conformismo devozionale ascetico da Controriforma.



Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto - San Girolamo in meditazione, 1640
De Ribera, pittore spagnolo, si serve della luce di Caravaggio per mettere a nudo il lato fisico e carnale delle cose. E' un genere di pittura più cruda.



Bernardo Cavallino – Immacolata, 1647

Nel pittore napoletano Bernardo Cavallino la luce di Caravaggio diventa illuminazione innaturale che distrugge le figure lasciando i riflessi dei tessuti.



Peter Paul Rubens – Cenacolo, 1632

Pittore fiammingo cattolico della scuola di Anversa, **Rubens** giunge in Italia per studiare le opere dei maestri. In lui l'immaginazione diventa forza vitale nel dipingere, personifica l'idea barocca della pittura veloce, in cui bisogna fare presto nella realizzazione, per dare l'idea del movimento.

Nel suo *Cenacolo* quest'idea di movimento è già suggerita dalla disposizione degli apostoli attorno al Cristo, mentre lo sguardo angosciato di Giuda al centro del quadro si rivolge direttamente allo spettatore.

Rubens introduce come novità nella pittura l'idea del bozzetto, eseguito prima del quadro per vederne il tono generale.



Antoon Van Dyck - Madonna e Sant'Antonio, 1632



Antoon Van Dyck - Ritratto di dama, 1635

Allievo di Rubens, Antoon Van Dyck è presente come il maestro in Italia nella città di Genova, punto di convergenza fra tradizione italiana e fiamminga. Van Dyck sviluppa in ambito religioso temi carichi di commozione, senza rinunciare ad una pittura elegante e raffinata, che raggiunge esiti elevati anche nel ritratto.



Rembrandt van Rijn - Ritratto della sorella, 1632

Pittore protestante della Scuola Olandese, accanto a grandi opere dai temi celebrativi (come la famosa *Ronda di notte*) **Rembrandt** si afferma anche come ritrattista. Sicuramente guarda a Caravaggio per la ricerca sulla luce, ma non applica nella pittura a olio esclusivamente stesure a corpo all'italiana: memore della tradizione nordica utilizza la velatura brillante, che gli consente di ottenere ottimi effetti sugli incarnati e minuziosi dettagli.



Evaristo Baschenis – Natura morta con strumenti musicali, 1650

Prete pittore bergamasco, anche Evaristo **Baschenis** guarda decisamente a Caravaggio: per i contrasti di luce e ombra, per la rappresentazione fedele della realtà (al punto di dipingere le ditate fra la polvere sul retro del mandolino) e per la scelta di un tema, la natura morta, che già esisteva prima come contorno al ritratto (ad esempio si veda la *Fruttivendola* di Vincenzo Campi di Brera), ma che proprio Caravaggio aveva contribuito a rendere genere pittorico autonomo e pieno di significato (pensiamo alla celebre *Canestra di frutta della Pinacoteca Ambrosiana*).

A Baschenis interessa sottolineare il tema della caducità della vita e della fugacità del tempo, lo notiamo nella duplice rappresentazione del frutto, quello sano e quello avvizzito.

La scelta degli strumenti musicali in queste nature morte ci dice che il corpo è come uno strumento: senza l'anima è un contenitore vuoto. E' già un'opera concettuale in cui il pittore si identifica con la realtà dell'oggetto.



Vincenzo Campi – Fruttivendola, 1578-81



Caravaggio - Canestra di frutta, 1594-98
Pinacoteca Ambrosiana, Milano



IL SETTECENTO: ROCOCO', ILLUMINISMO E NEOCLASSICISMO

Il Settecento si apre in Europa con il trionfo assoluto della monarchia di Luigi XIV e si chiude con la rivoluzione francese e le prime conquiste di Napoleone. E' "il secolo dei lumi", dell'*Illuminismo*, che sostiene che tutto va affrontato con il "lume della ragione", la quale considera come forma perfetta *la scienza*. Nei confronti della scienza del Settecento l'arte ha tre possibilità:

- *Differenziarsi*, portando all'estremo gli esiti del Barocco: questo dà vita al **Rococò** come stile puramente decorativo: svuotato dai contenuti religiosi il Barocco diviene puro ornamento (per la pittura pensiamo a Tiepolo);
- *Adeguarsi*, adottando metodi di ricerca di tipo scientifico secondo le intenzioni dell'**Illuminismo** (per la pittura pensiamo a Canaletto);
- *Fondarsi* come scienza autonoma: l'arte diventa "scienza del bello" e pura estetica con il **Neoclassicismo** (per la scultura pensiamo a Canova). Secondo questa nuova scienza del bello l'interesse per la classicità si manifesta come "memoria" attraverso la pura tecnica rigorosa.



Giovanni Battista Piazzetta - Rebecca ed Eleazaro al pozzo, 1735-40

Figlio di uno scultore e allievo di un pittore caravaggesco, **Piazzetta** opera a Venezia e, con un ritorno al colore e al chiaroscuro, raggiunge una nuova profondità d'espressione. Vediamo che riduce il quadro alle figure essenziali, con una composizione tutta giocata sulle diagonali e sui contrasti.

L'episodio narrato è tratto dalla Genesi: Eleazaro è un servo di Abramo che incontra al pozzo Rebecca, futura moglie di Isacco. Tutta la scena è però descritta come un episodio nei costumi contemporanei del pittore.

A testimonianza del fatto che anche in quest'epoca, più che nel periodo manierista, circolassero modelli rappresentativi dei pittori di successo attraverso le riproduzioni delle loro opere d'arte (soprattutto acqueforti e altri tipi di incisioni calcografiche), vediamo di seguito un confronto fra la figura di destra del quadro di Piazzetta e un'immagine nell'identica posa tratta dalle *Storie di Maria de' Medici* di Rubens, dipinta dal pittore fiammingo più di cent'anni prima.



*Piazzetta, Rebecca ed Eleazaro
al pozzo, dettaglio*



*Rubens - Storie di Maria de' Medici,
dettaglio, 1621-25. Louvre, Parigi*



Giovan Battista Tiepolo - Madonna del Carmelo, 1745

Potremmo dire che con **Tiepolo**, forse l'ultimo grande pittore barocco, si chiude anche il ciclo della pittura storica veneta e italiana: da questo momento in poi l'Italia non sarà più il centro della cultura artistica internazionale.

Allievo di Piazzetta, Tiepolo ha come punto di riferimento Paolo Veronese: come lui utilizza tante figure per "agitare i colori".

Grandi personaggi e grandi temi, ma *il dramma* non interessa al pittore come pure la storia narrata, che è solo un congegno. Siamo di fronte a ciò che viene definito *teatro dell'effimero*, come se Tiepolo ci dicesse: - Non fateci caso, è tutto teatro. Guardate i colori e non preoccupatevi del soggetto -.

Ad un certo punto, affiancato nel progetto delle sue opere da un tecnico della prospettiva, il pittore si cimenta in affreschi di vaste dimensioni e si fa trainare fin dove la prospettiva può arrivare, poi prende lo slancio e prosegue da solo, nelle invenzioni che lo hanno reso celebre con i suoi "sfondati".

Si veda ad esempio il soffitto del palazzo di Würzburg in Germania.



Tiepolo - Apollo conduce Beatrice di Borgogna al genio dell'impero, affresco del Palazzo di Würzburg, 1751.

Durante tutto il Settecento anche il genere del ritratto continua ad avere larga diffusione.



Giuseppe Ghislandi detto Fra' Galgario - Ritratto d'uomo, 1720-25

Fra' Galgario, pittore bergamasco di formazione veneziana, esegue ritratti della borghesia e dell'aristocrazia bergamasche. Malgrado le pose e l'abbigliamento non c'è nulla di celebrativo. I colori sono brillanti e ricchi d'impasto; osservando da vicino il quadro i tocchi del pennello sono riconoscibili e anche nell'esecuzione dei dettagli più minuti è evidente l'uso di una tecnica rapida.



Marianna Carlevarijs - Ritratto di gentiluomo, 1737

Figlia di un pittore vedutista veneziano, Marianna Carlevarijs è allieva della più famosa Rosalba Carriera ed entrambe rientrano nell'esiguo gruppo di donne pittrici della storia dell'arte. Proprio a Venezia in quegli anni si diffonde la moda del *ritratto a pastello*, che ha una resa soffice come la cipria e la Carriera con la Carlevarijs sono fra le maggiori interpreti di questa tecnica. Come i dipinti su tabacchiera e le miniature su avorio, anche il ritratto a pastello diviene una caratteristica del Rococò in pittura e riscuote ampio successo anche fra la committenza internazionale.

