



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

- | | | | |
|---|--|----|---|
| 1 | Comunicato stampa
<i>pag. 2</i> | 9 | 90 anni Amici di Brera
<i>pag.45</i> |
| 2 | Partecipanti
<i>pag. 6</i> | 10 | Selezione immagini per la stampa
<i>pag. 46</i> |
| 3 | Scheda Terzo Dialogo
<i>pag. 8</i> | 11 | Concorso fotografico su Instagram
<i>pag. 50</i> |
| 4 | Percorso nuovo allestimento
<i>pag. 12</i> | 12 | Brera ascolta sulla "Giuditta"
<i>pag. 51</i> |
| 5 | Cinque domande al curatore
<i>pag. 9</i> | 13 | Iniziative collaterali intorno a Caravaggio
<i>pag. 52</i> |
| 6 | Estratti dalla pubblicazione
<i>pag. 15</i> | 14 | Schede sintetiche Brera
<i>pag. 54</i> |
| 7 | Schede opere in mostra
<i>pag. 38</i> | 15 | Video teaser <i>Attorno a Caravaggio</i>
<i>pag. 58</i> |
| 8 | Biografia sintetica Caravaggio
<i>pag. 44</i> | 16 | Ufficio Stampa e Contatti
<i>pag.59</i> |

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

COMUNICATO STAMPA

7 novembre 2016, ore 11.00

Milano, Pinacoteca di Brera

Giornata inaugurale 10 novembre con ingresso gratuito dalle 8.30 alle 22.15

Dal 10 novembre 2016 al 5 febbraio 2017 si terrà alla Pinacoteca di Brera *Attorno a Caravaggio*, terzo eccezionale dialogo – dopo *Raffaello e Perugino* e *Mantegna e Carracci* – tra un capolavoro del museo e altre opere “ospiti”. Protagonista dell’evento uno dei quadri più celebri della Pinacoteca: *La Cena in Emmaus* del maestro Michelangelo Merisi, in arte Caravaggio. Per l’occasione, in contemporanea con il riallestimento di sette sale della Pinacoteca, il quadro verrà collocato in una nuova posizione, più scenografica e meno defilata di quella precedente, che punta a mettere in evidenza le straordinarie caratteristiche chiaroscurali del dipinto, creato dall’artista durante uno dei periodi più drammatici della sua esistenza, durante la sua fuga da Roma del 1606, dopo aver ucciso in uno scontro, il 28 maggio, Ranuccio Tomassoni. Databile nei quattro mesi successivi, al tempo del soggiorno del Caravaggio presso i Colonna, la tela fu realizzata probabilmente a Paliano, con un’essenzialità e una rapidità di stesure pittoriche tali da evidenziare in alcuni tratti la preparazione sottostante e da fare apparire alcuni particolari addirittura ‘non finiti’ o appena abbozzati: con soluzioni che risulteranno sempre più accentuate nella produzione dell’artista successiva alla fuga da Roma, anche per sue nuove, sempre più sofferte e sempre più convinte concezioni dell’essere e dell’esistere, come del ‘fare pittura’.

Una questione di attribuzione

A cura di Nicola Spinosa, *Attorno a Caravaggio* propone una serie di comparazioni tra dipinti, alcuni di identico soggetto, mai visti assieme e vuol essere anche un laboratorio e un’occasione di scambio e ricerca su Caravaggio, artista che continua a porre questioni cruciali agli storici dell’arte arrivando ad appassionare allo stesso

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

tempo il grande pubblico. Si tratta quindi di un confronto con finalità scientifiche e conoscitive, attraverso cui s'intende sottoporre all'attenzione di visitatori e studiosi alcuni problemi di attribuzione relativi alle opere esposte per l'occasione. Saranno messi in dialogo con la *Cena in Emmaus* di Brera, cinque dipinti con attribuzioni a Caravaggio variamente accolte, contestate o assegnate ad altri pittori suoi contemporanei, tra cui tre dipinti di Louis Finson, pittore e mercante d'arte fiammingo, uno dei principali esponenti del nuovo, radicale, stile, caravaggesco, autore di numerose copie di opere del maestro lombardo. Inoltre sarà esposta a Brera per la prima volta al pubblico *Giuditta che decapita Oloferne* proveniente da una collezione privata, un quadro ritrovato nel 2014 nella soffitta di una dimora di Tolosa dove era conservato almeno da metà Ottocento e che alcuni ritengono l'originale della copia di Finson. Secondo la ricostruzione questa *Giuditta* restò nello studio di Finson e Vinck fino all'inizio del 1613, per poi essere portata ad Amsterdam insieme a un altro dipinto di cui i due erano comproprietari. Morto Finson, della tela si persero le tracce. Un prestito eccezionale dato che l'opera, attualmente sotto la tutela del Ministero della Cultura francese, è da alcuni mesi oggetto di studi controversi sulla sua identificazione come originale del pittore lombardo. In anteprima mondiale per il pubblico di Brera sarà quindi possibile osservare il quadro verificando assonanze e differenze con lo stile di Caravaggio. E anche fare paralleli con un'altra *Giuditta* appartenente alle raccolte delle Gallerie d'Italia esposte a Palazzo Zevallos a Napoli, sicura copia di un dipinto di Caravaggio attribuita a Louis Finson. Per l'occasione entro fine gennaio 2017 verrà indetta una giornata di studi a porte chiuse per dibattere su questo tema dove saranno invitati i maggiori esperti di Caravaggio nazionali e internazionali cui seguirà la pubblicazione degli atti. Altro interessantissimo accostamento del Dialogo quello tra la *Maddalena in estasi* di Finson proveniente dal Musée des Beau Arts di Marsiglia e un altro quadro di identico soggetto della collezione Paolo Volponi, uno degli otto dipinti di artisti diversi che sembra rientrare nel novero delle copie basate sull'originale di Caravaggio. Anche in questo caso emblematico il raffronto con il capolavoro di Brera: l'originale della *Maddalena in estasi* che non è stato ancora ritrovato sarebbe infatti stato realizzato da Caravaggio nello stesso periodo della *Cena in Emmaus*, durante la sosta del pittore nei feudi Colonna, dove si era rifugiato dopo la fuga da Roma in seguito al delitto del 28 maggio 1606. A chiudere il cerchio un terzo quadro di Finson *Sansone e Dalila*, sempre proveniente dal museo di Marsiglia, considerata una delle opere migliori del pittore fiammingo.

Un tema, quello dell'attribuzione, che ha appassionato anche la letteratura. Alan Bennet scriveva nella commedia del 1989 dal titolo "Una questione di attribuzione"*: "I dipinti di quell'epoca sono raramente dei falsi, Maestà. A volte sono un'altra cosa rispetto a quello che pensiamo: ma è diverso. La questione non si pone in questi termini. Non bisogna chiedersi: "È un falso questo?", ma piuttosto, "Chi ha dipinto questo quadro e perché?"

* Nella commedia del 1989 *Una questione di attribuzione*, Alan Bennett descrive un incontro immaginario tra Elisabetta II, Regina d'Inghilterra, e Sir Anthony Blunt, conservatore dei dipinti della Regina, che presto sarà scoperto come spia sovietica.

“Dato che l’attribuzione è una parte fondamentale della storia dell’arte, il modo migliore per verificare un’attribuzione è collocare i dipinti fianco a fianco, in un dialogo che offre una opportunità eccezionale sia per gli storici dell’arte che per il pubblico – dice James Bradburne, direttore della Pinacoteca di Brera e Biblioteca Braidense -. Un museo non si assume alcuna responsabilità in merito alle attribuzioni fornite dai prestatori, siano essi pubblici o privati. Così se la *Giuditta* di Tolosa è attribuita dal proprietario al maestro lombardo, la copia è attribuita a Louis Finson. Un Finson firmato è dunque affiancato da una copia dell’originale perduto. La via dalla speculazione alla certezza è piena di dibattiti tra esperti già molto tempo prima che un’opera entri nel museo; e anche allora, una nuova ricerca può modificare un’attribuzione”. Insomma, lo scrittore inglese Alan Bennett avrebbe potuto parlare di Caravaggio quando ha scritto:

“Questo dipinto è un enigma, ed enigmi simili a questo per uno storico dell’arte possono trasformarsi in ricerche che durano anni [...] E, benché spesso la soluzione di un enigma ci permetta di apprezzare meglio un dipinto, i dipinti, non dobbiamo dimenticarlo mai, non sono lì esclusivamente per essere risolti. Un capolavoro ci sfuggirà sempre: l’arte sfuggirà sempre alla nostra interpretazione”.

I temi religiosi

Oltre alle riflessioni sulla questione dell’attribuzione, il terzo dialogo *Attorno a Caravaggio* permette anche di ripercorrere i temi religiosi dell’artista, spesso tratti dal canone della Controriforma cattolica, in particolare le numerose versioni da lui dipinte della storia di Giuditta e Oloferne, che racconta la decapitazione del generale assiro tratta dal *Libro di Giuditta*, non accolto nella Bibbia ebraica e ritenuto apocrifo dai protestanti. Anche la *Cena in Emmaus* è un dipinto apertamente controriformista, in cui la figura di Cristo è messa in relazione con la dottrina cattolica romana della transustanziazione, che era stata da poco confermata dal Concilio di Trento, secondo la quale il pane diventa il corpo di Cristo se consacrato da un sacerdote o, come nel caso del quadro, da Cristo stesso, che si manifesta proprio nell’atto di benedire il pane.

4

Caravaggio e i suoi “Amici”

Un dialogo emblematico per Brera dato che cade nell’anniversario dei 90 anni della nascita degli Amici di Brera e del suo presidente Aldo Bassetti. Con l’associazione che sostiene da sempre lo sviluppo della Pinacoteca particolarmente legata proprio alla *Cena di Emmaus* di Caravaggio: la tela infatti fu venduta dal pittore ai marchesi Patrizi, che la conservarono fino a quando fu acquistata per la Pinacoteca da Patrizio Patrizi nel 1939 con fondi raccolti dagli Amici di Brera.

La visione del “museo vivo”

Attorno a Caravaggio chiude infine un anno di rivoluzione copernicana per la Pinacoteca che con questo progetto continua a portare avanti la visione di un “museo vivo” nel solco della missione lanciata all’inizio degli anni Settanta dal soprintendente Franco Russoli. Il dialogo sarà l’occasione per un riallestimento

di sette sale della Pinacoteca (arrivate a 20 nel 2016) in un progetto a tappe che coinvolgerà in tre anni l'intero circuito del museo. In questo caso si tratta delle sale che si articolano lungo l'ala meridionale della Pinacoteca, con la presentazione di una densa selezione di dipinti dal Manierismo al Barocco. Si va dalla sala 27 (Manieristi), 28 (Tra naturalismo e classicismo da Annibale Carracci a Caravaggio), 29 (Il naturalismo: i pittori romani e napoletani dopo Caravaggio), 30 (il Seicento lombardo), 31 (Rubens: dal pittoricismo al barocco), 32 (I ritratti), 33 (Natura in posa). I dipinti saranno fruibili dal pubblico con l'ausilio di nuovi testi di sala, nuova illuminazione a led sponsorizzata dagli Amici di Brera, colore delle pareti completamente rinnovate, dal verde muschio al cioccolato a seconda dei diversi periodi storici. E con didascalie più articolate tra le quali quelle di scrittori come Tiziano Scarpa – autore del testo relativo alla *Cena in Emmaus* – Lisa Hilton, Tim Parks. “Le installazioni museali devono cambiare per continuare a ‘rimettere in scena’ la collezione, nello stesso modo in cui Verdi viene rimesso in scena ogni anno alla Scala – dichiara James Bradburne – Un museo che non crede più alla propria collezione, ha perduto la via. Ma la collezione da sola non basta: il visitatore deve essere preparato a farne esperienza e quindi attorno all’opera d’arte si deve creare una forte carica emotiva. Questo avviene quando il visitatore impiega in modo attivo la propria mente per entrare nell’opera, per esaminarne i dettagli, per esplorarne le immagini, per farsi commuovere dalla tecnica o dal significato, e per condividere le proprie emozioni con gli altri. Se un visitatore è distratto da una pessima illuminazione, disturbato da personale scortese, offeso da didascalie illeggibili e incomprensibili, è improbabile che si trovi nello stato d’animo ricettivo necessario a entrare con l’immaginazione in un’opera d’arte, e portar via con sé anche solo una parte di ciò che l’artista vi ha infuso. È questa capacità di immaginare i bisogni di ogni visitatore potenziale, e di prepararlo ad accettare il piacere a volte difficile di misurarsi in prima persona con l’arte, che fa la differenza tra quella che è solo una grande collezione e un museo davvero grande”.

5

Brera in musica e ingresso gratuito il 10 novembre

Per celebrare l'occasione si terrà all'interno della Pinacoteca di Brera il 7 novembre alle 18 un concerto del maestro Clive Britton, pianista di fama internazionale, che eseguirà musiche di Mozart. Inoltre, come già avvenuto per il primo dialogo, il giorno dell'inaugurazione del Dialogo, il 10 novembre, l'ingresso della Pinacoteca sarà gratuito.

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



www.pinacotecabrera.org



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

PARTECIPANTI

James M. Bradburne, architetto, designer e museologo anglo-canadese, ha progettato padiglioni di esposizioni mondiali, centri scientifici e mostre d'arte internazionali. Ha studiato in Canada e in Inghilterra, si è laureato in architettura presso l'Architectural Association e ha conseguito il dottorato in museologia all'Università di Amsterdam. Negli ultimi vent'anni ha realizzato mostre, progetti di ricerca e convegni su incarico dell'UNESCO, di governi nazionali, di fondazioni private e di musei in varie parti del mondo. Dal 2006 al marzo 2015 è stato direttore generale della Fondazione Palazzo Strozzi, dedicandosi a trasformare il Palazzo in un centro culturale dinamico. Adesso è Direttore Generale della Pinacoteca di Brera e Biblioteca Nazionale Braidense.

Nicola Spinosa, nato a Napoli nel 1943, si laurea nel 1965 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Napoli. Già docente di Storia della miniatura e delle arti minori presso l'Università della Calabria, di Museologia e storia del collezionismo presso il corso di Conservazione dei Beni Culturali dell'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, dal 1984 al 2009 è stato Soprintendente per il Polo Museale Napoletano. Ha curato numerose mostre sul Seicento e Settecento napoletano in Italia e all'estero; nel 1999 si è occupato della nuova collocazione delle opere del Museo di Capodimonte con la realizzazione di una nuova sezione per l'arte contemporanea, della Certosa e del Museo Nazionale di San Martino e delle collezioni orientali del Museo 'Duca di Martina'.

Nel 2016 cura per la Pinacoteca di Brera l'esposizione: *Terzo Dialogo: Attorno a Caravaggio* e il nuovo allestimento delle sale del Seicento.

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

Filippo Del Corno si è diplomato nel 1995 in Composizione al Conservatorio di Milano. Le sue opere sono state eseguite da artisti quali Luciano Berio, Dimitri Ashkenazy, David Alan Miller. È stato tra i fondatori di “Sentieri selvaggi”, gruppo dedicato all’esecuzione e alla diffusione della nuova musica. Tra i suoi lavori: *Non guardate al domani*, incentrato sul rapimento e l’assassinio di Aldo Moro; *Io Hitler*, sul testo di G. Genna. Dal 2013 è Assessore alla Cultura del Comune di Milano.

Philippe Daverio, nasce nel 1949 a Mulhouse, in Alsazia. Si trasferisce in Italia per gli studi universitari presso l’Università Bocconi di Milano, dove inizia l’interesse per gli studi storico artistici con l’apertura di gallerie dedicate all’arte del XX secolo in Italia e all’estero.

Dal 1993 al 1997 è Assessore alla Cultura di Milano, occupandosi della ricostruzione del PAC dopo l’esplosione del 27 luglio 1993, della riapertura della Sala delle Cariatidi a Palazzo Reale, del restauro del Teatro alla Scala, del completamento del Piccolo Teatro. È attivo nella divulgazione culturale e artistica, con programmi televisivi e numerose pubblicazioni. Insegna allo IULM di Milano e presso l’Università degli studi di Palermo. Dal 2015 è membro del Comitato scientifico della Pinacoteca di Brera e della Biblioteca Nazionale Braidense.