Nella Venezia del Settecento assistiamo anche all'affermazione della pittura di paesaggio con il **vedutismo veneziano**, che non è pittura di genere, ma espressione artistica di ricerca, legata allo *spirito illuminista* e che sta all'opposto della pittura d'effetto del Barocco.

Fino a questo momento non esisteva una vera e propria pittura di paesaggio. Complice il *Grand Tour* (ossia il viaggio in Italia da parte di artisti e intellettuali, provenienti da centro e nord Europa, per assaporare le bellezze artistiche e paesaggistiche) nasce da parte degli artisti l'idea di rappresentare i luoghi che vengono visitati più spesso, come ricordo di viaggio, come "grandi cartoline pittoriche".

Per sviluppare un nuovo modo di rappresentare il paesaggio, secondo la ricerca scientifico-illuminista, viene utilizzata la camera ottica.

<https://youtu.be/JA93rdPwHGA>

Video che spiega il funzionamento della camera ottica o camera oscura.



Giovanni Antonio Canal detto il Canaletto - Veduta del bacino di San Marco dalla Punta della Dogana, 1740-45

Figlio di uno scenografo e fra i massimi esponenti del vedutismo veneziano, **Canaletto** ha una tecnica controllatissima. Già esperto di prospettiva, utilizza la camera ottica per verificare la visione e ripulire l'immagine da elementi inutili per la "veduta". Nelle sue opere l'immagine all'orizzonte non si allontana dallo spettatore (come era nella prospettiva aerea di Leonardo), ma si avvicina: tutto è a fuoco e Canaletto fa emergere dall'indistinto tutti gli elementi verso lo spettatore.



Canaletto - Veduta del bacino di San Marco verso la Punta della Dogana da Campo San Sivo, 1740-45



Bernardo Bellotto - Veduta di Gazzada, 1744

Nipote e allievo di Canaletto, Bernardo Bellotto inserisce nelle sue vedute una luce grassa e un'ombra pesante che danno più carattere al paesaggio.



Francesco Guardi - Il Canal Grande, 1756-60

Cognato di Tiepolo, Francesco **Guardi** inizia come pittore di figure. Probabilmente questo fattore ha influenzato il suo vedutismo che vien visto dai contemporanei come un arretramento rispetto all'opera di Canaletto: anziché rappresentare i fasti della città di Venezia, spesso Guardi sceglie di dipingerne anche gli scorci decadenti.

In realtà Guardi dipinge i muri vecchi per il sentimento del vissuto e il suo paesaggio non è mai veduta esatta, ma più un'esperienza personale legata allo stato d'animo. Quindi introduce nel vedutismo un aspetto innovativo, che anticipa il romanticismo dell'Ottocento.



Pietro Longhi - Il cavadenti, 1746-52

A Venezia Pietro Longhi con la sua opera rappresenta l'aspetto sociale dell'Illuminismo. Nei suoi quadri annota oggettivamente i fatti contemporanei, accentuando maggiormente nelle proprie scene di vita sociale quello che gli interessa (le maschere, la nana). In questo senso c'è un parallelo fra quanto dipinto da Longhi con le scritture teatrali di Carlo Goldoni.



*Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto
Portarolo seduto con cesta a tracolla, uova e pollame, 1735*

Rimanendo nell'ambito della pittura "a tema sociale" del periodo illuminista, ma cambiando area geografica e tornando a Brescia, incontriamo il **Pitocchetto**. Considerato un pittore di genere, nei suoi quadri non c'è nulla di fantasia ma *tutta realtà*. Ceruti registra la povertà delle province lombarde del primo Settecento e con obiettività rappresenta *i pitocchi* e i poveri perché in loro la figura è schietta e naturale. Inoltre c'è un'immedesimazione di tipo religioso coi diseredati: guardare ai poveri è come vedere Cristo. Tecnicamente sono opere dalle inquadrature semplici e luce chiara per mettere a nudo tutto e c'è una grandissima capacità tecnica che offre una rappresentazione oggettiva delle cose.

L'ultima fase artistica del Settecento è rappresentata dal *Neoclassicismo*. Non è un riallacciarsi al classico come nel Rinascimento, piuttosto la coscienza dell'impossibilità del recupero del classico, che genera anche un sentimento di malinconia. A differenza del Barocco, non riscontriamo in questo periodo l'invenzione tecnica ma il *dovere di fare una scienza del bello*, facendo un'arte rigorosa e riferendosi esclusivamente alla classicità.



Antonio Canova – Napoleone, calco in gesso, 1808

La scultura originale del Napoleone di Canova in gesso, conservata all'interno della Pinacoteca e calco per la statua in bronzo collocata nel cortile di Brera, racchiude in sé le caratteristiche di questo periodo. La testa è il ritratto dell'imperatore francese, innestata su un corpo atletico dalle proporzioni classiche.



Andrea Appiani - L'Olimpo, 1806

Andrea Appiani è il più celebrato dei pittori neoclassici italiani, anche se è più un neocinquecentesco, studioso di Raffaello, Correggio e Giulio Romano. Piace a tal punto a Napoleone da divenire “pittore di corte” e Sovrintendente della neonata Pinacoteca di Brera, con il compito della scelta delle opere da esporre nella galleria d'arte.

In questo dipinto è evidente *l'allegoria* che diventa celebrazione ufficiale e adulazione: è come se Giove sul trono dell'Olimpo rappresentasse l'imperatore Napoleone Bonaparte.

La volontà di fondare con il Neoclassicismo una nuova estetica si percepisce dal fatto che i canoni di bellezza passano attraverso modelli rappresentativi che si ripetono: osservando con attenzione le figure femminili del quadro vediamo che hanno tutte lo stesso tipo di volto.



L'OTTOCENTO: ROMANTICISMO, REALISMO, DIVISIONISMO

L'Ottocento è principalmente il secolo del **Romanticismo**.

Nel contesto europeo la fine dell'epopea napoleonica ha profonde conseguenze anche per l'arte: terminati i sogni di gloria si crea un senso di vuoto e si intensifica il sentimento drammatico dell'esistenza. Nasce il desiderio di una forma d'arte che non sia solo religiosa (come era stato il Barocco), ma che abbia un'etica religiosa valorizzando anche il lavoro umano (che la rivoluzione industriale in questo periodo sta invece meccanizzando).

Si guarda pertanto ad un'estetica del bello rinnovata e, poiché la storia dell'arte è fatta di corsi e ricorsi, il Gotico ed il Medioevo vengono rivalutati. Così pure assistiamo a una rivincita dell'Arte Nordica rispetto al dominio del Barocco romano del Seicento e del Settecento.

La situazione del Romanticismo italiano è più arretrata rispetto all'Europa: la prima condizione per il Romanticismo è *la libertà*, che in Italia manca a causa della dominazione austriaca e delle monarchie assolute, le quali rappresentano una barriera contro ogni progresso sociale.

Le opere della Pinacoteca di Brera di questo periodo, legate alla situazione italiana, ci danno modo di analizzare il *Romanticismo storico* a partire all'incirca dalla metà del secolo.



Francesco Hayez - Il Doge Foliero destituito, 1867

Formatosi a Roma nella scuola di Canova, Francesco **Hayez**, è fortemente influenzato anche dal pittore francese Ingres. Dal 1820 lavora a Milano e insegna pittura proprio all'Accademia di Brera; Hayez è considerato a capo del *Romanticismo storico milanese*, che trasferisce in pittura i caratteri del romanzo storico e del melodramma per coinvolgere lo spettatore.

I capisaldi della sua ricerca pittorica sono: il disegno impeccabile alla Ingres, i soggetti di storia medievale e l'uso di un colorismo che si rifà a Roma (Raffaello) e Venezia (Tiziano).

In questo dipinto si ritrovano riferimenti al Gotico nelle architetture (le arcate a sesto acuto e i capitelli in stile medievale) e nell'abbigliamento di alcuni personaggi. E il quadro è di fatto una scena teatrale.



Francesco Hayez - Il Bacio, 1859

Il dipinto, che indubbiamente è divenuto un simbolo della Pinacoteca di Brera, ha un significato che va al di là della prima lettura. L'ambientazione è medievale, non solo per un fatto stilistico: il ricorso al glorioso passato del Medioevo e alla reazione popolare contro le invasioni straniere dell'età comunale, è in relazione alle lotte risorgimentali della Milano di Hayez.

Non a caso i colori degli abiti hanno un significato simbolico: il personaggio maschile ha i colori della nascente bandiera italiana (calze rosse e penna verde) mentre l'azzurro dell'abito della donna è il colore della bandiera di Francia. Il riferimento è alla nuova alleanza italo-francese contro l'Austria, siglata con gli accordi di Plombières nel 1858, un anno prima della realizzazione del quadro,.

L'opera gode subito di grande successo popolare fra i contemporanei e potremmo dire che l'immagine dei due amanti di Hayez diventa "un'icona pop ante litteram".

Negli anni venti del Novecento il designer della confezione dei famosi cioccolatini Perugina si ispira alle figure del dipinto per creare l'immagine del prodotto.

Anche il regista Luchino Visconti nel suo film *Senso* del 1954, la cui trama si sviluppa nel contesto dei moti risorgimentali e del melodramma, si rifà per un bacio fra i protagonisti al quadro di Hayez.

Naturalmente il successo popolare è legato anche al sentimento romantico tra i due innamorati. E' quindi un'opera che immediatamente arriva fino a noi.



Vecchia scatola dei cioccolatini Baci Perugina



Confronto fra Il bacio di Hayez e il fotogramma del film Senso di Luchino Visconti (1954).



Francesco Hayez – Malinconia, 1841-42

Hayez dipinge alcune figure femminili che simboleggiano temi risorgimentali e sentimenti romantici, come la *Malinconia*. La tecnica pittorica è sempre impeccabile, quasi fotografica nella resa dei dettagli e dei tessuti, di cui il pittore riesce a riprodurre, come ne *Il bacio*, i riflessi luminosi della materia. Hayez diviene famoso anche come ritrattista dei personaggi del proprio tempo; celebre è il ritratto di Alessandro Manzoni che diventa l'immagine ufficiale dello scrittore milanese.



Francesco Hayez - Ritratto di Alessandro Manzoni, 1841



Girolamo Induno – Grande sacrificio (la partenza del garibaldino), 1860

Sempre nell'ambito del Romanticismo storico Girolamo Induno, pittore e patriota milanese, cala nella quotidianità domestica gli elevati sentimenti patriottici, suscitando l'immediata adesione emotiva in chi guarda. Così la pittura di storia diventa, in maniera più intima, *pittura di genere*.



Giovanni Fattori - Il carro rosso, 1887

Proseguendo il nostro viaggio attraverso le opere della Pinacoteca di Brera, ci spostiamo in un'altra area geografica e stilistica per affrontare gli sviluppi del **Realismo** nell'Ottocento.

Giovanni **Fattori** è considerato il principale esponente del gruppo dei *Macchiaioli toscani*, che si riuniscono attorno al Caffè Michelangelo di Firenze. Paragonati erroneamente agli Impressionisti francesi, questi artisti dipingono con la "pittura a macchia", ma con la volontà di risolvere il quadro ancora in termini di chiaroscuro: non c'è una ricerca sull'uso del colore puro, piuttosto ancora un'attenzione ai contenuti sociali. I Macchiaioli vogliono riformare il linguaggio della pittura che secondo loro deve essere espressione del popolo; per questo motivo e per il forte legame con la pittura di tradizione italiana, i pittori toscani sono ritenuti dalla critica più "provinciali" rispetto ai colleghi francesi.

Ne *Il carro rosso* Fattori dipinge con toni ribassati, secondo contrasti di profondità, arrivando fino al controluce della figura del contadino. Gli unici elementi del quadro in cui notiamo l'uso di colori più brillanti sono il rosso del carro e l'azzurro del mare. Il pittore non è tanto interessato al soggetto ma a *dipingere il vero con la macchia*, che per lui significa ancora tonalità di chiaroscuro.



Il pergolato - Silvestro Lega 1868

In quest'opera di Silvestro Lega, altro esponente del gruppo dei Macchiaioli, il confronto per tema e composizione con pittori impressionisti come Manet o Bazille viene piuttosto naturale. Mentre i francesi lavorano esclusivamente col colore puro, appiattendo figure e sfondi, la personale interpretazione della macchia di Silvestro Lega è attenta alle sottili gradazioni cromatiche. Il quadro ci restituisce sempre un senso di profondità realistica e la macchia diviene tocco sottile o filamento, a seconda della resa di ciò che il pittore vuole rappresentare (osserviamo ad esempio i ciuffi d'erba che spuntano fra la pavimentazione).

Quindi rispetto alla rivoluzione impressionista potremmo dire che i Macchiaioli semplificano solo la visione tradizionale, per bisogno di chiarezza.



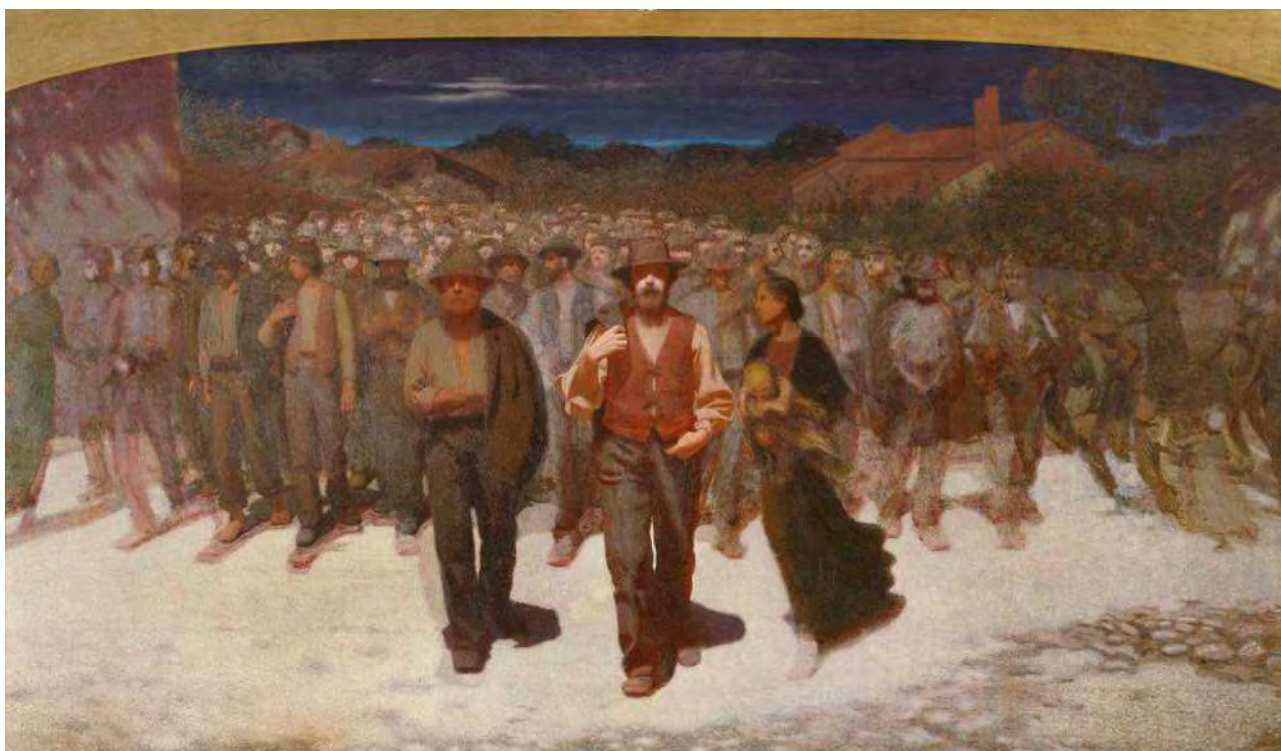
Frédéric Bazille - Riunione di famiglia, 1867. Museo d'Orsay, Parigi.



Georges Seurat - La Grande Jatte, 1884-86. Art Institute, Chicago

Verso la fine dell'Ottocento Parigi e la Francia continuano ad essere il principale polo culturale e artistico a livello mondiale. L'evoluzione dell'Impressionismo è rappresentata dal *Pointillisme* (puntinismo) di Seurat e Signac, che danno vita al *Neo-impressionismo*. Questi pittori sviluppano una tecnica divisionista che, accostando una serie di punti di colori complementari sulla tela, porta all'estremo l'uso rivoluzionario del colore puro avviato dagli Impressionisti.