Clive Britton, pianista, si è formato sotto la guida di Claudio Arrau, assistito da Ruth Nye a Londra e Rafael de Silva a Monaco di Baviera. Ogni suo progetto esecutivo è frutto di profonde ricerche interdisciplinari, come testimoniano le sue interpretazioni dell’opera omnia di Schumann, delle sonate Brahms e di Schubert e del repertorio Lisztiano. Per lo studio analitico sull’espressione del pensiero filosofico di Liszt e l’interrelazione tra musica, arte visiva e letteratura in ‘Les Années de Pèlerinage’, Clive Britton tiene regolarmente concerti e seminari per università americane come la New York, Georgetown, Stanford, Syracuse e la Smithsonian Institution. In linea con la scuola pianistica di Claudio Arrau, tiene corsi e masterclasses in Inghilterra e Italia. Dal 1997 al 2002 è stato direttore artistico del Music FestiValGardena.

7

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



www.pinacotecabrera.org



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

SCHEDA TECNICA TERZO DIALOGO

TITOLO

Attorno a Caravaggio

SEDE

Pinacoteca di Brera, Sala 28

PERIODO

10 novembre 2016 - 5 febbraio 2017

**Giornata inaugurale 10 novembre
con ingresso gratuito dalle 8.30 alle 22.15**

DIALOGO CURATO DA

Nicola Spinosa

CON I PRESTITI DI

Musée des Beaux-Arts, Marseille
Banca Intesa Sanpaolo
Due collezioni private

ALLESTIMENTO SALE XXVII-XXXIII

Francesca Debolini, Letizia Lodi,
Maria Cristina Passoni,
Cristina Quattrini, Nicola Spinosa

PROGETTO E DIREZIONE DELL'ALLESTIMENTO

James M. Bradburne,
Alessandra Quarto
Angelo Rossi

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

DIDASCALIE

James M. Bradburne, Lisa Hilton,
Tim Parks, Tiziano Scarpa,
Ludovica Sebreghondi, Servizi educativi
della Pinacoteca di Brera

PUBBLICAZIONE



ALLESTIMENTO

Forni restauri
Apice
Arteria
Erco illuminazione
Way allestimenti

SI RINGRAZIANO:

AMICI DI BRERA



Partner assicurativo



Sponsor tecnici



Media partner





PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

PERCORSO NUOVO ALLESTIMENTO TUTTI I COLORI E LE LUCI DI CARAVAGGIO

Come per i precedenti dialoghi, il progetto espositivo del *Terzo dialogo* dà avvio al riallestimento di nuove sale in una visione complessiva del Museo che prevede interventi su tutte le trentotto sale della Pinacoteca con tappe successive, da completare entro la fine del prossimo biennio.

Ad oggi il lavoro compiuto ha riguardato venti sale, riordinate esponendo in maniera più coerente gli esempi delle diverse 'scuole' pittoriche, dipingendo le pareti con altri e nuovi colori – in questo caso dal verde muschio al borgogna al grigio in varie tonalità – cambiando anche i criteri e il sistema d'illuminazione, realizzando per i visitatori strumenti didattici innovativi per la conoscenza delle opere anche da parte di un pubblico non esperto d'arte e migliorando, in particolare, la comunicazione e le strutture di accoglienza.

Il riallestimento "Attorno a Caravaggio" tratta delle sette sale che, in successione, si articolano lungo l'ala meridionale della Pinacoteca, e presentano una densa selezione di dipinti dal Manierismo al Barocco.

Il progetto, nato dalla preziosa collaborazione degli storici della Pinacoteca di Brera con Nicola Spinosa, già soprintendente del polo museale napoletano e responsabile dell'attuale allestimento del Museo di Capodimonte, ha preso corpo dopo numerose riflessioni e analisi degli spazi e delle opere, con l'obiettivo prioritario di valorizzare in particolare la *Cena in Emmaus* di Caravaggio con una diversa e più adeguata collocazione.

Infatti, già a partire dal 1950, a seguito della ricostruzione e della riapertura del museo, il dipinto di Caravaggio è stato esposto nella sala XXIX, dedicata ai caravaggeschi, sulla parete che il visitatore si lascia alle spalle entrando nella sala. Questa posizione è stata da sempre oggetto di lamentele da parte del pubblico favorevole a una sistemazione meno defilata e più scenografica, come quasi sempre accade per i 'capolavori' di un museo.

Un dato di fatto da cui è scaturita la priorità, all'interno del progetto di riallestimento delle sale, di rivedere la presentazione della *Cena in Emmaus*, opera somma di Caravaggio, che rappresenta la Pinacoteca di Brera a livello internazionale e che merita una esposizione di 'primo piano' all'interno del percorso museale.

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

Superata la sala di Raffaello, il percorso inizia con la sala XXVII dedicata ai manieristi, in cui, avvolti in un colore verde muschio, sono esposti esempi della pittura in Italia centrale del XV e XVI secolo: tra questi, in particolare, il *Ritratto di Andrea Doria in veste di Nettuno* del Bronzino, il *Compianto* di Salviati, la grande Pala del Genga e il *Martirio di San Vitale* di Barocci.

Si passa poi al grande salone da sempre dedicato alla scuola dei Carracci e a quella bolognese del '600. La grande aula rettangolare, rinominata *Tra classicismo e naturalismo da Annibale Carracci a Caravaggio*, diventa oggi lo spazio di confronto tra il naturalismo dei Carracci (Annibale, Ludovico e Agostino), che poi si traduce con Guido Reni in classicismo, e il naturalismo di Caravaggio con punte di un'intensità visiva ed espressiva non diversa da quella quasi coeva del teatro shakespeariano.

Qui, in posizione centrale di fronte a chi arriva dalla sala dei 'manieristi', è collocata ora la *Cena in Emmaus* che cattura lo sguardo del visitatore con l'immediato e folgorante 'impatto' visivo ed emozionale delle figure dei suoi diversi protagonisti, rese ancora più vere e comunicanti per tagli sapienti e 'rinforzati' di ombre e luci, come per stesure rapide ed essenziali di colori dai toni bruni e terrosi.

In precedenza, si ricorderà, questa sala era caratterizzata da pareti in giallo oca, che con il mutare della luce naturale virava soprattutto nei toni del pesca, così da non favorire una buona lettura delle opere esposte. Il colore utilizzato per il nuovo allestimento – un borgogna molto intenso – contribuisce, invece, al risalto delle qualità cromatiche proprio della tela di Caravaggio, ma non solo, grazie anche a un diverso sistema d'illuminazione studiato per garantire una buona lettura dei dipinti in esposizione. La scelta operata è quella del 'museo emozionale', nel quale la luce naturale che filtrerebbe dai velari viene definitivamente oscurata e le tele emergono dalle pareti illuminate da un fascio di luce artificiale concentrato e diretto sulle singole opere che diventano uniche protagoniste dello spazio.

Da questa sala si passa alla piccola e raccolta sala de "Il Naturalismo: i pittori romani e napoletani dopo Caravaggio" con dipinti di Orazio Gentileschi, Mattia Preti, Antiveduto Gramatica, Battistello Caracciolo, il *Cristo deriso* di Ribera recuperato dai depositi e *La Madonna del suffragio* di Salvator Rosa, a lungo esposta nella sala delle conferenze al piano terra. Il colore borgogna suggerisce che si è ancora in ambito seicentesco e conduce i visitatori nella sala del *Seicento lombardo* con le tele di Francesco Cairo, Daniele Crespi, il bellissimo *Martirio delle sante Rufina e Seconda* eseguito a tre mani da Giulio Cesare Procaccini, Francesco Mazzucchelli (detto il Morazzone) e Giovanni Battista Crespi (detto il Cerano). Inoltre è stato recuperato dai depositi il *San Carlo in gloria* di Giulio Cesare Procaccini per il suo significato non solo sacro e devozionale, ma per la sua incidenza sul territorio lombardo.

Lasciati gli artisti lombardi, il diverso colore delle pareti suggerisce al visitatore un cambio cronologico e un nuovo clima culturale, introducendolo nella sala intitolata *Rubens: dal pittoricismo al Barocco*. Il grande salone (XXXI), un tempo dedicato alla pittura straniera, diventa espressione del passaggio dal 'pittoricismo' di matrice veneta al barocco romano e napoletano con il *Cenacolo* di Rubens: il dipinto, 'capolavoro' del maestro fiammingo che idealmente e pittoricamente fa quasi da 'contrappunto' alla *Cena* di Caravaggio esposta in precedenza, chiude scenografi-

camente l'asse visivo dell'intera sala, presentando sulla parete opposta due esempi dell'immaginario barocco di Pietro da Cortona e di Luca Giordano, realizzati muovendo da esempi romani (e non solo) del maestro fiammingo, e sulle pareti laterali a sinistra opere di pittori fiamminghi (da Van Dick a Jordaens) e a destra dipinti di pittori attivi a Genova e a Napoli (Assereto, Strozzi, Cavallino e altri), variamente influenzati anche da modelli 'neoveneti, sia di matrice rubensiana che vandyckiana. Il colore delle pareti qui è un grigio molto caldo che indica con immediatezza al visitatore il passaggio a una nuova e diversa vicenda di storia e d'arte, rispetto alle sale precedenti.

Le due piccole salette (XXXII- XXXIII) che un tempo facevano parte del grande salone, fino a ieri dedicate alla pittura fiamminga, diventano lo spazio per esporre due generi di pittura che con difficoltà erano inserite nel precedente percorso museale: la sala dei *Ritratti* e quella della *Natura in posa*.

Si è scelto, quindi, di collocare nel primo ambiente una selezione di importanti ritratti di personaggi storici, di artisti e autoritratti di artisti tra cui quello di Luca Giordano e il capolavoro di Annibale Carracci suo autoritratto giovanile, insieme a quello di Bernardo Strozzi, *Ritratto di cavaliere di Malta*, e ai due di Tanzio da Varallo. Un ambiente intimo, un piccolo scrigno che avvicina il visitatore ai volti dei personaggi per passare poi alla saletta successiva dedicata alla *Natura in posa*, in passato esposta insieme alle opere della grande sala dedicata a Rubens creando un po' di confusione nella narrazione. Anche per questi spazi l'allestimento è stato 'ripensato' per favorire la comprensione delle opere, collocate in successione cronologica e per scuole pittoriche con una tonalità di grigio diversa dal salone che le precede.

11

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera

10 novembre 2016

5 febbraio 2017



www.pinacotecabrera.org



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

CINQUE DOMANDE AL CURATORE NICOLA SPINOSA
SULLA GIUDITTA CHE TAGLIA LA TESTA A OLOFERNE
RITROVATA A TOLOSA

Come è stato ritrovato il dipinto *Giuditta che taglia la testa a Oloferne* e come è finito proprio in quella soffitta?

È stato trovato nel soppalco di un'antica dimora di Tolosa nel corso dei lavori di restauro e ristrutturazione fatti condurre dai nuovi proprietari, lavori resi necessari dalle conseguenze di infiltrazioni d'acqua dalle coperture e dalla nuova destinazione della dimora.

12

Com'è arrivato da Eric Turquin e qual è la situazione attuale del dipinto dal punto di vista legale?

Eric Turquin ha il ruolo professionale di commissario garante (che non è quello di mercante antiquario ma simile a quella del notaio in Italia) tra un proprietario privato e lo Stato francese per la vendita di opere d'arte. Il dipinto, sulla base delle vigenti leggi della Repubblica francese per la tutela del patrimonio artistico presente sul territorio nazionale (tesori nazionali), è stato vincolato dallo Stato francese per un triennio, al fine di consentire il reperimento delle risorse finanziarie necessarie al suo acquisto da parte statale.

Perché il quadro potrebbe essere, dal punto di vista storico, di Caravaggio?

Il dipinto è segnalato per la prima volta in due lettere inviate dall'agente a Napoli del Duca di Mantova, Ottavio Gentile, nel settembre 1607, quando il Caravaggio era da poco partito da Napoli per Malta, per suggerire al Duca l'acquisto di due dipinti dell'artista, raffiguranti la *Madonna del Rosario* (oggi nel Kunsthistorisches Museum a Vienna) e *Giuditta che taglia la testa di Oloferne*, dipinti sul posto e visti entrambi nella "bottega" dei pittori Louis Finson e Abraham Vinck, amici del pittore lombardo. I due dipinti furono visti poco dopo anche dal pittore Frans Pourbus, sempre nell'atelier napoletano del Finson e del Vinck. Dopo la morte del Caravaggio

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

questi ultimi due, lasciata Napoli nel 1612/1613, si ritrovarono ad Amsterdam, dove nel 1617 Finson nel testamento redatto poco prima di morire lascia all'amico e socio Vinck entrambi i dipinti del Caravaggio, che risulterebbero di proprietà dei due. Nel 1620, alla morte del Vinck, mentre la *Madonna del Rosario* viene acquistata da una commissione, di cui faceva parte anche Pier Paolo Rubens, per destinarla a una chiesa di Anversa (fu donata nel Settecento all'imperatore d'Austria e trasferita a Vienna), della tela con *Giuditta* si perdono le tracce. Sulla base delle lettere del Gentile e del Pourbus la critica alla fine del secolo scorso e in anni più recenti ha proposto d'identificare nella tela con *Giuditta che taglia la testa di Oloferne*, appartenente dalla metà del secolo scorso alle raccolte napoletane del Banco di Napoli, poi Intesa Sanpaolo, da alcuni anni esposte in Palazzo Zevallos, sempre a Napoli, una copia dell'originale del Caravaggio visto a Napoli con la *Madonna del Rosario*: copia che è stata attribuita ad autori diversi, tra i quali – senza certezze – anche al Finson. La tela ritrovata a Tolosa rappresenta il tema biblico di Giuditta e Oloferne con soluzioni iconografiche, compositive, formali e cromatiche del tutto identiche a quelle della copia di Napoli.

Quali sono gli elementi pittorici che lo avvicinano a quel periodo di Caravaggio?

Diversamente dall'altra *Giuditta che taglia la testa di Oloferne*, dipinta dal Caravaggio nel 1602 per il banchiere Costa e ora nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma, nella quale l'eroina biblica è raffigurata giovane, seducente e quasi spavalda nel commettere l'atto efferato, nella versione nota attraverso la tela di Napoli (qualitativamente modesta) e nella tela di Tolosa, *Giuditta*, con gli abiti neri della sua condizione vedovile, mozza la testa di Oloferne volgendosi verso il riguardante, quasi a chiederne testimonianza e coinvolgimento nell'atto delittuoso. In questa versione l'atmosfera è resa ancor più fosca e drammatica da tagli netti di luci e ombre, evidenziando quella concezione tragica della condizione dell'uomo che caratterizza tutta la produzione del Caravaggio dopo la fuga da Roma: con un crescendo che va dalle opere realizzate durante il soggiorno nei feudi dei Colonna nel basso Lazio (tra le quali la *Cena in Emmaus* di Brera) a quelle dipinte durante il primo soggiorno napoletano (1606-1607); dalle tele realizzate a Malta a quelle seguite a Siracusa, a Messina e durante il secondo soggiorno a Napoli (1609-1610), prima di morire in un ospedale a Porto Ercole, mentre tentava di tornare finalmente a Roma. La *Giuditta* vista a Napoli nel 1607 e ad Amsterdam nel 1617 insieme alla *Madonna del Rosario* e della quale fino alla identificazione della tela a Tolosa si conosceva solo la copia di Palazzo Zevallos, sembra essere stata dipinta, sia per quanto riferito dal Gentile, sia per soluzioni iconografiche, compositiva e di resa pittorica, al tempo del primo soggiorno del Caravaggio a Napoli, collocandosi dopo la *Cena in Emmaus* della Pinacoteca di Brera realizzata nei feudi dei Colonna (Paliano), dopo la *Madonna della Misericordia* per la chiesa napoletana del Pio Monte dipinta appena il pittore giunse a Napoli e in prossimità del *Sant'Andrea* legato sulla croce dipinto sempre a Napoli, nel 1606-1607, per il viceré conte di Benavente e oggi esposta nel Museum of Art di Cleveland, Stati Uniti.

13

A che esami è stato sottoposto il dipinto che possano darne una datazione certa e che non facciano pensare che si tratti dell'opera di un falsario?

Sulla *Giuditta* trovata a Tolosa sono state condotte indagini "non distruttive", come radiografie, stratigrafie e infrarossi, che hanno consentito di individuare una serie di "pentimenti" nella trattazione di alcuni particolari, ma anche di stabilire che il dipinto fu realizzato con la stessa rapidità che caratterizza sia la *Cena* di Brera che il *Sant'Andrea* di Cleveland: caratteristiche, queste, che in nessun modo appartengono a un copista anche degli anni del Caravaggio, tanto meno a un immaginario falsario, peraltro mai individuato nel caso di opere assegnate al maestro lombardo.