Il **Divisionismo** italiano è una ripercussione del Neo-impressionismo francese, ma ne riprende solo i fondamenti teorico-scientifici: non è un'arte di ricerca come quella di Seurat, piuttosto una tecnica al servizio dello spirito allegorico, simbolista o sociale, che i diversi pittori intendono esprimere con le proprie opere. Il Divisionismo si diffonde soprattutto nelle province settentrionali che per prime sviluppano un'economia industriale facendo sì che anche l'arte maturi nuovi interessi scientifici e preoccupazioni sociali.



Giuseppe Pellizza da Volpedo – Fiumana, 1895-96

E' la seconda "bozza" per *Il Quarto Stato*, opera definitiva oggi al Museo del Novecento di Milano, accolta con scarso entusiasmo dalla critica contemporanea, esaltata invece dalla stampa popolare per il messaggio che trasmette: i lavoratori conquistano i propri diritti. *Fiumana* è ambientato in Piazza a Volpedo e i modelli di Pellizza sono i suoi concittadini; il dipinto rappresenta appunto i braccianti in sciopero che come una fiumana d'acqua sono pronti a tracimare. La pratica divisionista, qui poco percepibile, diventa per il pittore una novità tecnica che coincide con il *progressismo sociale*.

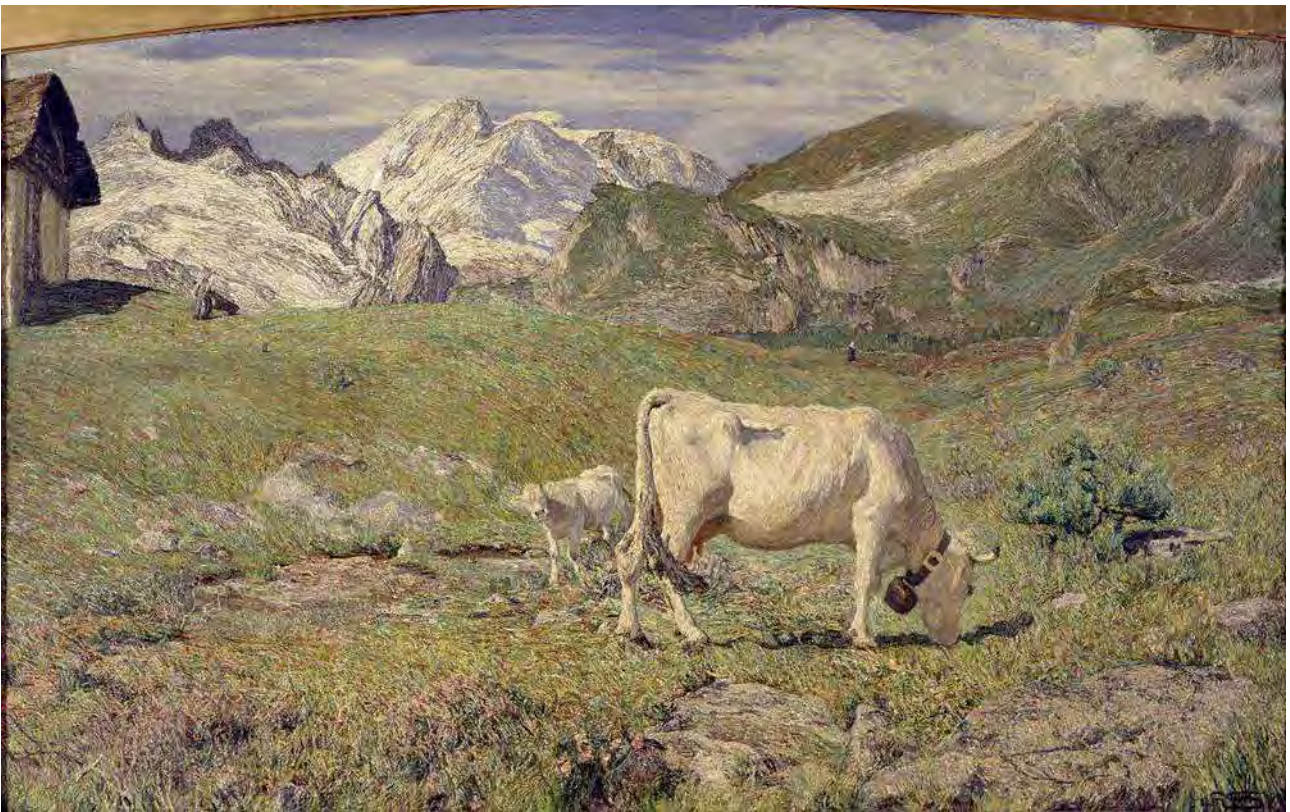


*Giovanni Segantini - Le cattive madri, 1894.
Österreichische Galerie Belvedere, Vienna.*



Giovanni Segantini - Le due madri, 1889. Galleria d'Arte Moderna, Milano

Giovanni **Segantini** è considerato uno dei padri del Divisionismo italiano. Già vicino alle tematiche del Simbolismo europeo con opere come *Le cattive madri*, in particolare è con il dipinto *Le due madri* (in cui accomuna la maternità dell'animale con quella della giovane donna addormentata che le sta accanto), che raggiunge rapidamente il successo in Europa e sarà considerato un maestro per le giovani generazioni a inizio Novecento. Ad un certo punto della sua carriera, nel 1894, Segantini si stabilisce a vivere in una località di montagna in Engadina, in una sorta di ritiro purificatore in cui ritorna alla natura. L'atmosfera pura e la luce cristallina si prestano alla sua tecnica, che consiste sempre nell'accostamento di pennellate filamentose di colori complementari. Nella sua tavolozza diventa sempre più frequente l'uso del bianco.



Giovanni Segantini - Pascoli di primavera, 1896



Gaetano Previati - Adorazione dei Magi, 1896

Il pittore d'origine ferrarese Gaetano Previati, che vive ed opera a Milano, si dedica inizialmente a una pittura religiosa piena di *spiritualismo*.

Per lui il Divisionismo è uno strumento per comunicare le sensazioni di un mondo immaginario e fantastico. Con questa intenzione abbandona il disegno preciso e la forma plastica, smaterializzando le sue figure e creando suggestivi effetti di luce e controluce, portati al limite grazie all'accostamento dei colori complementari.

Nell'*Adorazione dei Magi* la scena è in piena luce e nella composizione decentrata a sinistra le figure si fondono l'una con l'altra, tutte protese nell'ammirazione del Gesù bambino. Solo il verde della veste di uno dei magi e il bianco dei colori della Madonna creano uno "stacco cromatico" che pone l'attenzione sulla Sacra Famiglia per chi osserva il dipinto.



Medardo Rosso - La petite rieuse, 1889



Medardo Rosso - L'enfant juif, 1892-93

Il percorso attraverso l'Ottocento pittorico della Pinacoteca di Brera si chiude eccezionalmente con alcune opere di scultura, poiché il loro autore, considerato un esponente dell'Impressionismo in scultura, è particolarmente significativo nel contesto artistico in evoluzione.

Medardo Rosso, scultore dell'intimità e "antimonumentale" per eccellenza, partendo dal naturalismo punta l'attenzione su soggetti di vita quotidiana. Nel 1882 viene espulso dall'Accademia di Brera per aver chiesto modelli viventi per gli studi di anatomia. Di lì a poco inizia a rappresentare *l'apparizione atmosferica* degli oggetti naturali, in sintonia con la pittura degli Impressionisti, che conoscerà personalmente dal 1889, anno in cui si trasferisce a Parigi. Rosso utilizza la cera dai contorni sfaldati per "far dimenticare la materia", realizzando un *non finito* che fa parte dell'opera stessa, riuscendo a trasmettere con la scultura le influenze di un ambiente e i legami atmosferici che interagiscono con il soggetto scolpito.



Medardo Rosso – Dame à la voilette, 1893



LE AVANGUARDIE E IL NOVECENTO

La fase conclusiva del nostro viaggio nella storia della pittura è possibile grazie alla prestigiosa **collezione Jesi**, frutto della donazione alla Pinacoteca fatta da Maria Jesi (fra il 1976 e il 1984), intitolata al marito Emilio Jesi, grande collezionista d'arte. Le opere che costituiscono la raccolta presentano un vasto panorama dell'arte italiana della prima metà del Novecento.

Verso la fine dell'Ottocento, in tutta Europa, una serie di certezze in ambito culturale avevano cominciato a sgretolarsi, avviando una frattura del linguaggio artistico. l'Impressionismo, il Divisionismo, il Simbolismo, la Secessione Viennese, le opere di artisti come Gustav Klimt, Vincent Van Gogh, Edvard Munch: tutti questi erano segnali della crisi in atto.

Le ragioni della frattura sono da ricercarsi innanzitutto nell'accelerazione di fatti storici, economici e politici contrastanti, come la diffusione della nuova economia del libero scambio e la crisi dell'impero austro-ungarico, fattori che contribuiranno a breve allo scoppio della prima guerra mondiale.

All'alba del XX secolo assistiamo a profondi mutamenti anche in ambito scientifico, filosofico e culturale, conseguenza delle nuove teorie sulla *fine dell'unità del linguaggio*: non c'è più l'idea di un'unità per la scienza (in seguito alla teoria della relatività di Einstein), di un'unità di tempo (a causa delle teorie del filosofo Bergson e dello scrittore Proust), e perfino di un'unità dell'individuo (in seguito alla nascita della psicanalisi di Freud).

Insomma sembra che il mondo così come lo si è sempre conosciuto sia in bilico, destinato al cambiamento. Per cui a inizio Novecento si affermano in tutta Europa movimenti artistici innovatori e propositivi, anche se il centro culturale del mondo continua ad essere la Francia con la sua capitale Parigi.



Pablo Picasso - Les Femmes d'Alger, 1925. M.O.M.A, New York

Possiamo prendere come simbolo della nascita delle **Avanguardie Artistiche** del Novecento questo dipinto di Pablo Picasso, (che si trova al Museum of Modern Art di New York), da cui deriva direttamente la più importante forse fra le avanguardie, il Cubismo.

Per Avanguardie si intende il complesso di movimenti letterari e artistici sorti in Europa dal 1905 al 1930. Il termine *avanguardia* deriva dal gergo militare: durante l'attacco è il reparto che precede il grosso dell'esercito per aprire il varco. Allo stesso modo questi artisti aprono un varco, "sfondando" l'unità della tradizione con nuovi linguaggi.

A seconda dei rispettivi Paesi e degli intenti programmatici questi movimenti si chiamano Espressionismo, Cubismo, Futurismo, Neoplasticismo, Suprematismo, Dadaismo e Surrealismo, citando solo i principali. Hanno una struttura simile: solitamente c'è un gruppo di artisti con uno o due pittori di punta, che si unisce in un movimento sostenuto da un critico o da un teorico. E c'è anche un manifesto, una pubblicazione, che spiega dal punto di vista tecnico cosa vuole portare avanti il gruppo pittorico.

Comune a tutte le avanguardie è l'idea di avanscoperta verso il futuro e quasi sempre la critica verso arte e cultura del passato.



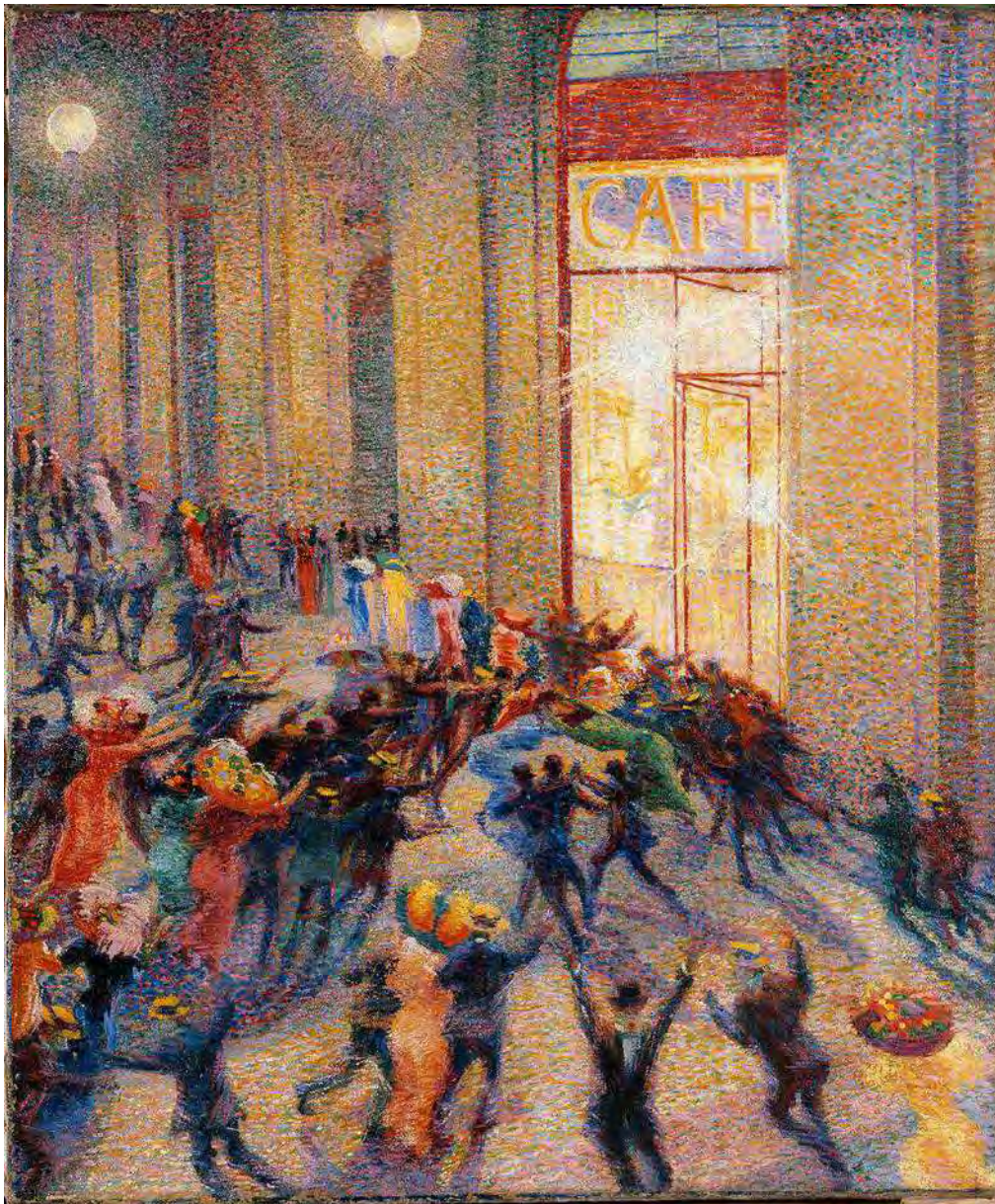
Ardengo Soffici - Cocomero e Liquori, 1914

Dichiaratamente cubista è quest'opera del pittore, scrittore e poeta Ardengo Soffici, che trascorre i primissimi anni del Novecento a Parigi, a stretto contatto con quelli che diventeranno i cubisti francesi. Questa natura morta racchiude in sé tutti i caratteri del cubismo sintetico di Braque e Picasso: lo spazio prospettico reinventato, la riduzione degli oggetti a forme geometriche stilizzate, le tonalità di colore ribassate, l'invenzione della parola dipinta e la tecnica del collage.



Umberto Boccioni – Autoritratto in Porta Romana, 1908

Umberto **Boccioni**, che faceva parte inizialmente di un gruppo di pittori divisionisti a Roma, si sposta a Milano a inizio Novecento (dopo un viaggio in Russia, di cui probabilmente rimane traccia nel colbacco con cui sceglie di raffigurarsi in quest'opera). Milano è la città in cui diverrà il maggior esponente della pittura Futurista. Questo suo autoritratto, realizzato dal balcone della sua abitazione in Porta Romana con la tavolozza in mano e la periferia della città in costruzione sullo sfondo, è una dichiarazione di tutto ciò che lo interessa: la pittura e il progresso urbano. La tecnica è quella del Divisionismo, con stesure a filamenti di colori complementari: la stessa tecnica di Segantini, che Boccioni considerava suo maestro in questo periodo.



Umberto Boccioni - Rissa in galleria, 1910

L'interesse di Boccioni per la città come simbolo di modernità, anche negli aspetti mondani, è ancor più evidente in *Rissa in galleria*. Il quadro descrive una rissa fra due prostitute che si azzuffano fuori dal Caffè nella Galleria Vittorio Emanuele di Milano. Dipinto nell'anno della nascita del Futurismo, è già un quadro futurista a tutti gli effetti, per il senso di movimento e il dinamismo che possiamo individuare nelle linee di forza che si sviluppano fra la folla, come una spirale attorno alle due donne della rissa.