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

ESTRATTI DALLA PUBBLICAZIONE
[TERZO DIALOGO]
ATTORNO A CARAVAGGIO

James M. Bradburne

L'arte è tutta contemporanea

*Ma l'immagine di Gesù viene acciuffata dalla pittura, nell'ultimo istante in cui è ancora visibile. Caravaggio, dipingendolo, ha trattenuto il momento in cui Cristo si è rivelato; un momento brevissimo, un attimo. [...] Questo quadro è una forzatura; è quasi una bestemmia: costringe Gesù a restare visibile per sempre, mentre Lui, a Emmaus, non ha voluto mostrarsi per più di un istante, e solo agli occhi di due di loro, quelli che erano capaci di riconoscerlo da come benediceva il pane, mentre gli altri lì presenti non erano in grado di capire chi fosse quel tipo seduto di fronte a loro, che faceva strane manovre davanti a un panino. (Tiziano Scarpa, *Il brevetto del geco*, Einaudi, Torino 2015, cap. 12)*

15

Il primo dovere di uno storico è quello di capire le ragioni complesse per cui nel passato è accaduto quanto è accaduto, e una capacità importante è sapersi collocare nel momento in cui non era possibile sapere ciò che sarebbe venuto in seguito, allo scopo di evitare la costante e dannosa pressione che induce a trasformare la storia in teleologia. Per quanto tentatrice, la teleologia è il peccato capitale (se non proprio mortale) dello storico. La sfida a scrivere la storia onestamente comporta di provare a vedere il mondo sulla base delle scelte locali che il protagonista della storia deve affrontare. Troppo spesso discutiamo con negli occhi l'immagine onnicomprensiva a posteriori, che già conosce le conseguenze degli eventi passati. Ritengo che sia più utile, e di sicuro più interessante, cercare di vedere

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

come i protagonisti rispondevano quando si trovavano davanti a una scelta limitata di possibili decisioni a livello particolare, senza conoscerne il risultato e neppure le conseguenze complessive che da allora sono diventate storia. L'idea stessa che abbiamo del futuro serve da termine di confronto: è oscura, proprio come quella di qualsiasi protagonista della storia che cerchiamo di descrivere.

Questo non significa ignorare la complessità di un dato momento storico, e neanche l'ampio numero di influenze, dati e convinzioni che giocano un ruolo nel dare forma alle azioni. Tuttavia, man mano che gli eventi si allontanano nel tempo, molte di queste informazioni vengono perdute e la densa nebbia delle considerazioni che caratterizzano le riflessioni contemporanee evapora con il tempo, lasciando un materiale residuo crudo, e spesso inadeguato in modo frustrante, sotto forma di documenti, manoscritti, oggetti e, più importante di tutto, d'arte.

Caravaggio fu uno degli artisti contemporanei più audaci e originali del suo tempo. Come ha scritto André Berne-Joffroy: "Ciò che ha inizio con l'opera di Caravaggio è, molto semplicemente, la pittura moderna". Robert Hughes è d'accordo: "C'era l'arte prima di lui e c'era l'arte dopo di lui, e non erano la stessa cosa". Michelangelo Merisi da Caravaggio fu un pittore lombardo attivo a Roma, a Napoli, a Malta e in Sicilia tra il 1584 e il 1610. Caravaggio si formò come pittore a Milano e compiuti vent'anni si trasferì a Roma, in un periodo in cui la Chiesa cattolica cercava nell'arte religiosa un'alternativa che fungesse da contrappeso estetico al manierismo, considerato uno stile d'élite e arcano. Il naturalismo radicale di Caravaggio univa all'osservazione diretta degli aspetti fisici un uso del chiaroscuro drammatico, quasi teatrale, caratterizzato dal passaggio dalla luce all'ombra con pochi stadi intermedi. I temi religiosi di Caravaggio erano spesso tratti dal canone della Controriforma cattolica, in particolare le numerose versioni da lui dipinte della storia di Giuditta e Oloferne, che racconta la decapitazione del generale assiro tratta dal *Libro di Giuditta*, non accolto nella Bibbia ebraica e ritenuto apocrifo dai protestanti. Anche la *Cena in Emmaus* è un dipinto apertamente controriformista, in cui la figura di Cristo è messa in relazione con la dottrina cattolica romana della transustanziazione, da poco confermata dal concilio di Trento, secondo la quale il pane diventa il corpo di Cristo se consacrato da un sacerdote o, come nel caso del quadro, da Cristo stesso, che si manifesta proprio nell'atto di benedire il pane. Caravaggio, un artista contemporaneo radicale, partecipava dunque anche a un aspro conflitto ideologico e iconografico contemporaneo.

Anche il museo è profondamente contemporaneo, a prescindere dall'età delle opere che ne costituiscono la collezione, e il modo in cui vengono esposte le raccolte connota il significato che il museo assume per il suo pubblico, che è in costante cambiamento. Ogni generazione ha il suo contesto, la sua cultura e le sue aspettative, e il museo deve rispondere alla domanda "Perché il museo è importante?" posta da ogni nuova generazione. Se le sue risposte non convincono, il museo viene considerato polveroso, antico e non calato nella realtà contemporanea. Le installazioni museali devono cambiare per continuare a "ri-mettere in scena" la collezione, nello stesso modo in cui Verdi viene "ri-messo" in scena ogni anno alla Scala. Jonathan

16

Miller chiama queste ri-messe in scena “vite postume”, rifacendosi ad Aby Warburg, e afferma il diritto di ogni opera d’arte di essere contemporanea: “Pare corretto e giusto descrivere questa rinnovata esistenza delle opere d’arte come vita postuma, e non considerarle solo versioni deboli o sbiadite delle loro precedenti esistenze, ma come rappresentazioni perfettamente articolate della loro esistenza, adesso”.

Nonostante le discussioni politiche ed economiche degli anni passati, nel XXI secolo un museo non può essere considerato solo una destinazione turistica, e il suo successo non si può misurare soltanto in base al numero dei visitatori. Il museo è parte fondamentale di una società dinamica e contemporanea, come le biblioteche, le scuole e gli ospedali. E, proprio come non si giudica un ospedale unicamente in base alla sua utilità per i turisti, neppure si giudica il suo successo in relazione al numero dei pazienti ricoverati, ma in base a quello dei pazienti guariti. Allo stesso modo, il successo di un museo non può essere valutato considerando esclusivamente il numero assoluto di visitatori (dato sul quale il museo ha ben poco controllo), ma quanti di essi ne ricavano un’esperienza positiva e manifestano il desiderio di ritornare, o di far visitare il museo ai propri amici. Un museo contemporaneo deve fare la differenza nella vita dei visitatori contemporanei. E cos’è dunque che trasforma la visita a un museo in un’esperienza intensa e capace in potenza di trasformare chi la compie? In primo luogo l’arte stessa: se un museo non crede più nella propria collezione, significa che ha perduto la via. Ma la collezione da sola non basta: il visitatore deve essere preparato a farne esperienza, il che significa che attorno all’opera d’arte si deve creare una forte carica emotiva. Questa emozione si crea quando un visitatore impiega in modo attivo la propria mente per entrare nell’opera, per esaminarne i dettagli, per esplorarne le immagini, per farsi commuovere dalla tecnica o dal significato, e per condividere le proprie emozioni con gli altri. Se un visitatore è distratto da una pessima illuminazione, disturbato da personale scortese, offeso da didascalie illeggibili e incomprensibili, è improbabile che si trovi nello stato d’animo ricettivo necessario a entrare con l’immaginazione in un’opera d’arte, e portar via con sé anche solo una parte di ciò che l’artista vi ha infuso. È questa capacità di immaginare i bisogni di ogni visitatore potenziale, e di prepararlo ad accettare il piacere a volte difficile di misurarsi in prima persona con l’arte, che fa la differenza tra quella che è solo una grande collezione e un museo davvero grande.

Non sappiamo mai se un incontro casuale in un museo potrà cambiare tutta una vita, ma sappiamo che può succedere. Un importante storico dell’arte italiano ripensava con affetto a quando vide un quadro di Carpaccio nella collezione di Brera, molti anni dopo esserci stato da bambino: “In confronto alle altre opere di Carpaccio della collezione, quella della Scuola degli Albanesi è più brutta: probabilmente i committenti avevano meno soldi. Ciò nonostante, quand’ero bambino questo dipinto mi piaceva più degli altri perché qui, dove si vede la *Presentazione di Maria al Tempio*, c’è questa gazzella addomesticata, e poi questo coniglietto, e qui sono rappresentate le fatiche di Ercole”. L’esperienza della grande arte lascia tracce in modi diversi. Non tutti coloro che vengono colpiti dal primo incontro con un’opera d’arte diventano

17

poi storici dell'arte, e certo quello di ispirare i futuri storici dell'arte non è l'unico scopo di un museo. Ma l'obiettivo di un museo è senz'altro quello di fare la differenza nella vita dei suoi visitatori. Tutti possono sperimentare un'emozione: essere ispirati a concepire nuovi pensieri, vedere le cose in modi nuovi, considerare il mondo in maniera diversa. E, certo, qualcuno poi diventa anche storico dell'arte. Questa sarà anche un'opera blasfema, ma dobbiamo essere grati a Caravaggio per aver fermato sulla tela l'apparizione evanescente del Cristo in Emmaus, che ora è uno dei capolavori assoluti della collezione di Brera. E di sicuro il tempo ha esercitato la sua azione inesorabile e ha celato molti significati originali di Caravaggio. La nostra sfida è rendere possibile a un osservatore contemporaneo dedicarsi al dipinto e farne piena esperienza, come esempio di capacità artistica, nel contesto della Controriforma, come oggetto dal significato spirituale: in breve, come il capolavoro di arte contemporanea che è.

Io qui vedo Cristo che si rivela per un istante, a tavola, in una trattoria qualsiasi, in un posto sconosciuto come Emmaus, che altrimenti non avremmo mai sentito nominare, come potrebbe succedere a Bussero, a Garbagnate, a Vizzolo Predabissi, un giovedì sera, in pizzeria, a tavola, davanti a un cestello di finti vimini, pieno di quelle buste di grissini sottilissimi, monoporzioni, messi lì per ingannare l'attesa dei clienti, mentre aspettano che arrivi la pizza; i commensali mangiano i grissini salati, gli viene sete, bevono la birra, così poi ne ordineranno un'altra e pagheranno qualche euro in più; glieli mettono in tavola apposta, per fargli bere più birre e ingrossare il conto. E in quel momento, fra i grissini e le birre, Gesù si rivela, e mentre si rivela sparisce.

(Tiziano Scarpa, *Il brevetto del gecko*, Einaudi, Torino 2015, cap. 12)

18



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

ESTRATTI DALLA PUBBLICAZIONE

[TERZO DIALOGO]

ATTORNO A CARAVAGGIO

Nicola Spinosa

Attorno a Caravaggio: una questione di attribuzione

Com'è ampiamente noto, Caravaggio, costretto a fuggire da Roma, dopo aver ucciso in uno scontro, il 28 maggio 1606, Ranuccio Tomassoni, si era rifugiato, ferito, nel palazzo dei Colonna a Paliano e poi a Palestrina, sotto la protezione della marchesa Costanza Colonna Sforza.

Prima di trasferirsi a Napoli il 6 ottobre, dopo una probabile tappa anche a Zagarolo, il pittore era stato ospite di Marzio Colonna. Durante la sosta nei feudi dei Colonna, Caravaggio, a Paliano piuttosto che a Palestrina, come talvolta riferito, dipinge, secondo quanto indicato dalle fonti (Mancini 1620; Baglione 1642; Bellori 1672; Baldinucci 1681-1728), una *Cena in Emmaus* e una *Maddalena in estasi*.

La *Cena*, inviata dal pittore a Roma per essere venduta, tramite la banca Herrera e Costa, ai marchesi Patrizi, che forse ne erano stati i committenti già prima della fuga di Caravaggio nei feudi dei Colonna, era segnata nell'inventario dei dipinti appartenuti al marchese Costanzo Patrizi, redatto nel febbraio del 1624, e risulta presente in casa Patrizi a Roma fino a quando, nel 1939, accogliendo un'iniziale proposta indirizzata a tal fine da Ettore Modigliani all'allora ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, non entrò a fare parte delle raccolte della Pinacoteca di Brera. La tela fu infatti acquistata, presso Patrizio Patrizi, con fondi raccolti dagli Amici di Brera e integrati con contributi di due mecenati milanesi. Tale opera, databile al tempo del soggiorno di Caravaggio presso i Colonna, fu realizzata, probabilmente a Paliano, con un'essenzialità e una rapidità di stesure pittoriche tali da evidenziare in alcuni tratti la preparazione sottostante e da fare apparire alcuni particolari addirittura "non finiti" o appena abbozzati: con soluzioni che risulteranno sempre più accentuate nella sua

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

produzione successiva alla fuga da Roma, anche per sue nuove, sempre più sofferte e sempre più convincenti concezioni dell'essere e dell'esistere, come del "fare pittura". La *Cena in Emmaus* di Brera presenta significative differenze sia stilistiche sia concettuali rispetto alla tela d'identico soggetto che Caravaggio dipinse nel 1602 per Ciriaco Mattei, transitata, dopo il 1605, nella collezione di Scipione Borghese, presso i cui discendenti restò fino al 1801, per entrare a far parte delle raccolte della National Gallery di Londra nel 1839. Sulle evidenti differenze, non solo cronologiche, ma anche sottilmente iconografiche, chiaramente iconologiche e decisamente stilistiche, che intercorrono tra la versione della *Cena* per Ciriaco Mattei e questa della Pinacoteca di Brera, risulta ancora illuminante il contributo fornito dalla Gregori e da Gerhard Wolf con Hannah Baader nel catalogo della mostra presentata proprio a Brera nel 2009, a cura di Valentina Maderna e Amalia Pacia, dove ci fu la "messa a confronto" dei due dipinti: catalogo al quale, oltre che per ampiezza e puntualità di annotazioni critiche, qui per brevità si rinvia.

La *Maddalena in estasi*, invece, è segnalata per la prima volta, insieme a due *San Giovanni Battista*, in una lettera del nunzio apostolico a Napoli e vescovo di Capua, Deodato Gentile, indirizzata il 29 luglio 1610 al cardinale Scipione Borghese a Roma. In questa lettera Gentile, annunciando la morte di Caravaggio avvenuta il 18 luglio, precisa che l'artista era partito da Napoli su una feluca con tre dipinti destinati in dono al cardinale e che, dopo l'arresto del pittore a Palo e il ritorno della feluca a Napoli, le tele si trovavano in casa della marchesa Colonna Sforza, allora ospite del nipote Luigi Carafa, nel Palazzo Colonna di Stigliano (poi Palazzo Cellammare) al Borgo di Chiaia. Di lì a pochi giorni, come risulta da un'altra lettera del 31 luglio inviata da Gentile sempre al cardinale Borghese, i tre dipinti tornati a Napoli, a causa della precedente espulsione di Caravaggio, per note vicende, dall'ordine dei cavalieri di Malta e della conseguente confisca di tutti i suoi beni, erano stati sequestrati dal priore dell'ordine residente a Capua.

Si sa che Gentile – come anticipa in un'altra lettera del 26 agosto 1611 – riuscì a far pervenire al cardinale Borghese solo il *San Giovanni Battista* seduto su una roccia con vicino un caprone (Roma, Galleria Borghese). Nessuna traccia, invece, della seconda tela con il Battista destinata da Caravaggio al Borghese: che è stata identificata o con una versione di una raccolta privata, nella quale il santo è raffigurato giovanissimo disteso su un manto rosso (purtroppo il dipinto è irrimediabilmente alterato da un esteso restauro, condotto in passato, che rende ormai impossibile riconoscerne l'autografia caravaggesca); oppure con un'altra composizione, con il santo ancora quasi fanciullo che si abbeverava a una fonte, della quale sono note varie versioni per lo più considerate copie o derivazioni con varianti, più o meno anonime, dell'originale finora non rintracciato (alcune sono state anche attribuite al napoletano Battistello Caracciolo o al siciliano di origine spagnola Alonso Rodriguez: Bologna in *Battistello Caracciolo* 1991; Pacelli 1994; Marini 2001; Spinosa 2010).

Anche della *Maddalena in estasi*, che alla data del 31 luglio 1610 risultava temporaneamente presso il viceré di Napoli, conte di Benavente, si conoscono da tempo numerose repliche per lo più anonime (Bodart 1966 e 1970; Marini 2001 e 2005; Brejon

de Lavergnée in *Caravaggio* 2004; Papi 2014). Sole eccezioni tre tele: due del franco-fiammingo Louis Finson, originario di Bruges e attivo a Napoli dal 1604-1605 al 1612 (la prima nelle raccolte del Musée des Beaux-Arts di Marsiglia, cfr. Hilaire in *L'âge d'or* 2015; la seconda, datata 1613, che, già in una collezione privata di Saint Rémy-de-Provence, ora appartiene a un'altra raccolta privata ed è attualmente esposta, con scheda di Keith Sciberras in catalogo, alla mostra sulla Maddalena curata da Vittorio Sgarbi presso il Museo della Santa Casa di Loreto); la terza, firmata e datata nel 1620, di Wybrandt de Geest, cognato di Rembrandt (Barcellona, collezione privata).

In occasioni e tempi diversi si è anche proposto d'identificare, sempre poco credibilmente, l'originale della *Maddalena in estasi* con dipinti anonimi presenti, in consistente numero, in varie raccolte private: con una tela appartenente in passato a una privata raccolta palermitana e poi scomparsa (Longhi 1951: riproduzione fotografica presso l'archivio della Fondazione Roberto Longhi a Firenze); con la redazione di un'altra raccolta privata italiana, che, già in collezione Klain a Roma, si è ipotizzato fosse la stessa presente ancora alla fine dell'Ottocento presso i Carafa Colonna a Napoli, discendenti di Luigi Carafa, nipote della marchesa Costanza Colonna Sforza (Marini 2001 e 2005); o, più di recente, con una versione comparsa in una raccolta privata europea e resa nota dalla Gregori nel 2014 e che nel 2015 è stata esposta in una mostra caravaggesca curata da Rosella Vodret presso il Museum of Western Art a Tokyo.

È, invece, ancora inedita la *Maddalena in estasi* (100 x 123,5 cm; 112 x 135 cm, con cornice) qui esposta e che Paolo Volponi acquistò nel febbraio del 1987 presso l'antiquario Giorgio Pea a Roma: anche questa redazione, sebbene presenti soluzioni qualitativamente rilevanti in alcuni tratti e, come la versione ex Klain, non presenti, dipinto in alto a sinistra, l'insero simbolico della piccola croce che compare nella gran parte delle altre copie note (un insero che, peraltro, per la sua concezione del sacro e del devoto, difficilmente sarebbe stato dipinto da Caravaggio), sembra rientrare, soprattutto per la modesta resa pittorica delle mani della santa intrecciate sul petto, nel consistente nucleo di derivazioni dall'originale caravaggesco, che ne attestano, comunque, la notevole ed estesa fortuna.

In contrasto con quanti hanno finora identificato le note copie, comprese quelle firmate da Finson, della *Maddalena in estasi* di Caravaggio, datandola al suo soggiorno nei feudi dei Colonna, si è dichiarato, a mio parere convincentemente, Gianni Papi (2001 e 2014). Quest'ultimo, basandosi, oltre che su rilievi stilistici e precise concordanze con opere del secondo soggiorno del pittore a Napoli, anche su possibili riscontri presenti nella documentazione d'archivio relativa alla collezione di Luigi Carafa, nipote della marchesa Colonna, resa nota nel 2013 da Antonio E. Denunzio, ritiene, invece, che la *Maddalena in estasi*, presente con altri suoi dipinti sulla feluca partita da Napoli con Caravaggio e poi più volte copiata dallo stesso Finson (al punto da far supporre che quest'ultimo fosse entrato in possesso del dipinto e l'avesse portato con sé dopo aver lasciato Napoli per Roma e poi per la Francia tra la fine del 1612 e gli inizi del 1613), non sarebbe stata realizzata nei feudi dei Colonna, ma negli ultimi mesi del suo secondo soggiorno in ambiente napoletano, in concomitanza, come confermano le affinità stilistiche, con la realizzazione di opere quali, tra le altre, il già citato *San*

Giovanni Battista della Galleria Borghese, la *Negazione di san Pietro* del Metropolitan Museum di New York e *Il tiranno che trafugge Ursula* (anche genericamente indicato come *Martirio di sant'Orsola*) delle raccolte napoletane d'Intesa Sanpaolo a Palazzo Zevallos Stigliano. Al punto da spingersi a ipotizzare la possibilità che Caravaggio abbia dipinto due diverse redazioni della *Maddalena in estasi*: una prima versione durante la sosta a Paliano, di cui non si conosce finora alcuna copia o derivazione, e una seconda realizzata durante il secondo soggiorno napoletano, dalla quale deriverebbero le tante repliche firmate o anonime finora note.

Al di là di quest'ipotesi di datazione e collocazione stilistica del prototipo caravaggesco della *Maddalena in estasi*, ciò che in questa sede interessa in particolare segnalare è che, in relazione al tema dell'ormai sempre più dilagante ed esteso "fenomeno" di riferire a Caravaggio opere spesso oscillanti tra la "copia anonima" o la "replica d'autore" di suoi originali, noti o ancora da rintracciare, un "filo rosso" collega il nome di Finson al pittore lombardo, non solo per le sue due citate copie della *Maddalena in estasi*, ma anche per altri due dipinti del Merisi documentati per qualche tempo a Napoli proprio nell'atelier dello stesso Finson e del suo amico e "socio in affari", il fiammingo Abraham Vinck, documentato nella Capitale meridionale dalla fine del Cinquecento alla fine del 1612 o agli inizi dell'anno successivo.

Si tratta della sontuosa, monumentale e affollata *Madonna del Rosario* appartenente alle raccolte del Kunsthistorisches Museum di Vienna, di cui Finson avrebbe dipinto una copia messa in vendita ad Amsterdam nel 1631 dal mercante Charles de Koninck, e della *Giuditta taglia la testa a Oloferne* ricordata in lettere e documenti d'archivio e della quale si è da tempo indicata come probabile copia una tela (140 × 161 cm) appartenente alle collezioni di Intesa Sanpaolo esposte a Napoli in Palazzo Zevallos Stigliano e assegnata anche di recente a Louis Finson.

Solo nel 2014 è comparsa a Parigi, presso il Cabinet Turquin, ma proveniente da un'antica dimora di Tolosa, dov'era conservata almeno dalla metà dell'Ottocento, una tela con *Giuditta taglia la testa di Oloferne* (144 × 173,5 cm; 167,5 × 196,5 cm, con cornice) quasi del tutto identica alla redazione del Banco di Napoli esposta a Palazzo Zevallos Stigliano (vedi pp. 106-111). Così da essere anch'essa posta in relazione con la *Giuditta* che, insieme alla *Madonna del Rosario* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, era a Napoli come opera di Caravaggio sicuramente nel 1607.

I due dipinti, infatti, sono segnalati a questa data in due occasioni: una prima volta in una lettera inviata da Napoli al duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga, il 15 settembre dal suo agente e "fiduciario" Ottavio Gentile, che segnala di aver visto in casa di un pittore fiammingo (non cita il nome) "qualche cosa di buone di Michelangelo Caravaggio che ha fatto qui che si venderanno" (non è indicato di quali opere si tratti, ma gli studi sono concordi, sulla base di altri riferimenti documentari, a identificarle con la *Madonna del Rosario* e con la *Giuditta* di cui sopra); una seconda volta in una lettera del 27 settembre, inviata da Napoli sempre al duca di Mantova dal pittore fiammingo Frans Pourbus, nella Capitale del viceregno meridionale per autenticare i dipinti del principe di Conca, che dice di aver "visto qui doi quadri bellissimi di mano de Michel Angelo da Caravaggio: l'uno è d'un rosario et era fatto per un'ancona et è grande

da 18 palmi et non vogliono manco di 400 ducati; l'altro è un quadro mezzano da camera di mezze figure et è un Oliferno con Giuditta, et non lo dariano a manco di 300 ducati. Non ho voluto fare alcuna proferta non sapendo l'intentione di Vostra Altezza, me hanno però promesso di non darli via sin tanto che saranno avvisati del piacere di Vostra Altezza” (per le due lettere: Bodart 1970; Macioce 2003, con bibliografia precedente).

Ancora più evidente, quindi, rispetto alla lettera di pochi giorni prima di Gentile al duca di Mantova, che Pourbus non solo faccia preciso riferimento, indicandone i soggetti e le dimensioni, alle due tele con la *Madonna del Rosario* a Vienna e con la *Giuditta*, identificata attraverso le due citate e identiche redazioni di Napoli e di Tolosa, ma che a vendere i due dipinti di Caravaggio fossero, per l'uso del plurale, almeno due proprietari. L'identità dei quali emerge chiaramente dalla lettura di un terzo e successivo documento riferibile alle due tele: il testamento redatto da Louis Finson in Amsterdam il 19 settembre 1617, a pochi giorni dalla scomparsa, con il quale lascia erede di tutti i suoi beni il pittore fiammingo Abraham Vinck, compresi i due dipinti con la *Madonna del Rosario* e con *Giuditta*, dei quali dichiara essere il comproprietario. Ed è noto che Vinck, a Napoli dalla fine del Cinquecento, qui aveva condiviso un atelier proprio con Finson, da quando quest'ultimo nel 1604 si era trasferito da Roma nella Capitale meridionale. Più che probabile, quindi, che le due tele di Caravaggio segnalate al duca di Mantova da Gentile e da Pourbus fossero state viste in vendita proprio nell'atelier napoletano di Finson e di Vinck. Così come risulta evidente che, partiti entrambi da Napoli tra la fine del 1612 e gli inizi del 1613 (Finson per recarsi a lavorare in Provenza, Vinck per tornare in patria), abbiano portato con sé i due dipinti di Caravaggio, di cui sarebbero stati i comproprietari: dipinti che, come risulta dal testamento di Finson, ricompaiono ad Amsterdam, dove quest'ultimo si ricongiunge con il suo amico e sodale di lunga data Abraham Vinck, nominandolo suo erede.

Alla morte di Finson, della *Giuditta* si perde ogni traccia, mentre dopo il 1619, scomparso anche Vinck, la *Madonna del Rosario* viene acquistata per milleottocento fiorini da una commissione di pittori e “amatori” fiamminghi, di cui faceva parte Peter Paul Rubens, e destinata a essere collocata su un altare della chiesa dei Domenicani ad Anversa. Nel 1786, dopo una visita ad Anversa del 1781 da parte di Giuseppe II imperatore d'Austria, nel corso della quale quest'ultimo aveva espresso ammirazione per il dipinto, la *Madonna del Rosario* gli viene venduta o donata ed entra a far parte delle raccolte imperiali, per essere poi esposta nel Kunsthistorisches Museum.

Sulla base di rilievi stilistici, ma anche dell'ipotizzata identificazione del personaggio ritratto nella *Madonna del Rosario*, in ginocchio e in primo piano a sinistra, con il conte di Benavente, viceré di Napoli dal 1603 al 1610 (Denunzio 2004 e 2009), parte della critica si è pronunciata per una datazione del dipinto al tempo del primo soggiorno napoletano di Caravaggio (Marini 2001). Ipotesi, questa, smentita, muovendo da più estese e approfondite considerazioni sulle qualità stilistiche della tela a Vienna, da quanti più convincentemente propendono per una sua collocazione alla fase finale dell'attività romana del pittore lombardo (Prohaska 2010). Così come, sempre sulla base delle peculiarità stilistiche riscontrate nella copia della *Giuditta* ora esposta in

23

Palazzo Zevallos Stigliano, la critica ha finora sempre sostenuto che l'originale considerato disperso fosse stato realizzato da Caravaggio a Napoli prima della partenza per Malta, alla metà del 1607. Anche perché nella *Giuditta* compare con caratteri somatici quasi identici, al punto da ipotizzare il riferimento a una stessa modella, la vecchia col gozzo (probabile ripresa sia di un modello "dal vero" sia di un noto esempio della statuaria ellenistica) presente anche nella tela con il *Sant'Andrea legato alla Croce* del Cleveland Museum of Art, dipinto dal pittore lombardo per il viceré conte di Benavente durante il suo primo soggiorno napoletano. Di questa tela si conoscono tre copie: nel Museo de Santa Cruz a Toledo; nel Musée des Beaux-Arts di Digione, assegnata sia a Finson sia a Vinck; in una raccolta privata svizzera, proveniente dalla collezione Back-Vega a Vienna (Carofano 2015), di recente considerata, poco credibilmente, possibile opera autografa di Caravaggio. In aggiunta, la critica si è da qualche tempo orientata a ritenere anche la *Giuditta* di Palazzo Zevallos Stigliano, in passato assegnata anche ad Artemisia Gentileschi, copia dell'originale di Caravaggio realizzata proprio da Finson, presso cui – si è visto – era a Napoli, insieme alla *Madonna del Rosario* di Vienna, nel settembre del 1607 e che, come ricordato, aveva anche copiato la dispersa *Maddalena in estasi* del pittore lombardo nelle due tele firmate del Musée des Beaux-Arts di Marsiglia e di una raccolta privata (Leone de Castris 1984 e in Louis Finson 2007; Capitelli *et alii* in *Giuditta decapita Oloferne* 2013). Di parere diverso Ferdinando Bologna (1992 e in *Caravaggio* 2004), che, pur confermando la *Giuditta* di Palazzo Zevallos Stigliano quale copia dell'originale caravaggesco dipinto, anche a suo giudizio, a Napoli tra il 1606 e il 1607, l'ha assegnata al cosiddetto Maestro dell'Emmaus di Pau, poi identificato, poco credibilmente, con il giovane Filippo Vitale da Giuseppe Porzio (Porzio 2012).

24

D'altra parte, risulta evidente, a chi "sa vedere" senza fermarsi alla sola lettura delle "carte d'archivio" (che, comunque, bisogna "saper leggere"), che in nessun modo la *Giuditta* di Palazzo Zevallos Stigliano può essere stata dipinta da Finson. Basta infatti metterla a confronto, con mente e occhi lucidi, sia con le sue *Maddalene* firmate sia con altri suoi dipinti realizzati a Napoli pur muovendo da modelli di Caravaggio liberamente interpretati e rivisti (il *Sansone e Dalila* del Musée des Beaux-Arts di Marsiglia; la *Salomè con la testa del Battista* dell'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig; la *Resurrezione di Cristo* del 1610 per la chiesa di Saint-Jean-de-Malte di Aix-en-Provence; la stessa pur notevole *Allegoria dei quattro elementi*, con firma e data 1611, già presso Rob Smeets a Milano; e l'*Annunciazione* del 1612 per la distrutta chiesa napoletana di San Tommaso d'Aquino, oggi nei depositi del Museo di Capodimonte), per giungere alla conclusione che la tela di Palazzo Zevallos Stigliano non è altro che il risultato di un modesto e ancora anonimo copista di Caravaggio, le cui capacità di resa pittorica non toccano neppure i livelli qualitativi, peraltro non eccelsi, dello stesso Finson più caravaggesco.

Non è improbabile che, a prescindere dai risultati dei rilievi stilistici, quanti hanno optato per una datazione delle due tele al tempo del primo soggiorno napoletano del pittore lombardo, abbiano tenuto in considerazione, con eccessiva fiducia, anche quanto affermato da Gentile nella citata lettera al duca di Mantova: che i dipinti di Caravaggio visti a Napoli sarebbero stati da quest'ultimo qui eseguiti. Il che non si-

gnifica necessariamente che entrambe le tele fossero state effettivamente realizzate proprio a Napoli e che almeno una delle due (verosimilmente la *Madonna del Rosario*) fosse stata qui trasferita dallo stesso pittore lombardo, dopo la fuga da Roma e la sosta nei feudi dei Colonna.

Così come si è anche scritto che i due dipinti sarebbero entrati in possesso di Finson e di Vinck per acquisto. Il che, senz'averne alcuna implicazione sulla data di esecuzione delle due tele, starebbe solo a indicare o che a venderle ai due fiamminghi sia stato lo stesso Caravaggio in partenza per Malta, oppure che i due, ricevute le tele da Caravaggio, forse anche perché venissero vendute, le abbiano fatte passare come opere acquistate presso il pittore lombardo, in viaggio verso l'isola. In entrambi i casi, si tratta di due ipotesi che nessun rilievo hanno per la datazione sia della *Madonna del Rosario* sia della *Giuditta taglia la testa di Oloferne*. Mentre, comunque sia, risulta ben evidente, una volta messe a confronto la *Madonna del Rosario* e la *Giuditta*, anche se nota ora attraverso le identiche redazioni di Napoli e di Tolosa, che in nessun modo i due dipinti, segnati da marcate differenze stilistiche, possono appartenere a uno stesso momento dell'attività di Caravaggio.