Futurista e innovativa è poi la scelta di Boccioni di lavorare con la pennellata divisionista alla Segantini utilizzando però una tavolozza di colori complementari squillanti e puri, presa a prestito dagli Impressionisti francesi, abbandonando le preoccupazioni di resa della profondità del Divisionismo italiano dell'Ottocento, che continuava a utilizzare i toni bruni della tradizione.



Umberto Boccioni - La città che sale (studio preparatorio), 1910

Considerata la prima opera veramente futurista di Boccioni, è l'esaltazione del lavoro dell'uomo, del dinamismo e della forza oltre che della città moderna che sta sorgendo come capitale industriale. Protagonisti sono ancora i cavalli, non le macchine, per i quali Boccioni ha una predilezione da sempre (e, ironia della sorte, morirà sei anni più tardi proprio per una caduta da cavallo). Quindi la raffigurazione di un normale momento di lavoro in un cantiere milanese si trasforma in celebrazione dell'idea del progresso industriale con la sua inarrestabile avanzata. La composizione del quadro è ancora di impianto tradizionale con tre fasce orizzontali di profondità: in basso gli uomini, al centro i cavalli e sullo sfondo il cantiere della città.

La versione definitiva del dipinto, modernissima ed emozionante, si trova al Museum of Modern Art di New York, ma già lo studio di Brera rappresenta una ventata di novità in cui emerge la tecnica di Boccioni con la pennellata filiforme che accosta colori complementari dai toni squillanti.



Umberto Boccioni - La città che sale, 1910-11. M.O.M.A., New York

Il **Futurismo** è l'unico movimento italiano d'avanguardia. Nasce da un primo manifesto del 1909 pubblicato su *Le Figaro* a Parigi da Filippo Tommaso Marinetti, anima teorica del gruppo e si consolida ufficialmente nel 1910 con il *Manifesto dei Pittori futuristi*, sottoscritto da Boccioni, Carrà, Balla, Severini e Russolo.

Questi artisti dipingono in modo innovativo tenendo conto della scomposizione dei Cubisti usando però i colori brillanti dell'Impressionismo. Esaltano l'idea di progresso, modernità e futuro, rispetto alla cultura del passato che criticano aspramente e sono affascinati dalla velocità (celebre è la frase del manifesto di Marinetti che sostiene che "un'automobile in corsa è più bella della Nike di Samotracia"). I Futuristi esplorarono ogni forma di espressione, dalla pittura alla scultura, alla letteratura (poesia e teatro), la musica, l'architettura, la danza, la fotografia, il cinema e persino la gastronomia.

Il Futurismo ha il grosso merito di riscattare l'Italia dal provincialismo in cui si era chiusa nell'Ottocento e rilanciarla in Europa. Essendo interventisti, Marinetti e compagni arrivano ad esaltare la guerra come "igiene del mondo". Paradossalmente sarà proprio il primo conflitto mondiale a portarsi via alcuni di loro e a porre fine alla stagione gloriosa del Futurismo nel 1916.



Gino Severini - Le Nord-Sud, 1912



Carlo Carrà - Ritmi di oggetti, 1911



Carlo Carrà - *Madre e figlio*, 1917

Dopo la prima guerra mondiale, tramontati i sogni del Futurismo, assistiamo in Italia ad una fase che viene definita di *ritorno all'ordine*.

Carlo **Carrà**, dopo aver aderito al Futurismo con opere come *Ritmi di oggetti* della Pinacoteca di Brera, si occupa, come Giorgio De Chirico, di **Pittura Metafisica**. C'è un ritorno alla definizione del soggetto ma "oltre il fisico", dipingendo situazioni surreali e teatrali, fatte di assemblaggio di oggetti come proiezione dell'umano, dando vita anche a situazioni inquietanti. Con la Metafisica a Carrà interessa recuperare il rapporto definito fra figura e spazio.



Giorgio Morandi - Natura morta metafisica, 1918

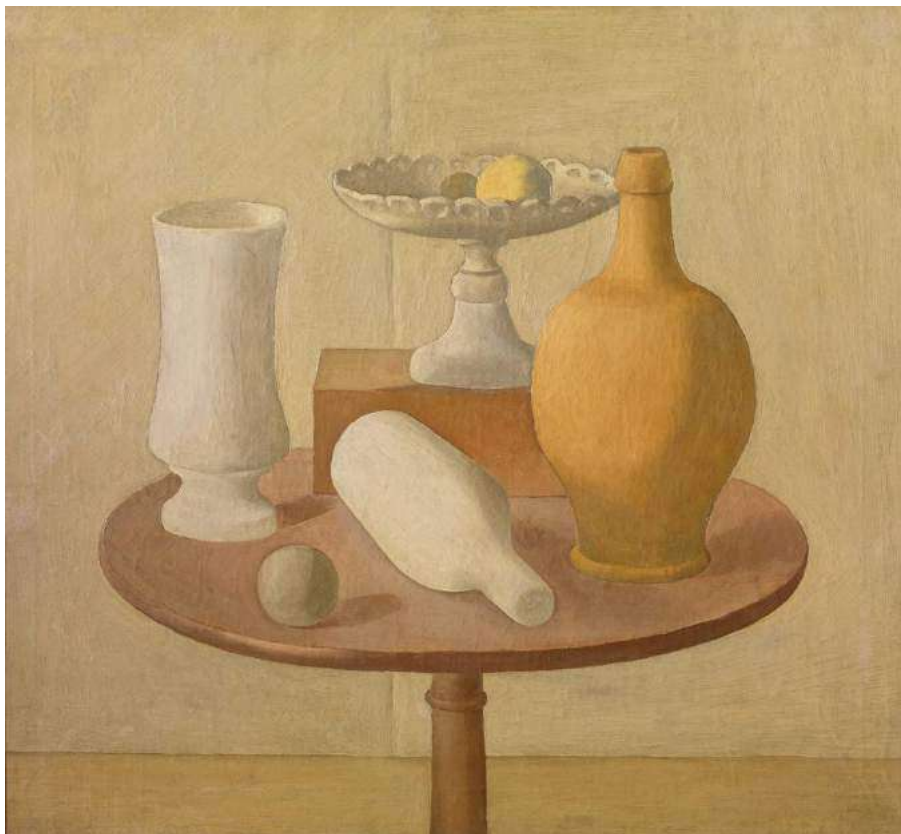
Anche al pittore bolognese Giorgio **Morandi** interessa la Metafisica esclusivamente per recuperare *rapporti spaziali* all'interno della natura morta. A differenza di De Chirico, Il manichino per Morandi non è un mistero da indagare ma un oggetto come un altro, da collocare all'interno delle composizioni fatte di prospettiva essenziale e rapporti di colore tono su tono, di pieno e di vuoto.



Giorgio Morandi - Natura morta, 1919



Giorgio Morandi - Natura morta, 1919



Giorgio Morandi - Natura morta, 1920

Il singolare percorso artistico di Morandi, famoso come “pittore di nature morte”, si sviluppa lungo tutta la sua carriera quasi esclusivamente attorno allo stesso tema. Anche quando fra le due guerre l’arte italiana ufficiale si riorganizza nel gruppo denominato *Novecento*, Morandi preferisce chiudersi nel suo studio e cercare di dare un senso alla pittura tramite i suoi oggetti. Nel corso degli anni l’artista procede a una semplificazione e aggregazione degli elementi; un po’ come nel caso del pittore di nature morte del Seicento Baschenis, anche in Morandi assistiamo a una proiezione dell’ autore negli oggetti rappresentati nei dipinti, simbolo dell’uomo smarrito del XX secolo.