Tuttavia, mentre per la datazione della tela a Vienna la proposta più convincente resta quella di collocarla in prossimità della *Madonna dei palafrenieri* della Galleria Borghese o della *Morte della Vergine* al Louvre, più complesso è stabilire, invece, dove e quando Caravaggio dipinse la *Giuditta* attestata a Napoli, insieme alla *Madonna del Rosario*, nella bottega di Finson e Vinck nel settembre del 1607 e poi ricomparsa ad Amsterdam nel 1617. Un dipinto che, in ogni caso, visto a Napoli, a Roma o, meno probabilmente, ad Amsterdam, direttamente o attraverso alcune copie, trovò in breve notevole e prolungata "fortuna" se, oltre alla redazione di Palazzo Zevallos Stigliano, sono sicuramente a esso collegabili alcune tele d'identico soggetto e con soluzioni compositive affini: una di collezione privata assegnata allo stesso Finson o ad anonimo napoletano (Spinosa in *Ritorno al barocco* 2009), ma dal Papi (2014) assegnata al Maestro di San Silvestro, identificato con il frisone Martin Faber, attivo per qualche tempo a Napoli e in Provenza con il pittore franco-fiammingo; oppure un altro dipinto di accentuata inclinazione caravaggesca con la *Giuditta* rivolta verso il riguardante come nelle due tele di Palazzo Zevallos Stigliano e di Tolosa, comparso presso la Galleria Porcini a Napoli e assegnato al cosiddetto Maestro dell'Incredulità di San Tommaso, forse Jean Ducamps o, ancora, una tela di Filippo Vitale databile dopo il 1630, già presso la Galleria Maurizio Nobile a Bologna.

Una prima ipotesi per la *Giuditta* di Caravaggio vista a Napoli e ricomparsa ad Amsterdam può essere fornita dai risultati di un confronto iconografico e stilistico delle due identiche redazioni della *Giuditta* di Napoli e di Tolosa, rinviando per ora un giudizio critico sulle qualità e sull'identità della seconda, con l'altra nota versione dello stesso soggetto dipinta da Caravaggio per Ottavio Costa, banchiere di Albenga attivo a Roma: la *Giuditta taglia la testa di Oloferne* (145 x 195 cm) delle raccolte della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, delle quali entrò a far parte, per acquisto nel 1971, proveniente dalla collezione di Vincenzo Coppi, presso la cui famiglia d'origine si sarebbe trovata fin dagli anni quaranta del Seicento. Il dipinto, che a lungo la critica riteneva realizzato nel 1599, oggi, sulla base di dati documentari e di più estesi rilievi

25

iconografici e stilistici, si data più convincentemente al 1602, dopo le tele per la cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo e in San Luigi dei Francesi (ma vicino alla seconda redazione del *San Matteo e l'angelo* per l'altare della stessa chiesa) e poco prima del *San Giovanni Battista* del Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, anch'esso dipinto per Ottavio Costa, e della *Morte della Vergine* al Louvre (Cuppone 2016, anche per la bibliografia precedente e per le diverse proposte di datazione).

Già il solo confronto iconografico tra la *Giuditta* Costa-Coppi di Palazzo Barberini e le due tele di Napoli e di Tolosa mostra evidenti e sostanziali differenze nella rappresentazione dello stesso episodio tratto dall'Antico Testamento, anche rispetto alla narrazione contenuta nel testo biblico (*Libro di Giuditta*, 13,1-10). Nel quale si racconta – è noto – che, nel corso dell'assedio posto da oltre un mese alla città di Betulia, in Giudea, da un esercito assiro al comando di Oloferne, Giuditta, avvenente e ricca vedova rimasta per tre anni, dalla morte del marito, sempre in casa indossando una veste nera, saputo che i Betuliani erano sul punto di arrendersi, si offrì di recarsi presso il generale assiro per ucciderlo. Ornatasi di gioielli preziosi e liberatasi dell'abito vedovile, si presentò a quest'ultimo, accompagnata dall'anziana serva, Abra, recandogli doni e fingendo di voler tradire la sua gente. Oloferne, affascinato dalla bellezza della giovane donna, dopo averle offerto un lauto banchetto, l'invitò nella sua tenda per possederla. Giuditta, mentre il generale, ubriaco, era ancora disteso sul letto, gli mozzò la testa, bloccata per i capelli, e la depose nel sacco sostenuto dalla vecchia, rimasta in attesa all'ingresso della tenda, per poi esporla trionfalmente agli abitanti di Betulia.

Nella tela dipinta per Ottavio Costa, di *Giuditta*, ripresa parzialmente di fianco, risultano privilegiate, pur nella rappresentazione dell'attimo di maggiore tensione del drammatico evento, le seducenti apparenze fisiche, evidenziate, intenzionalmente, dal contrasto con l'aspetto, al limite del grottesco, dell'anziana fantesca, ripresa di profilo, naso adunco, gozzo prominente e volto segnato da rughe profonde. *Giuditta*, agghindata con gioielli preziosi, indossa, per sedurre Oloferne, un'ampia e sontuosa gonna di tessuto damascato, fermata sul davanti da una cordicella finemente annodata, insieme a una sottile e trasparente camicia bianca, dalla larga scollatura rettangolare che mette in risalto la prorompente sodezza dei suoi prosperi seni. I capelli ramati sono sapientemente raccolti sul collo e il bel viso tondeggiante è illeggiadrito dal raffinato orecchino con perla "a goccia". I tre protagonisti sono rappresentati e bloccati su uno stesso piano, come in un altorilievo greco-romano, secondo un impianto ancora di matrice cinquecentesca. Il taglio delle luci e delle ombre definisce nitidamente concretezza e consistenza di forme e volumi. Le materie cromatiche, rischiarate e quasi preziose, dalle tonalità finemente accordate, sono sapientemente distribuite sulla tela con stesure larghe e dense. La resa di atteggiamenti espressivi e reazioni emotive è attenta, controllata e quasi contenuta.

Nelle due redazioni di Napoli e di Tolosa, *Giuditta* è rappresentata, invece, in età più avanzata e con una bellezza ormai matura di forme e apparenze. Diversamente da quanto riferito nel testo biblico e riprodotto nella tela di Palazzo Barberini, indossa l'abito nero della vedovanza, anche se di raso o velluto prezioso, di taglio elegante e con riflessi in argento, su una camicia bianca, con i polsini finemente arricciati, che

26

lascia solo di poco scoperto il pur florido seno. I capelli sono raccolti sotto un velo anch'esso nero e, come narrato dal testo biblico, sta mozzando la testa di Oloferne con un secondo colpo della spada rivolta verso l'alto, finemente decorata sull'elsa e sulla lama con motivi ornamentali ageminati in oro (nella versione Costa-Coppi è, invece, una daga rivolta verso il basso, con la lama convessa, "alla francese", più simile forse alla scimitarra di cui sembra si parli nella Bibbia). Le è accanto, come nella versione per Ottavio Costa, Abra, l'anziana serva (nel testo biblico, si è detto, è rimasta fuori della tenda) con il viso sempre segnato da rughe, ma più profonde, quasi incise simmetricamente, e con un'espressione non più di complice assenso, come nella tela di Palazzo Barberini, quanto piuttosto di evidente stupore e intima preoccupazione per la temeraria fermezza della sua "signora". Oloferne, anche qui disteso sul letto con le lenzuola disfatte, con la gola recisa e un fiotto di sangue, si agita urlando, tra la vita e la morte, sembrando ora più sconvolto dall'imprevista aggressione, oltretutto subita dalla donna con la quale aveva avuto (o avrebbe voluto avere?) un rapporto amoroso, che dal dolore o dalla consapevolezza della morte imminente. Diversa è anche la definizione strutturale della tenda, con una resa più concreta e quasi misurabile dell'invaso spaziale, anche per la sapiente e scenografica disposizione della cortina di panno rosso, sontuosamente annodata in alto a sinistra, come nella *Morte della Vergine* al Louvre o nella *Madonna del Rosario* a Vienna, e sospesa a destra a un palo di sostegno o a un tronco d'albero. Il fascio di luce, che irrompe da sinistra nella tenda, squarcia, come sulla scena di un fosco dramma teatrale, le ombre dense e minacciose, sfiora le figure dei tre protagonisti (nella versione Costa-Coppi sfiora Oloferne e investe frontalmente Giuditta con la vecchia serva) e le blocca in un legame, fisico ed emotivo, ancor più indissolubile di quanto non appaia nella versione del 1602. L'eroina biblica non è più intenta, come nella tela di Palazzo Barberini, a fissare, quasi con un senso di ripugnanza e di repulsione, la testa di Oloferne con la gola recisa. Ma, come Giuseppe d'Arimatea nella *Deposizione* al Vaticano, ora si volge verso il riguardante e, dilatando tempi e spazi dell'evento oltre ogni limite imposto dalla narrazione dell'episodio e dalle dimensioni della tela, lo costringe a essere testimone e complice – come in un dramma shakespeariano dalle tinte ugualmente fosche o corrusche – dell'eroica decisione presa e dell'efferato delitto che sta commettendo. Evidente, in ogni caso, al di là delle differenze segnalate, quanto la *Giuditta* nella versione lasciata da Caravaggio a Napoli insieme alla *Madonna del Rosario* ora a Vienna, prima della partenza per Malta, sia diversa da quella dipinta per Ottavio Costa. Diversa, certo, per scelte iconografiche, soluzioni compositive, resa pittorica e trattazione di stati d'animo come di reazioni espressive, ma soprattutto perché riflette e documenta una mutata consapevolezza da parte del pittore, rispetto ai tempi della *Giuditta* ora a Palazzo Barberini, sul diverso significato che violenza e brutalità, insite nel delitto commesso dall'eroina biblica in nome della libertà del suo popolo e di se stessa da ogni forma di oppressione e sopruso, avevano assunto nel momento di redigere questa seconda versione del brano narrato nell'Antico Testamento: un episodio che ora, per questa sua seconda rappresentazione, dai toni più cupi e foschi, non è più letto e tradotto in immagini per il suo contenuto morale e il suo valore esemplare, secondo le interpretazioni e i "precetti" recenti di

27

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017www.pinacotecabrera.org

Santa Romana Chiesa, quanto rivisto e illustrato per le sue stringenti connessioni con l'irreversibile condizione dell'uomo, nel suo essere limitato ed esistere eterno, in un intreccio e succedersi costanti e indissolubili d'impennate e cadute, di atti d'esaltante eroismo come di gesti di efferata violenza.

Una nuova coscienza o "presa d'atto" della condizione dell'uomo, che Caravaggio venne acquisendo, in un alternarsi di lucido ottimismo e tetra disperazione, soprattutto a seguito delle successive esperienze di vita che culminarono nell'uccisione di Ranuccio Tomassoni e nella fuga da Roma nel maggio del 1606. Esperienze di vita che non potevano non segnare progressivamente, a partire dagli ultimi tempi del soggiorno romano e fino alla tragica scomparsa in un sanatorio di Porto Ercole, anche le sue inclinazioni e scelte in pittura: con esiti sempre più divergenti dalle soluzioni elaborate, sulla base di una diversa concezione dell'uomo, della natura, dell'essere e dell'esistere, come del fare arte, in anni immediatamente precedenti, tra fine Cinque e inizio Seicento. Proprio quando dipinse, in fitta successione, opere tra le quali, ad esempio, dopo le tele per la cappella Cerasi e per San Luigi dei Francesi, si colloca la prima versione della *Giuditta taglia la testa di Oloferne* per Ottavio Costa, da cui, si è visto, risulta tanto distante la seconda redazione della stessa *Giuditta* documentata a Napoli nel 1607 e ad Amsterdam nel 1617. Al punto che ne consegue, quasi d'obbligo, di fissarne la datazione a qualche anno di distanza dalla versione ora a Palazzo Barberini: o poco prima della fuga del pittore da Roma o al tempo del suo primo soggiorno napoletano.

Nel primo caso la *Giuditta*, a Napoli nel 1607 e ad Amsterdam nel 1617, da identificare ormai con sufficiente certezza nella versione nota attraverso le due identiche tele di Palazzo Zevallos Stigliano e della raccolta privata di Tolosa, si collocerebbe, per concordanze stilistiche, dopo il *San Giovanni Battista* del Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, pure dipinto per Ottavio Costa, ma tra il 1603 e il 1604, e in prossimità soprattutto del *San Girolamo* del monastero di Monserrat, della *Madonna dei pellegrini* della chiesa di Sant'Agostino a Roma, del *San Giovanni Battista* della Galleria Corsini e del *San Girolamo che scrive* della Galleria Borghese sempre a Roma, della *Morte della Vergine* al Louvre.

A fissarne una collocazione durante il primo soggiorno a Napoli, dopo la realizzazione a Paliano della *Cena* qui a Brera, sollecitano, invece, le non meno accentuate ed evidenti affinità con la *Flagellazione di Cristo* del Musée des Beaux-Arts di Rouen, proveniente dall'eredità napoletana di Filippo Vandeneynnden, le due *Salomè con la testa del Battista* del Palazzo Reale di Madrid e della National Gallery di Londra (quest'ultima riferita, tuttavia, anche al secondo soggiorno napoletano di Caravaggio) e, soprattutto, con la già citata tela con *Sant'Andrea legato alla croce* del Cleveland Museum of Art.

Personalmente, pur con qualche dubbio, propendo per la seconda ipotesi: anche perché emergono ben evidenti e rimarchevoli le concordanze riscontrabili tra questa seconda redazione della *Giuditta* e le tele di Caravaggio dipinte a Napoli tra il 1606 e il 1607. Soprattutto se il riscontro si basa sull'esame diretto della tela di Tolosa e sul confronto con la copia di Napoli: un esame diretto (quindi non basato sulle sole

immagini fotografiche in circolazione sui media) che, dopo una serie di dettagliate indagini radiografiche, che ne hanno evidenziato qualche raro pentimento e una notevole rapidità di esecuzione, seguite da un parziale intervento di pulitura della superficie cromatica, non solo ha confermato della *Giuditta* comparsa in Francia il discreto stato di conservazione, ma – ciò che più conta – ha consentito di coglierne l'altissimo livello qualitativo sia rispetto alla copia (a mio giudizio ancora anonima) di Palazzo Zevallos Stigliano sia rispetto alle opere certe di Louis Finson, al quale anche la tela di Tolosa è stata da qualche parte inopinatamente assegnata. Al punto da farmi propendere – ma non sono il solo – a identificare la *Giuditta* “francese” con l'originale di Caravaggio visto nel 1607, insieme alla *Madonna del Rosario*, nell'atelier di Vinck e Finson a Napoli e nel 1617 ad Amsterdam.

Convengo, tuttavia, che, sia per assegnare con certezza alla mano del pittore lombardo la *Giuditta* di Tolosa sia per fissarne una sua più convincente collocazione alla fine della sua attività in ambiente romano e al tempo del suo primo soggiorno napoletano, si rende quanto mai opportuno e indispensabile un suo confronto o “dialogo” diretto con altri dipinti dell'ultimo Caravaggio tra Roma e Napoli: in particolare, con tele come, ad esempio, la *Madonna dei pellegrini* di Sant'Agostino a Roma e il *Sant'Andrea legato alla croce* del Cleveland Museum of Art.

Qui a Brera, in ogni caso, un esame finalmente diretto della *Giuditta* comparsa in Francia, con accanto la *Cena in Emmaus* della Pinacoteca milanese, con la copia di Palazzo Zevallos Stigliano e con dipinti sicuramente di mano di Finson, certamente potrà consentire giudizi sull'autografia del dipinto meno approssimativi o generici di quelli fin qui espressi.

La *Giuditta* “francese”, sottoposta ai vincoli di tutela da parte dello Stato francese, fu fortunatamente individuata – come già noto – in un'antica dimora tolosana nel corso di interventi strutturali e di restauro, che si erano resi necessari per eliminare infiltrazioni di acqua e per adeguare l'edificio a un nuovo utilizzo.

Il telaio con cui si presenta è di sicura manifattura francese del periodo napoleonico, così come la tela di rifodero applicata su quella originale, che, per la tessitura a trama larga, chiaramente visibile, è di sicura produzione napoletana del XVII secolo, ma era in uso spesso anche fuori Napoli e nella vicina Roma. Di rilievo è la constatazione che il supporto originale è costituito, come quello della *Giuditta* di Palazzo Zevallos Stigliano, da due tele di diverse dimensioni cucite orizzontalmente all'altezza della mano sinistra di Oloferne e della destra dell'eroina biblica.

La superficie pittorica ha subito in un lontano passato (fine Ottocento o inizio Novecento?) uno o più interventi conservativi, evidenti soprattutto nel lembo della tenda rossa all'estrema destra, sul retro della figura di Giuditta. Così come, per brevi tratti, presentava, prima del recente intervento conservativo di cui si è detto, ancora qualche traccia di umidità e irrilevanti cadute di colore in zone di non primaria importanza.

Alcune parti risultano realizzate, come nella *Cena in Emmaus* di Brera, con stesure di colore rapide e di ridotta densità materica, come nei casi del lenzuolo che copre il letto su cui si agita riverso Oloferne, dell'abito in velluto nero e dei bordi della camicia indossati da Giuditta o del panno bianco che avvolge spalle e torace di Abra: al punto

che in qualche tratto si nota ancora la preparazione sottostante.

Le indagini radiografiche condotte sull'intera superficie pittorica hanno evidenziato, come già accennato, pochissimi pentimenti, in parte già riscontrabili a vista: come, ad esempio, rispetto alla stesura iniziale, la riduzione della lunghezza della destra di Oloferne; una variante nella definizione del volume e nella collocazione del suo braccio sinistro; la diversa acconciatura dei capelli di Giuditta, che fuoriescono dal velo nero regolarmente sulla fronte, ma precedentemente dipinti "a riccioli"; o, sebbene non si tratti di un vero e proprio pentimento, quanto di una variazione decisa già "in corso d'opera", la stesura di un lembo del velo nero di Giuditta sulla tunica di Abra.

Da segnalare, inoltre, che su tutta la superficie del dipinto non sono state riscontrate tracce di quelle incisioni sulla preparazione individuate in altre opere di Caravaggio e, in particolare, nei suoi lavori giovanili (incisioni, peraltro, che alla fine del Cinque e nel primo Seicento non sono esclusive del pittore lombardo): tracce alle quali parte della critica recente ha attribuito così rilevante valore, da essere considerate, non sempre a ragione, indizi inoppugnabili della sicura autografia di ogni altra sua presunta composizione, anche databile in anni e momenti diversi della sua attività.

Notevole, in ogni caso, il livello qualitativo dell'intera composizione, quale emerge anche dallo studio e "messa a fuoco" di vari dettagli. Come, tra gli altri, il particolare, di altissimo effetto nell'evidenziare e accrescere il clima infuocato che avvolge la terrificante rappresentazione della violenta morte di Oloferne, della tenda rossa sontuosamente annodata in alto a sinistra e che evidentemente richiama, per affinità di soluzioni, il drappo rosso a fare da fondale alla scena di umanissima e concentrata tristezza della *Morte della Vergine* al Louvre o che incombe, annodato alla colonna, su quel grande "teatro dell'umanità" più vera trasferito sulla pala della *Madonna del Rosario* a Vienna. Così com'è altissima la trattazione della "mezza figura" di Oloferne, non diversa per vigore di modellato da una scultura d'età ellenistica, che, pur replicando nelle apparenze quella dipinta nella versione di Palazzo Barberini (identica la posizione della mano destra, aperta e "bloccata" sul letto, a fare inutilmente da perno per tentare di voltarsi verso Giuditta e che significativamente anticipa o riprende la stessa posizione della mano destra, apparentemente poggiata sul vuoto, dell'angelo in volo nella *Madonna della Misericordia* al Pio Monte di Napoli), è, per stesure e tonalità di colore, di un'immediatezza e di una verità anche più toccanti. Proprio come, anche rispetto alla *Giuditta* per Ottavio Costa, lo è la resa dei tratti del volto di Oloferne, sconvolto, urlante, ma ora anche inferocito come una belva ferita a morte. Tutti rilievi che, insieme a pochi altri (le mani di Giuditta, la sinistra della vecchia serve a reggere il sacco, l'elsa bellissima della spada dalla lama risplendente), evidenziano il diverso e più alto livello qualitativo della tela di Tolosa rispetto all'identica versione di Palazzo Zevallos Stigliano.

Certo, anche nella *Giuditta* di Tolosa non mancano, in alcuni tratti, soluzioni che possono alimentare dubbi e perplessità sulla possibilità che, nel caso, siamo finalmente dinanzi all'autografo di Caravaggio scomparso ad Amsterdam e finalmente

ritrovato. Tra tutti, la mano destra di Giuditta, forse in parte alterata da un malacorto intervento conservativo, e il volto di Abra, segnato – si è già detto per la copia di Palazzo Zevallos Stigliano – da rughe profonde, dipinte, tuttavia, con rigoroso schematismo, del tutto estraneo ai modi del pittore lombardo. Anche se, per apparenze somatiche, la vecchia serva di Giuditta sembrerebbe essere stretta “parente” o dell’anziana pellegrina inginocchiata dinanzi alla Madonna col Bambino nella citata pala in Sant’Agostino a Roma o della pensierosa moglie dell’oste nella *Cena in Emmaus* di Brera o, soprattutto, non solo perché anche lei “gozzuta”, della vecchia ai piedi di sant’Andrea sulla croce nella tela ora a Cleveland. Possibile che altre e più approfondite indagini sui pigmenti del volto della serva di Giuditta concorreranno in futuro a mettere in luce i motivi della soluzione adottata e che ancora mi lascia perplesso.

Resta comunque, al di là di questi marginali rilievi, che è proprio la disposizione delle mani di Giuditta e dell’anziana serva a costituire, insieme alla testa reclinata e solo in parte recisa di Oloferne, disperato e inferocito tra la vita e la morte, il nucleo centrale e altamente qualificante dell’intera composizione, più serrata di quanto non lo sia la versione per Ottavio Costa: nucleo intorno al quale la tragica vicenda si è bloccata per sempre nel momento culminante di più drammatica tensione fisica, psichica e visiva. Con una resa così concreta e concentrata del dato reale, soprattutto con una così partecipe e sofferta rappresentazione dell’evento raffigurato, rispetto alla stessa versione realizzata per Ottavio Costa, quale rare volte si riscontra, allo stesso altissimo grado di umana tensione, in altri dipinti di Caravaggio datati o databili subito dopo le tele del 1600 per San Luigi dei Francesi e poco prima della precipitosa fuga da Roma nel maggio del 1606.

Sicché, per qualità indicate, è da escludere che nel caso della *Giuditta* di Tolosa si possa essere dinanzi a un’altra copia dell’originale visto a Napoli e poi ricomparso ad Amsterdam, da assegnare, semmai, anche nel suo caso, come per la copia di Palazzo Zevallos Stigliano, al “solito” Finson, come pure da qualche parte si è tentato di proporre, e che da qualche tempo è diventato ormai il “contenitore” preferito della gran parte di quei dipinti anonimi che di volta in volta sono messi in relazione con originali dell’ultimo Caravaggio dispersi o ancora non identificati.

E, allora, come affrontare e pensare di risolvere quello che ormai si configura, anche nel caso della *Giuditta taglia la testa di Oloferne* ritrovata a Tolosa come un “giallo” poliziesco di difficile soluzione? Forse qualche contributo in tal senso potrà finalmente venire, a “volere e saper vedere”, con la sua presentazione, per la prima volta in Italia, qui a Brera, accanto alla *Cena in Emmaus*, alla *Maddalena* di Marsiglia firmata proprio da Finson e alla copia della stessa *Giuditta* di Palazzo Zevallos Stigliano. Che è quanto, seppur con qualche dubbio, tutti ci auguriamo.



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

ESTRATTI DALLA PUBBLICAZIONE

[TERZO DIALOGO]
ATTORNO A CARAVAGGIO

Alessandra Quarto

**Tra naturalismo e classicismo:
il nuovo percorso espositivo dai manieristi a Rubens**

Il sogno umanistico dell'accordo di arte, lettere e scienze che Maria Teresa e Napoleone realizzarono nella pietra viva di Brera è il nostro sogno e a questo accordo la Pinacoteca di Brera vorrà portare un vivo contributo con le sue sale d'esposizione, con il suo laboratorio di ricerche scientifiche e di restauro, con un'attività didattica destinata al popolo e realizzata nelle conferenze, nelle lezioni, nelle visite guidate da specialisti, nelle serate popolari, affinché il museo finalmente aderisca al dinamismo della vita moderna e la cultura estetica circoli come vivo fermento della società.

(Fernanda Wittgens, giugno 1950)

Il 17 giugno 1939, il ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai (1895-1959) autorizzava la Pinacoteca di Brera ad accogliere il dono del dipinto di Caravaggio di casa Patrizi, la *Cena in Emmaus*, acquistato dall'Associazione Amici di Brera per il museo milanese, e a dare inizio a un programma di celebrazioni accuratamente predisposto dal soprintendente Guglielmo Pacchioni (1883-1969)¹.

Purtroppo la solenne liturgia dell'inaugurazione, volta a celebrare la grande generosità degli Amici di Brera, non ebbe luogo, perché alla fine del 1939 l'associazione venne soppressa dal governo fascista e fu ricostituita soltanto nel dopoguerra.

La cerimonia di consegna avvenne nel 1940, durante la prima settimana di maggio, secondo il dettagliato programma di iniziative che Guglielmo Pacchioni elaborò sulla falsariga di quello predisposto quasi un anno prima. Dalle carte custodite presso l'archivio della Soprintendenza, si apprende che il dipinto era stato restaurato

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

da Mauro Pellicoli e consegnato alla Pinacoteca di Brera su disposizione del presidente dell'Associazione Amici di Brera, Ettore Conti di Verampio (1871-1972). In una lettera datata 22 aprile 1940 inviata dal soprintendente Pacchioni al podestà di Milano Gian Giacomo Gallarati Scotti (1886-1983), si evince il fermento per i preparativi legati all'esposizione della tela e si legge che il dipinto di Caravaggio sarebbe stato esposto in un ambiente isolato dal percorso del museo nella "saletta della Pelucca dove sono gli affreschi del Luini", accanto agli uffici della direzione (sala che oggi ospita i capolavori della pittura veneta del Cinquecento con la *Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini del 1510, i dipinti di Vittore Carpaccio e di Cima da Conegliano. Nella lettera Pacchioni descrive il programma che prevedeva "una piccola mostra di opere caravaggesche e di scuola bolognese che faranno da cornice al capolavoro di Caravaggio la *Cena in Emmaus* recentemente donato alla Galleria. In tale occasione avremmo la necessità di addobbare la sala con alcune stoffe servite in passato per la mostra leonardesca e ora custodite nei magazzini della Triennale"². Si chiedeva così il prestito di stoffe da far giungere a Brera nella prima settimana di maggio per allestire in modo più sontuoso la *Cena* all'interno della saletta della Pelucca, che aveva un comodo accesso dal loggiato superiore ed era confinante con l'ufficio della direzione.

Ancora, per l'occasione, si chiedeva di prolungare l'esposizione dell'opera al pubblico fino alle ore serali, dalle 21 alle 23, per "servire di saggio e d'incitamento a una graduale estensione dell'illuminazione serale ad altri musei e ad altre sale della Pinacoteca". Infatti, Pacchioni aveva avviato questo primo tentativo per poi realizzare il progetto d'illuminazione serale di tutta la Pinacoteca, da tempo proposto al ministro per la valorizzazione del museo, che diventerà, nel 1955, "Visitate Brera la notte"³. Il progetto della piccola esposizione prevedeva la presenza di almeno "due o tre opere di pittura accademica contemporanea al Caravaggio e alcuni esempi del riflesso caravaggesco su alcuni pittori del tempo suo o a lui immediatamente posteriore, [...] e tutti potrebbero essere tratti dalle sale stesse di Brera o da raccolte milanesi per servire di orientamento al pubblico nel farsi un'idea del peso che la rivoluzione caravaggesca occupa nella pittura italiana ed europea"⁴. Pacchioni, in questo senso, si rivela un brillante precursore degli attuali scenari espositivi del museo. Infatti, oggi come allora, a distanza di settant'anni da quella piccola esposizione, e in concomitanza con le celebrazioni per i novant'anni dell'Associazione Amici di Brera, che da sempre ha condiviso gli avvenimenti e i progetti più importanti del museo, si torna a riflettere sull'esposizione del capolavoro di Caravaggio, per studiare una collocazione più idonea e rappresentativa rispetto a quella attuale attraverso l'iniziativa del "Terzo Dialogo".

Vale la pena segnalare che, dopo l'esposizione nella saletta della Pelucca nel 1940, durata almeno venti giorni, la *Cena* fu "provvisoriamente" sistemata nel salone (oggi sala XXXI), destinato in gran parte alla pittura straniera, insieme al *Ritratto di giovinetta* di Rembrandt van Rijn, alla *Madonna col Bambino* di Van Dyck, al *Cenacolo* di Rubens e alle opere di Von Sandrart e Jordaens⁵. A partire dal 1950, a seguito della ricostruzione e della riapertura del museo, il dipinto di Caravaggio fu spostato nella sala XXIX, dedicata ai caravaggeschi, sulla parete che il vi-

sitatore si lascia alle spalle entrando nella sala: collocazione per questo motivo da sempre oggetto di lamentele da parte del pubblico, che si aspettava una sistemazione meno defilata e più scenografica, come quasi sempre accade per i “capolavori” di un museo⁶. Un dato di fatto da cui è scaturita la priorità, all’interno del progetto di riallestimento delle sale per il “Terzo Dialogo”, di rivedere la presentazione della *Cena in Emmaus*, opera somma di Caravaggio, che rappresenta la Pinacoteca di Brera a livello internazionale e che merita un’esposizione di primo piano all’interno del percorso museale. Il “Terzo Dialogo”, in questa occasione, presenta un tema diverso rispetto ai precedenti, realizzati a marzo (Perugino e Raffaello) e a giugno 2016 (Mantegna e Caracci), in occasione dei quali opere di artisti contemporanei o di epoche diverse sono state “messe a dialogare” con celebri capolavori della Pinacoteca, avendo come tema lo stesso soggetto e soluzioni iconografiche identiche o affini. Iniziative di rilievo didattico ed educativo che, muovendo da presupposti tematici e stilistici, hanno contribuito a mettere in evidenza affinità e contrasti, concordanze e divergenze, assonanze e dissonanze, sul versante sia dell’iconografia sia dello stile adottati.

Attorno a Caravaggio. Una questione di attribuzione è un confronto con finalità scientifiche e conoscitive, attraverso cui s’intende sottoporre all’attenzione di visitatori e studiosi alcuni problemi di attribuzione relativi alle opere esposte per l’occasione. Infatti, saranno messe a confronto, con la *Cena in Emmaus* di Brera, quattro dipinti con attribuzioni a Caravaggio variamente accolte, contestate o assegnate ad altri pittori suoi contemporanei: la *Giuditta taglia la testa di Oloferne* proveniente da una collezione privata di Tolosa, tela rinvenuta nel 2014 in un’abitazione nei pressi della città francese, da alcuni mesi oggetto di studi controversi sulla sua identificazione come originale del pittore lombardo ed esposta a Brera per la prima volta al pubblico; la tela con lo stesso soggetto e identiche soluzioni iconografiche appartenente alle raccolte delle Gallerie d’Italia esposte a Palazzo Zevallos Stigliano a Napoli, sicura copia di un dipinto di Caravaggio attribuita a Louis Finson; e due copie quasi identiche della *Maddalena in estasi* dipinta sempre dal lombardo, rispettivamente del Musée des Beaux-Arts di Marsiglia, firmata da Finson, e la seconda, inedita, di una collezione privata milanese. Come per i precedenti dialoghi, il progetto dà avvio al riallestimento delle sette sale che, in successione, si articolano lungo l’ala meridionale della Pinacoteca, con la presentazione di una densa selezione di dipinti dal manierismo al barocco. Il progetto di riallestimento, nato dalla preziosa collaborazione degli storici della Pinacoteca con Nicola Spinosa, già soprintendente del Polo Museale napoletano e responsabile dell’attuale allestimento del Museo di Capodimonte, ha preso corpo dopo numerose riflessioni e analisi degli spazi e delle opere, con l’obiettivo prioritario di valorizzare in particolare la *Cena* di Caravaggio attraverso una diversa e più adeguata collocazione. Superata la sala di Raffaello, il percorso inizia con la sala XXVII dedicata ai manieristi, in cui, su uno sfondo di un colore verde sottobosco, sono esposti esempi della pittura dell’Italia centrale del XVI secolo: tra i quali, in particolare, il *Ritratto di Andrea Doria in veste di Nettuno* di Bronzino, il *Compianto* di Salviati, la grande pala di Genga e il *Martirio di san Vitale* di Barocci.