Giorgio Morandi - Natura morta, 1929



Giorgio Morandi - Natura morta, 1929

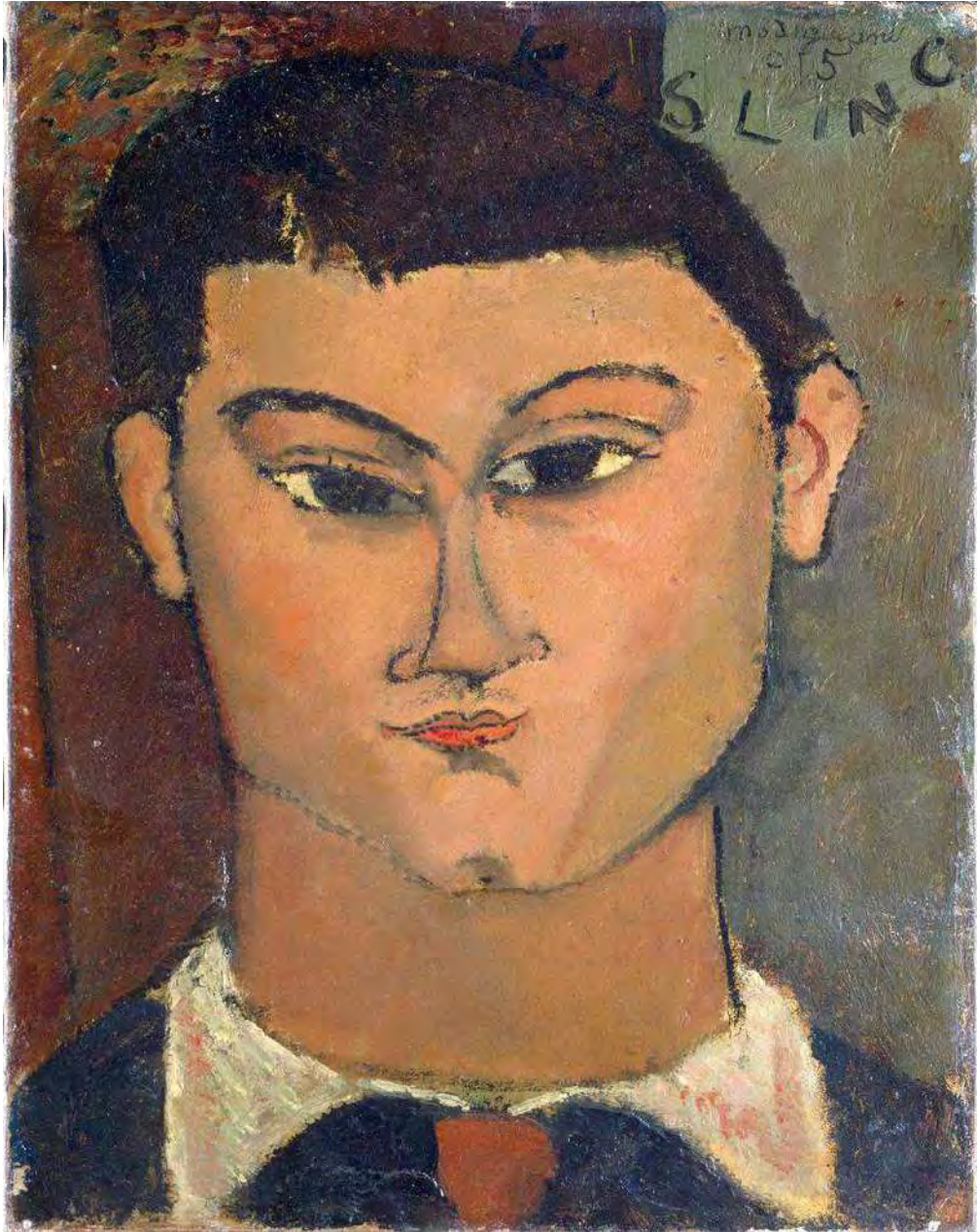


Giorgio Morandi - Autoritratto, 1924

Nell'*Autoritratto* di Brera con un effetto di controluce la fisionomia del pittore si azzera e il soggetto diventa anonimo. Allo stesso modo nel *Paesaggio di Grizzana* del 1941, Morandi ci trasmette una realtà azzerrata dalla guerra. Gli elementi non sono quasi più riconoscibili nel paesaggio di luce bianca, la luce di una stagione che non ha più bisogno dell'uomo. E il silenzio è assoluto.



Giorgio Morandi - Paesaggio di Grizzana, 1941

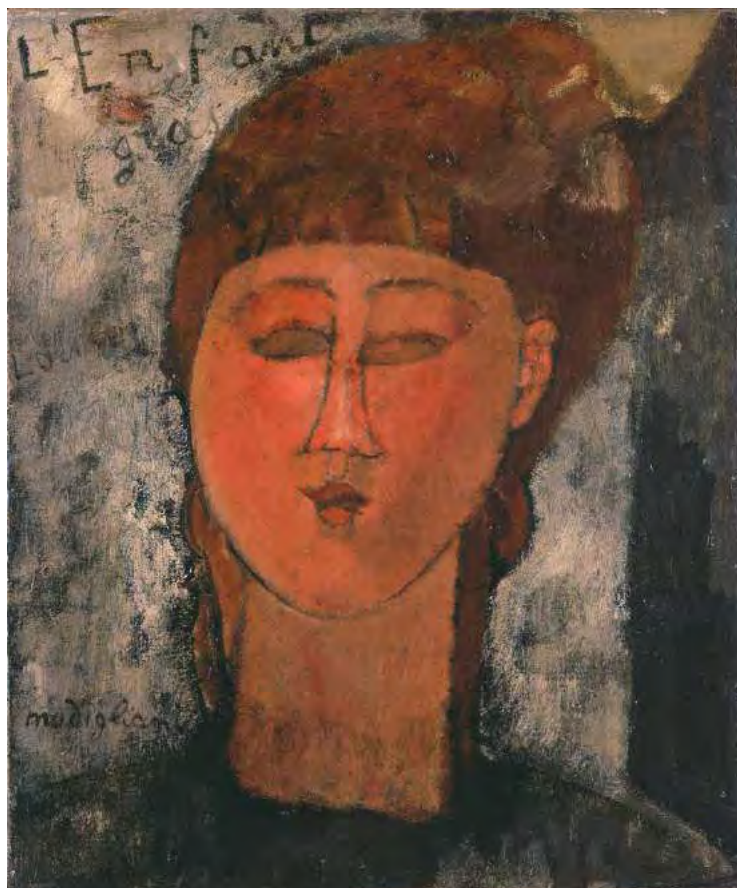


Amedeo Modigliani - Ritratto del pittore Moïse Kisling, 1915

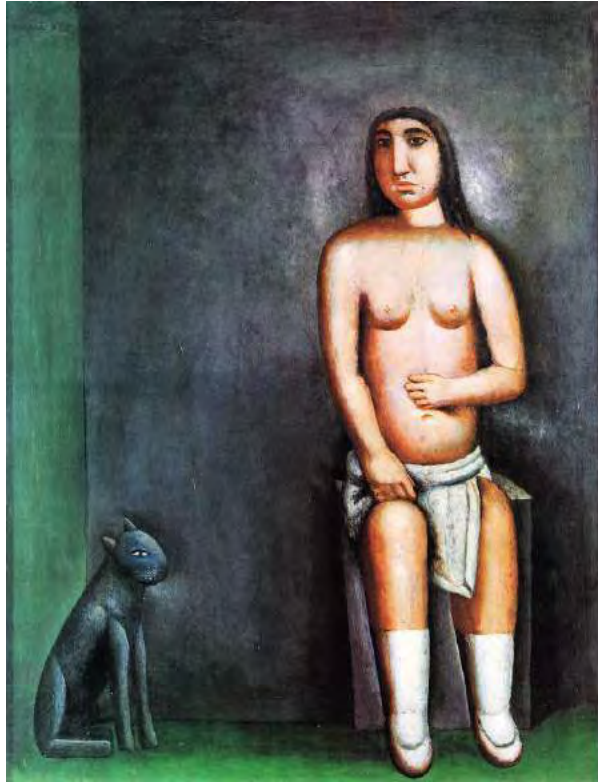
Anche Amedeo **Modigliani** si colloca in una nicchia a parte, che sfugge alle classificazioni. Originario di Livorno, si trasferisce a Parigi poco più che ventenne e lì diviene pittore bohémien per antonomasia. Nella sua pittura unisce una colorazione accesa alla Matisse a un disegno elegante che ricorda il primitivismo, ma anche i dipinti del Quattrocento e del Cinquecento italiano. Quindi Modì si colloca fra Avanguardia e storia. Le sue figure sono volutamente asimmetriche e questo lo lega in qualche modo al Cubismo, ma è il disegno il congegno che mette in moto il quadro. Quindi al rigore geometrico del Cubismo di Picasso (che è diventato una nuova “accademia” da seguire), Modigliani oppone una tensione interiore che parte dal disegno e diviene sentimento, spesso malinconia.