34

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017www.pinacotecabrera.org

Si passa poi alla grande sala rettangolare al centro della manica su via Brera, con affaccio sull'imponente portale di Giuseppe Piermarini e coperta dalla volta a botte senza velario, tra le sole coperture rimasta quasi intatta dopo i bombardamenti subiti da Milano nel corso del secondo conflitto mondiale. Questa sala, a partire dai primi dell'Ottocento e fino agli ultimi anni settanta dello stesso secolo, era stata il centro espositivo della "Galleria delle statue", che si sviluppava lungo tutto il lato ovest dell'edificio, destinato da Giuseppe Bossi ad accogliere la raccolta di gessi dell'Accademia di Belle Arti e dei modelli in gesso della statuaria antica⁷. Uno spazio a uso delle scuole di Pittura e Scultura dell'Accademia, primo nucleo museale vero e proprio realizzato su progetto di Bossi stesso⁸. Dal 1950 il salone era stato dedicato alla scuola dei Carracci e a quella bolognese del Seicento. La grande aula rettangolare è delimitata da coppie di archi a tutto sesto sui due lati corti che definiscono il confine spaziale con le sale precedenti e successive, un tempo finanche illuminata da due grandi lampadari e dalla luce naturale del balcone su via Brera, chiuso due anni fa per incrementare la superficie espositiva. Questa sala, rinominata "Tra classicismo e naturalismo dai Carracci a Caravaggio", diventa oggi lo spazio di confronto tra il naturalismo dei Carracci (Annibale, Ludovico e Agostino), che poi si traduce con Guido Reni in classicismo, e il naturalismo di Caravaggio, con punte di un'intensità visiva ed espressiva non diversa da quella quasi coeva del teatro shakespeariano. Qui, in posizione centrale rispetto a chi proviene dalla sala dei manieristi, la *Cena in Emmaus* cattura lo sguardo del visitatore con l'immediato e folgorante impatto visivo ed emozionale delle figure dei suoi diversi protagonisti, rese ancora più vere ed espressive grazie ai tagli sapienti e "rinforzati" di ombre e luci, come per stesure rapide ed essenziali di colori dai toni bruni e terrosi. In precedenza, si ricorderà, questa sala era caratterizzata da pareti in giallo ocra, che con il mutare della luce naturale virava soprattutto nei toni del pesca, così da non favorire una buona lettura delle opere esposte. Il colore utilizzato per il nuovo allestimento – un color borgogna – contribuisce, invece, al risalto delle qualità cromatiche proprio della tela di Caravaggio, ma non solo, grazie anche a un diverso sistema d'illuminazione studiato per garantire una buona lettura dei dipinti in esposizione. La scelta operata è ancora quella del "museo emozionale", nel quale la luce naturale che filtrerebbe dai velari viene oscurata e le tele, uniche protagoniste dello spazio, risaltano sulle pareti illuminate da un fascio di luce artificiale concentrato e diretto sulle singole opere.

Da questa sala si passa alla piccola e raccolta sala del "Naturalismo post caravaggesco tra Roma e Napoli": vi sono esposti, infatti, appartenendo a tendenze e tempi diversi, dipinti di Orazio Gentileschi, Mattia Preti, Antiveduto Gramatica, Battistello Caracciolo, il *Cristo deriso* di Ribera – fino a poco tempo fa in deposito – e la *Madonna del suffragio* di Salvator Rosa, a lungo esposto nella sala delle conferenze al piano terra. Si entra poi nella sala del "Seicento lombardo", che ospita un nucleo rilevante di opere di ambito lombardo: di Giulio Cesare Procaccini, di Francesco Cairo, di Daniele Crespi, il bellissimo *Martirio delle sante Rufina e Seconda* eseguito a tre mani da Giulio Cesare Procaccini, Pier Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone e Giovanni Bat-

35

tista Crespi, detto il Cerano. Inoltre si è deciso d’inserire anche il *San Carlo in gloria* di Giulio Cesare Procaccini per il suo significato non solo sacro e devozionale, ma per la sua incidenza sul territorio lombardo anche per le soluzioni iconografiche. Lasciati gli artisti lombardi, il diverso colore delle pareti suggerisce al visitatore un cambio cronologico e un nuovo clima culturale, introducendolo nella sala intitolata “Dal pittoricismo di Rubens al Barocco”. Il grande salone (XXXI), un tempo dedicato alla pittura straniera, diventa espressione del passaggio dal pittoricismo di matrice veneta al barocco romano e napoletano con il *Cenacolo* di Rubens: il dipinto, capolavoro del maestro fiammingo che pittoricamente fa quasi da contrappunto alla *Cena* di Caravaggio esposta in precedenza, chiude scenograficamente l’asse visivo dell’intera sala, presentando sulla parete opposta due esempi dell’immaginario barocco di Pietro da Cortona e di Luca Giordano, realizzati muovendo da esempi romani (e non solo) del maestro fiammingo, e sulle pareti laterali a sinistra opere di pittori fiamminghi (da Van Dyck a Jordaens) e a destra dipinti di pittori attivi a Genova e a Napoli (Assereto, Strozzi, Cavallino e altri), variamente influenzati anche da modelli neoveneti, di matrice sia rubensiana sia vandyckiana. Il colore delle pareti è ora il grigio caldo, quasi fango, che indica con immediatezza al visitatore il passaggio a una nuova e diversa vicenda di storia e d’arte, rispetto alle sale precedenti. Le due piccole salette (XXXII-XXXIII) che un tempo facevano parte del grande salone, in precedenza dedicate alla pittura fiamminga, diventano lo spazio per esporre due generi di pittura che con difficoltà erano stati inseriti nell’allestimento precedente: la sala dei “Ritratti” e quella della “Natura in posa”. Si è scelto, quindi, di esporre nel primo ambiente una selezione d’importanti ritratti di personaggi storici, di artisti e autoritratti di artisti, tra cui quello di Luca Giordano e il capolavoro giovanile di Annibale Carracci, insieme al *Ritratto di cavaliere di Malta* di Bernardo Strozzi e ai due di Tanzio da Varallo. Un ambiente intimo, un piccolo scrigno che avvicina il visitatore ai volti dei personaggi per passare poi alla saletta successiva dedicata alla “Natura in posa”, in passato esposta insieme alle opere nella grande sala dedicata a Rubens, generando così un po’ di confusione nella narrazione. Anche per queste salette l’allestimento è stato ripensato in modo da favorire la comprensione delle opere, collocate in successione cronologica e per scuole pittoriche. A tal proposito, va anche segnalato che il riallestimento delle sale finora realizzato rientra in un progetto complessivo che prevede interventi su tutte le trentotto sale della Pinacoteca in tappe successive, da completare entro la fine del prossimo biennio. A oggi il lavoro compiuto ha riguardato venti sale, riordinate esponendo in maniera più coerente gli esempi delle diverse scuole pittoriche, dipingendo le pareti con altri e nuovi colori, cambiando i criteri e il sistema d’illuminazione, realizzando per i visitatori nuovi e più utili strumenti didattici per la conoscenza delle opere anche da parte di un pubblico non esperto d’arte e migliorando, in particolare, la comunicazione e le strutture di accoglienza. Queste ultime costituiscono un importante intervento di riqualificazione del museo, inaugurato il 13 ottobre. Infatti, grazie al contributo di sponsor privati, è stato possibile realizzare uno spazio dedicato all’accoglienza dei visitatori e “riaprire”

36

la porta che in principio costituiva l'accesso alla Biblioteca Nazionale Braidense, una tra le più importanti istituzioni del "Real palazzo delle scienze e delle arti"⁹. Diversi sono stati i tentativi di riapertura negli anni, soprattutto quando Carlo Bertelli e Vittorio Gregotti negli anni ottanta del Novecento ripensarono il percorso espositivo del museo, partendo proprio dall'accesso diretto dallo scalone monumentale.

Oggi, invece, il visitatore entra dalla porta principale in ferro brunito realizzata su progetto di Vittorio Gregotti nel 2001 e si trova in un'area dedicata all'accoglienza, con nuovi arredi che definiscono la biglietteria, il punto informazioni, il guardaroba. In questo modo il museo offre spazi espositivi ampliati e rinnovati, nuovi servizi e attività a disposizione dei suoi visitatori e di tutta la città. Arrivederci al prossimo dialogo!

Note al testo

¹ Sulla vicenda dell'acquisto della *Cena in Emmaus* di Caravaggio si veda il prezioso ed esauriente contributo di Amalia Pacia pubblicato in occasione del bicentenario di Brera. A. Pacia, 1939: *Ettore Modigliani e gli Amici di Brera per il Caravaggio di Casa Patrizi*, in *Caravaggio ospita Caravaggio*, a cura di A. Pacia e V. Maderna, Electa, Milano 2009, pp. 13-19.

² Archivio Storico Sbsae, posizione 15-116/3 "Dono di un dipinto di Caravaggio", cartella 5, fascicolo 14.

³ L'iniziativa fu realizzata finalmente nel 1955.

⁴ Lettera di Guglielmo Pacchioni al Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, datata 30 ottobre 1939, in Archivio Storico Sbsae, posizione 15-116/3 "Dono di un dipinto di Caravaggio", cartella 5, fascicolo 14.

La cerimonia fu portata a termine dal "Centro Azioni per le Arti", e si svolse nella Sala Napoleonica del Palazzo di Brera. Fu Giulio Carlo Argan a tenere la conferenza su Caravaggio.

⁵ Il percorso espositivo e l'allestimento sala per sala delle opere si trova in A. Morassi, *La Regia Pinacoteca di Brera*, terza edizione, Libreria dello Stato, Roma 1942, p. 24.

⁶ Si veda E. Modigliani, a cura di, *Catalogo della Pinacoteca in Milano*, Milano, pp. 106-109.

⁷ G. Mongeri, *La Pinacoteca di Brera e il Museo patrio d'archeologia*, Milano, tipografia Luigi di Giacomo Pirola, p. 13.

⁸ G. Bossi, *Scritti sulle Arti*, a cura di R.P. Ciardi, Ristampa, Firenze, 1982, vol. I, pp. 335-406. L'opera "Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella Reale Accademia di Milano" è una guida del nuovo museo accademico stampata nel 1806.

⁹ Questa porta nel 1903, ai tempi del riordino delle collezioni operato da Corrado Ricci, direttore a Brera dal 1898 al 1907, si trovava in corrispondenza della sala II, divenendo un passaggio importante per la Pinacoteca. Nonostante ciò, l'ingresso principale al museo avveniva comunque dall'accesso sul lato sinistro dello scalone (attuale bookshop e unico ingresso della Pinacoteca fino a qualche mese fa).



1.
Michelangelo Merisi
detto il Caravaggio,
Cena in Emmaus, 1606
olio su tela, cm 141 x 175
Milano, Pinacoteca di Brera

La *Cena in Emmaus* di Milano è una seconda versione, molto diversa dalla prima (ora alla National Gallery di Londra) che Caravaggio dipinse dello stesso soggetto, il momento cioè della rivelazione dell'identità di Gesù risorto ai due discepoli che tornavano da Emmaus e che avevano scambiato il Cristo per un viandante. Il dipinto si data ad un particolare e drammatico momento della vita dell'artista: la fuga da Roma, ferito, dopo l'uccisione di Ranuccio Tomassoni avvenuta il 28 maggio 1606. Il Merisi, nascosto nei feudi della famiglia Colonna a Palestrina, Paliano e poi Zagarolo, in attesa di una sentenza, secondo le fonti (Mancini 1620; Baglione 1642; Bellori 1672; Baldinucci 1681-1728) dipinse una *Cena in Emmaus* ed una *Maddalena in estasi*, presumibilmente per mettere in vendita le opere e racimolare il necessario per la successiva fuga che lo porterà a Napoli.

La *Cena*, registrata dal 1624 nella collezione della famiglia Patrizi, fu venduta nuovamente solo nel 1939, quando l'Associazione Amici di Brera, con il contributo di due mecenati milanesi, la acquistò per la Pinacoteca.

Rispetto alla versione di Londra il dipinto presenta una tavolozza cromatica più scarna e una più immediata e rapida stesura pittorica, che a tratti rivela la preparazione sottostante. La scena è immersa in un'oscurità che occupa una porzione consistente della tela e che inaugura la fase matura dell'opera del Merisi; la composizione a semicerchio delimitata dai gesti e dai manti dei discepoli concentra l'attenzione sul volto di Cristo, semi illuminato da una luce, proveniente da sinistra, che diviene simbolo e mezzo del disvelamento: il momento descritto è quello dell'addio ai discepoli, con la benedizione del pane spezzato, in rievocazione dell'Ultima Cena.

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

www.pinacotecabrera.org



SCHEDE OPERE IN MOSTRA



2.
Michelangelo Merisi
detto il Caravaggio*
Giuditta che decapita Oloferne
1606-1607
cm 144 × 173,5
Tolosa, Collezione privata,
attualmente sotto la tutela
del Ministero della Cultura
francese

* Questa attribuzione è
condizione del prestito e non
riflette necessariamente la
posizione ufficiale né della
Pinacoteca di Brera né del suo
consiglio d'amministrazione,
del comitato consultivo, del
direttore o del personale.

Il dipinto, noto solo dal 2014, compare per la prima volta a Parigi presso il Cabinet Turquin, proveniente da Tolosa, dove era conservato nella soffitta di un'antica dimora, almeno dalla metà dell'Ottocento.

La tela presenta incredibili somiglianze con l'opera assegnata a Louis Finson, ora appartenente alle collezioni di Intesa Sanpaolo ed esposta a Palazzo Zevallos Stigliano, che viene identificata con una copia da un originale di Caravaggio noto fino a questo momento solo da fonti documentarie.

Due opere di mano del Caravaggio erano descritte come conservate nello studio che Louis Finson condivideva con il pittore fiammingo Abraham Vinck a Napoli, in due lettere del 1607 indirizzate al duca di Mantova Vincenzo Gonzaga, che cercava all'epoca dipinti da acquistare. In una sono citati anche i soggetti: la *Madonna del Rosario* (ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna) e una *Giuditta che taglia la testa a Oloferne*. Nel testamento di Finson (redatto ad Amsterdam nel 1617), il pittore lascia le due tele in eredità a Vinck, ma se della *Madonna del Rosario* si conoscono le vicende di acquisto successive, della *Giuditta* si perdono le tracce. La qualità della tela ritrovata a Tolosa fa oggi considerare ad alcuni studiosi (tra cui Nicola Spinosa) la possibilità che possa trattarsi proprio della tela appartenuta a Finson.

La datazione della *Giuditta* caravaggesca potrebbe collocarsi negli anni del primo soggiorno napoletano dell'artista, intorno al 1607, data del *Sant'Andrea legato alla croce* del Cleveland Museum of Art; in entrambi i dipinti compare infatti la figura della donna anziana con il gozzo, con probabile uso dello stesso modello di riferimento.

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017


Brera

www.pinacotecabrera.org



SCHEDE OPERE IN MOSTRA

40



3.
Louis Finson
Giuditta che decapita Oloferne
1607 circa
olio su tela, cm 140 × 161
Napoli, Collezione Intesa
Sanpaolo, Gallerie d'Italia
Palazzo Zevallos Stigliano

L'opera, assegnata in passato anche ad Artemisia Gentileschi, può essere considerata, secondo alcuni critici, come la copia che Louis Finson dipinse dall'originale di Caravaggio e che descriveva con un naturalismo spinto alla crudezza l'episodio biblico, già affrontato dal Merisi nella celeberrima versione romana di Palazzo Barberini.