Picasso - Ritratto di Ambroise Vollard, 1910. Museo Puškin, Mosca



Modigliani, Enfant gras, 1915



Carlo Carrà - *Casa dell'amore*, 1922

Si diceva che dopo la bufera delle Avanguardie, tra le due guerre mondiali si assiste a un periodo di *ritorno all'ordine* durante il quale viene recuperata la tradizione artistica italiana del Rinascimento. Molti ex Futuristi si riorganizzano intorno al movimento denominato **Novecento**, sostenuto dalla critica d'arte Margherita Sarfatti, in questi anni amante di Mussolini.

A Milano vi partecipano Carrà con il suo *Giottismo*, (vediamo *Casa dell'amore*, interpretazione in chiave moderna delle forme essenziali del maestro del Trecento) e Mario Sironi, legato al *monumentalismo* della pittura murale, che dipinge la serie dei *paesaggi urbani*, in cui la figura umana risulta alienata.



Mario Sironi - *Paesaggio urbano con viandante*, 1929



Pablo Picasso - Testa di toro, 1942

Fa parte della collezione Jesi in Pinacoteca anche quest'opera di **Picasso** dipinta durante la seconda guerra mondiale, che ci mostra l'evoluzione del suo linguaggio verso l'astrazione. Superata la fase figurativa del *ritorno all'ordine* (che anche il pittore spagnolo attraversa fra le due guerre) e dopo l'elaborazione di *Guernica* (già caratterizzata da una semplificazione in forme simboliche), Picasso procede in questo dipinto per stesure essenziali. I grigi sono un'eredità del suo periodo cubista e le pennellate, prevalentemente piatte e veloci, creano effetti di luce e ombra.

La brutalità e l'efficacia espressiva della testa di toro sanguinante, che campeggia su un tavolino posto di fronte all'inquadratura di una finestra, acquista il valore di simbolo dell'isolamento e dell'orrore della guerra.



Osvaldo Licini - Il bilico, 1934

Osvaldo **Licini** è fra gli artisti che a partire dagli anni '30 approdano all'astrazione, conciliando le premesse del Futurismo con la Metafisica. Attivo nel gruppo milanese della *Galleria Il Milione*, che rappresenta una delle risposte italiane più aperte al panorama europeo e del quale fa parte anche Lucio Fontana, per Licini il quadro è ormai un'entità autonoma.

All'inizio, come nel caso de *Il bilico*, sono geometrie che ricordano Kandinskij o Malevič, costruite su armonie e proporzioni nel disegno e nel dosaggio dei colori: ai toni più intensi corrispondono aree ridotte, le campiture chiare occupano invece superfici maggiori. La ricerca del pittore, tutta giocata su geometrie ai minimi termini è interamente rivolta all'equilibrio e all'armonia. Dagli anni '50 Licini porta avanti un nuovo linguaggio, fatto di geometrie infantili che ricordano Paul Klee, sviluppando il *tema dell'angelo* che ricorre nelle varie opere, giocato su stesure di colori piatti e tonali, lasciando sempre in evidenza le linee di contorno libere, date a pennello.



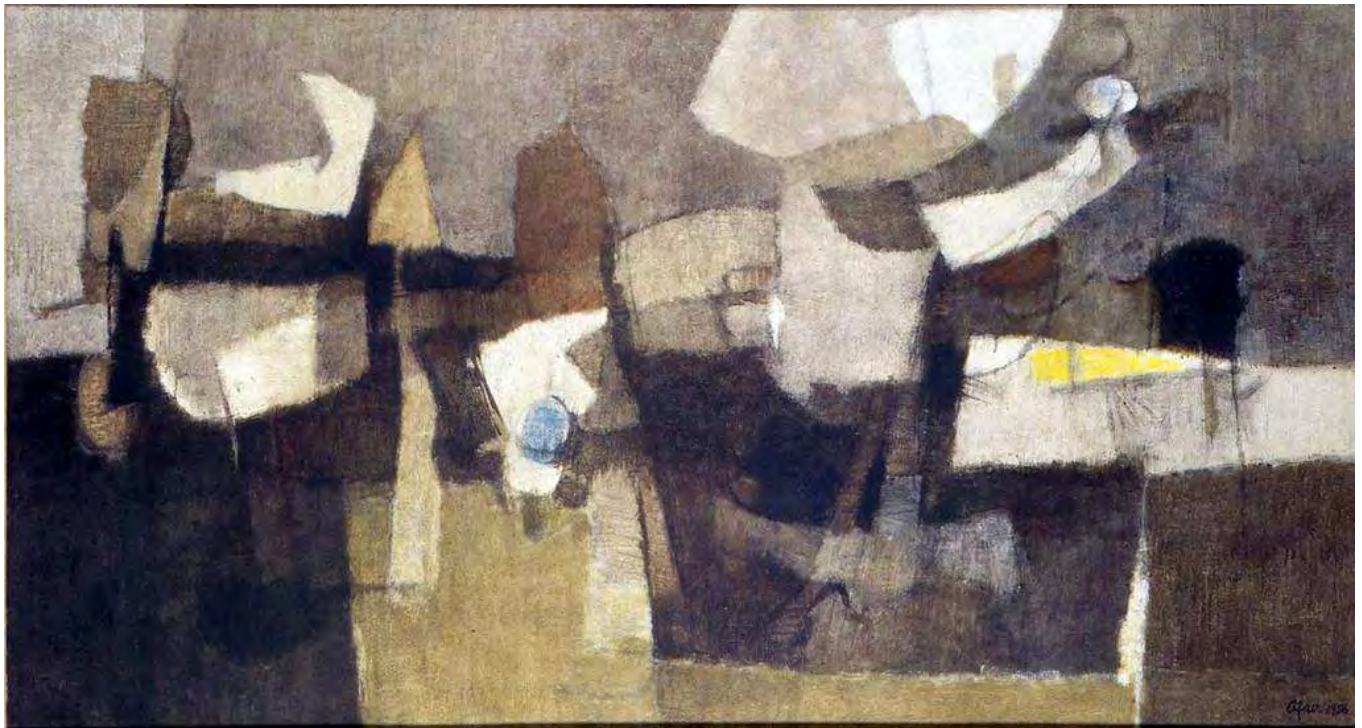
Osvaldo Licini - Angelo ribelle con luna bianca, 1955



Alberto Giacometti - Figura femminile, 1956

Con Alberto **Giacometti**, scultore e pittore svizzero che vive a Parigi, ci soffermiamo ancora sulla scultura, che l'artista ha portato ai limiti estremi nella rappresentazione della figura umana. Per Giacometti lo spazio corre all'infinito mentre la figura si contrae riducendosi a poco più di un filo, solo un brandello di materia le evita di scomparire.

Lo scultore svizzero è il più radicale degli *informali*: non vuole manifestare un "essere" ma un "non-essere". Per questo motivo la sua opera, molto apprezzata dagli scrittori e dai filosofi *esistenzialisti* degli anni '50 (primo fra tutti Jean-Paul Sartre) è ritenuta l'espressione in immagine della condizione esistenziale dell'uomo moderno, alla soglia fra l'essere e il nulla.



Afro Basaldella - Silver Dollar Club, 1956

Afro lavora a partire dagli anni '30 nell'ambito della *Scuola Romana*, della Galleria *Il Milione* di Milano e successivamente nel gruppo denominato *Corrente*. Questi artisti manifestano un dissenso rispetto all'arte di regime che, proponendo sempre gli stessi modelli fino agli anni '40, aveva contribuito a isolare la cultura italiana rispetto all'Europa.

Negli anni '50 Afro rinnova il suo linguaggio dedicandosi alla *pittura informale* (di cui è considerato uno dei maggiori esponenti insieme a Burri e Fontana), subendo influenze fondamentali da parte di alcuni artisti europei che durante il conflitto si erano trasferiti in America (su tutti Arshile Gorky). Inoltre inizia a collaborare con una galleria di New York.

Con questo quadro Afro vince il premio alla Biennale di Venezia del 1956 come miglior pittore italiano. Il titolo dell'opera pare riferirsi al dollaro d'argento al centro, che rimanda al mondo del jazz.

Termina così il nostro lungo viaggio attraverso la storia della pittura italiana della Pinacoteca di Brera. Non a caso termina con un artista che prende come punto di riferimento gli Stati Uniti d'America e la città di New York: alla fine della seconda guerra mondiale questo diventa il nuovo polo culturale e artistico del mondo. Con l'*action painting* e con artisti come Jackson Pollock, Mark Rothko e di lì a poco con Andy Warhol e la nascita della *Pop Art*, gli scenari dell'arte mondiale cambieranno ulteriormente.

Ma questa è un'altra storia...