Di parere diverso altri studiosi, tra i quali Ferdinando Bologna (Caravaggio, 2004) che assegna invece la tela di palazzo Zevallos al Maestro dell'Emmaus di Pau, e lo stesso Nicola Spinosa, che nota differenze di esecuzione con altre opere autografe di Finson, quali ad esempio il *Sansone e Dalila* (Marsiglia, Musée des Beaux-Arts).

Finson, pittore nato a Bruges ma attivo a Napoli nel primo decennio del Seicento, fu tra i primi pittori fiamminghi ad essere influenzato dall'opera di Caravaggio, del quale fu anche prolifico copista; tra le sue riproduzioni compaiono anche due versioni della *Maddalena in estasi* coeva alla *Cena in Emmaus di Brera* (Marsiglia, Musée des Beaux-Arts e collezione privata).

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017


Brera

www.pinacotecabrera.org



SCHEDE OPERE IN MOSTRA

41



4.
Louis Finson
Maddalena in estasi
1612 circa
olio su tela
cm 126 × 100
Marsiglia
Musée des Beaux-Arts

Il dipinto, copia dell'originale smarrito di Caravaggio, fu realizzato nel 1612 circa dal pittore e mercante d'arte franco-fiammingo Louis Finson (si conserva la sua firma in basso a destra nel quadro), che ne eseguì anche un'altra versione, oggi custodita in una collezione privata. Caravaggio dipinse questo soggetto e la *Cena in Emmaus* (oggi alla Pinacoteca di Brera) durante la permanenza nei feudi dei Colonna, in fuga dopo avere ucciso Ranuccio Tomassoni.

Finson, amico e copista di Caravaggio, contribuì in maniera decisiva a diffondere lo stile del maestro nel Sud della Francia. Grazie alla sua attività oggi abbiamo un'idea, anche se in maniera indiretta, di come dovevano apparire alcune realizzazioni originali del Merisi, attualmente perdute, tra cui proprio il soggetto dell'estasi della *Maddalena*.

L'esistenza di questo dipinto è menzionata per la prima volta nel 1804, nei primi fondi del museo di Marsiglia, frutto delle requisizioni della Rivoluzione Francese. Non si sa nulla di dove fosse conservato prima, e Stendhal, che pure visitò Marsiglia nel 1837, non lo citò nominando l'arte di Caravaggio, di cui era ammiratore.

La *Maddalena di Marsiglia* conobbe una rivalutazione nel XX secolo, di pari passo con la "riscoperta" di Caravaggio ad opera del critico Roberto Longhi, che arrivò a ipotizzare che il dipinto fosse addirittura un'opera autografa del Merisi.

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



www.pinotecabrera.org



SCHEDE OPERE IN MOSTRA

42



5.
Caravaggio (copia da)
Maddalena in estasi
dopo il 1610
olio su tela
cm 100 × 123,5
Collezione Paolo Volponi

Questa tela, finora inedita, venne acquistata da Paolo Volponi nel febbraio del 1987 presso l'antiquario Pea a Roma ed è ritenuta una tra le numerose derivazioni dalla *Maddalena in Estasi*, dipinta da Caravaggio nei feudi dei Colonna dopo la fuga da Roma nel maggio del 1606.

Rispetto ad altre copie, la *Maddalena* Volponi può ritenersi più vicina al modello originale, non presentando l'inserito simbolico della piccola croce, che invece compare in numerose altre e che è ritenuto dalla critica un'aggiunta successiva.

In merito al modello di partenza di queste riproduzioni, lo studioso Gianni Papi ipotizza sulla base di notazioni stilistiche e riscontri documentari, un'appartenenza dell'originale non già all'ultimo soggiorno romano, ma al secondo periodo napoletano; sarebbero state quindi due le *Maddalene*, una tuttora ignota, dipinta con la *Cena in Emmaus* di Milano, ed una seconda, napoletana, reale modello delle copie in circolazione.

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



www.pinacotecabrera.org



SCHEDE OPERE IN MOSTRA



6.
Louis Finson
Sansone e Dalila
1600-1617
olio su tela
cm 155 x 149
Marsiglia
Musée des Beaux-Arts

Il pittore fiammingo e mercante d'arte Louis Finson è stato uno dei principali esponenti del nuovo, radicale, stile caravaggesco, autore di numerose copie di opere del maestro lombardo. La Bibbia narra che Sansone, innamoratosi di Dalila, le rivela che la sua forza straordinaria è dovuta alla chioma intonsa. L'opera è considerata una delle migliori di Finson, e tra quelle più debitrici del realismo caravaggesco; il pittore ci mostra Sansone, privo di forze, rappresentato di scorcio e quasi schiacciato sull'estremità inferiore della tela, assalito dai soldati mentre Dalila gli taglia i capelli con studiata calma, in contrasto netto con la concitazione degli altri personaggi.

43



PINACOTECA DI BRERA
 BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
 Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
 t +39 02 72263264 - 229
 pin-br@beniculturali.it
 www.pinacotecabrera.org

BIOGRAFIA SINTETICA CARAVAGGIO

Michelangelo Merisi, detto Caravaggio dal paese d'origine dei genitori, nacque a Milano nel 1571. Qui si formò presso la bottega del pittore manierista Simone Peterzano.

A vent'anni si trasferì a Roma dipingendo quadri di genere e rappresentando l'umanità reietta e poverissima con cui venne in contatto e lasciando tele universalmente note come le *Storie di San Matteo* nella Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, la *Crocifissione di San Pietro* e la *Conversione di San Paolo* nella cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo o la *Deposizione* oggi alla Pinacoteca Vaticana. Fuggito dalla città eterna nel 1606 per evitare la condanna a morte inflittagli dopo l'uccisione in una lite di Ranuccio Tomassoni, si rifugiò nei dintorni di Roma, nei possedimenti della famiglia Colonna che lo proteggeva, e qui dipinse la seconda versione della *Cena di Emmaus*, conservata alla Pinacoteca di Brera.

Tra il 1606 e il 1607 Caravaggio visse nella città di Napoli, dove tutt'oggi sono visibili alcune sue importanti opere come *Le sette opere di Misericordia* e la *Flagellazione di Cristo*. Nel 1607 si rifugiò a Malta dove venne nominato cavaliere e dove dipinse la sua tela più vasta: la *Decollazione del Battista*. Espulso dall'ordine dei cavalieri di Malta, fuggì in Sicilia, prima a Siracusa poi a Messina, quindi di nuovo a Napoli nel 1609 dove, ferito gravemente, realizzò opere drammatiche come *Davide con la testa di Golia*.

Nel 1610, sulla spiaggia di Porto Ercole, dove era in attesa di rientrare a Roma per ricevere la grazia, si ammalò e morì di malaria. Era il 18 luglio del 1610 e Caravaggio non aveva ancora 39 anni. Pochi giorni dopo sarebbe arrivato il condono papale con il permesso di ritornare a Roma.

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
 10 novembre 2016
 5 febbraio 2017



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

GLI AMICI DI BRERA COMPIONO NOVANT'ANNI

Nel 1926 un gruppo di intelligenti e generosi cittadini dette vita all'Associazione con lo scopo di sostenere, valorizzare e contribuire ad aumentare il ricchissimo patrimonio del complesso di Brera e del sistema museale di Milano.

Il 1939 fu l'anno nel quale avvenne una delle donazioni più importanti degli Amici a Brera, la *Cena in Emmaus* di Caravaggio, ma fu anche l'anno nel quale l'Associazione venne sciolta in seguito alle direttive del governo fascista. Solo nel dopoguerra, dieci anni dopo, per la ferma volontà di Fernanda Wittgens gli Amici di Brera si ricostituirono: furono anni intensi, di importanti donazioni al Museo compiute da soci e consiglieri, tra tutte le collezioni Jesi e Vitali, le opere di Giovanni da Milano e Segantini. Una politica di donazioni che ancora oggi continua, con i recenti casi dell'opera del Maestro della Pala Sforzesca o del Cesare Tallone donato da Filippo Crivelli. Importante è stata la convenzione stipulata nel 1986 con l'Istituto Bancario San Paolo di Torino, grazie all'impegno della famiglia Brion. Così come gli interventi di tipo strutturale, quali il nuovo ingresso all'Orto Botanico da via Fratelli Gabba, l'illuminazione delle sale di Bellini, Veronese, Tintoretto o i restauri di opere fondamentali di Brera: la statua di Napoleone del Canova al centro del cortile (grazie a Bank of America Merrill Lynch) e i numerosi dipinti restaurati nel laboratorio "a vista" nel percorso museale, realizzato con il contributo di Pirelli. L'attività culturale e didattica, i viaggi e i percorsi dedicati ai cittadini extracomunitari svolti dall'Associazione sono stati importanti per cercare di raggiungere un sempre più vasto pubblico.

In occasione di questo nuovo riallestimento delle sale XXVII-XXXIII, voluto dal direttore James Bradburne, con la collaborazione di Alessandra Quarto e la consulenza di Nicola Spinosa, gli Amici di Brera (grazie al contributo di Aldo Bassetti, Luca Fossati e Carlo Orsi, membri del Consiglio) hanno finanziato il sistema di illuminazione delle sette sale dedicate a Caravaggio e alla pittura del Seicento. Ma l'impegno a favore della valorizzazione e del rilancio di Brera deve continuare a poter contare sul sostegno di privati e aziende. Questa grande e antica istituzione milanese lo merita.

Per informazioni e adesioni: www.amicidibrera.it

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

Scaricabili ad alta risoluzione nella sezione "Area Stampa" del sito
insieme alle immagini del nuovo allestimento

www.pinacotecabrera.org/area-stampa/



1.
Michelangelo Merisi
detto il Caravaggio,
Cena in Emmaus
1606
olio su tela
cm 141 × 175
Milano, Pinacoteca di Brera



2.
Michelangelo Merisi
detto il Caravaggio*
Giuditta che decapita Oloferne
1606-1607
cm 144 × 173,5
Tolosa, Collezione privata,
attualmente sotto la tutela del
Ministero della Cultura francese



3.
Louis Finson
Giuditta che decapita Oloferne
ca. 1607
olio su tela, cm 140 × 161
Napoli, Collezione Intesa
Sanpaolo, Gallerie d'Italia Palazzo
Zevallos Stigliano

* Questa attribuzione è condizione
del prestito e non riflette
necessariamente la posizione
ufficiale né della Pinacoteca
di Brera né del suo consiglio
d'amministrazione, del comitato
consultivo, del direttore o del
personale.



4.
Louis Finson
Maddalena in estasi
1612 circa
olio su tela
cm 126 × 100
Marsiglia,
Musée des Beaux-Arts



5.
Caravaggio (copia da)
Maddalena in estasi
dopo il 1610
olio su tela
cm 100 × 123,5
Collezione Paolo Volponi



6.
Louis Finson
Sansone e Dalila
1600-1617
olio su tela
cm 155 × 149
Marsiglia
Musée des Beaux-Arts

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



www.pinacotecabrera.org

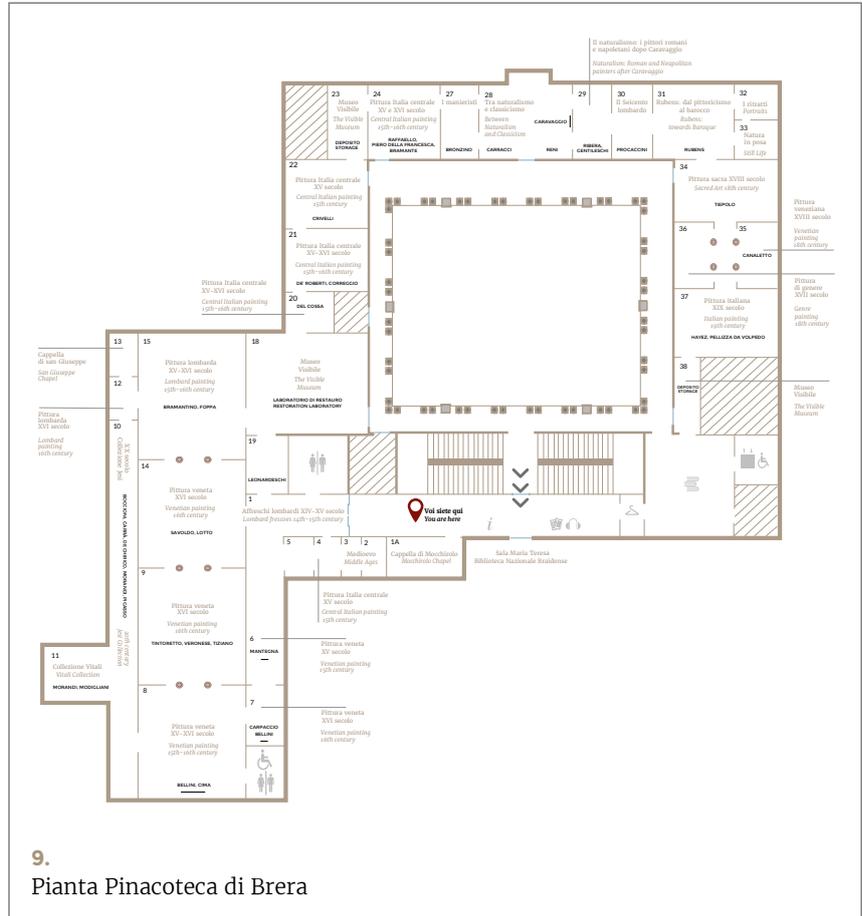
SELEZIONE IMMAGINI PER LA STAMPA

Scaricabili ad alta risoluzione nella sezione "Area Stampa" del sito
insieme alle immagini del nuovo allestimento

www.pinacotecabrera.org/area-stampa/



7. Visual del terzo dialogo
Attorno a Caravaggio



9. Pianta Pinacoteca di Brera



8. Dr. James M. Bradburne
Direttore Generale Pinacoteca
di Brera e Biblioteca
Nazionale Braidense
©James O'Mara



10. Dr. James M. Bradburne
Direttore Generale Pinacoteca
di Brera e Biblioteca
Nazionale Braidense
© Martin Riese



11. Clive Britton
Pianista

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

SELEZIONE IMMAGINI PER LA STAMPA

Scaricabili ad alta risoluzione nella sezione "Area Stampa" del sito
insieme alle immagini del nuovo allestimento

www.pinacotecabrera.org/area-stampa/



12.
Il primo allestimento della
Pinacoteca di Brera, sala 21
© James O'Mara



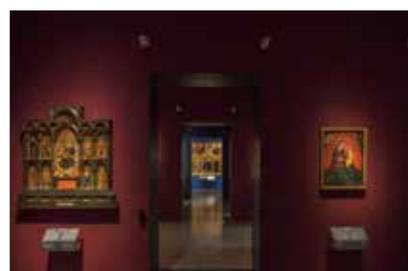
13.
Il primo allestimento della
Pinacoteca di Brera, sala 21
© James O'Mara



14.
Il secondo allestimento della
Pinacoteca di Brera, sala 6
© James O'Mara



15.
Il secondo allestimento della
Pinacoteca di Brera: *Cristo morto
nel sepolcro e tre dolenti*,
Andrea Mantegna, sala 6
© James O'Mara



16.
Il secondo allestimento della
Pinacoteca di Brera:
Medioevo, sala 3
© James O'Mara



17.
Il secondo allestimento della
Pinacoteca di Brera:
la nuova vetrata dell'ingresso
© James O'Mara



18.
Il secondo allestimento della
Pinacoteca di Brera:
veduta dalla sala 2 alla sala 5
© James O'Mara



19.
Il secondo allestimento della
Pinacoteca di Brera:
affreschi lombardi XIV-XV secolo,
sala 1
© James O'Mara

[TERZO DIALOGO]

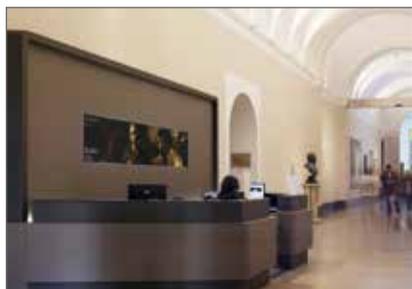
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



www.pinacotecabrera.org

SELEZIONE IMMAGINI PER LA STAMPA
Scaricabili ad alta risoluzione nella sezione "Area Stampa" del sito
insieme alle immagini del nuovo allestimento
www.pinacotecabrera.org/area-stampa/



20.
La nuova accoglienza della
Pinacoteca di Brera



21.
Il terzo allestimento della
Pinacoteca di Brera, sala 31



22.
Il terzo allestimento della
Pinacoteca di Brera, sala 30



23.
Il terzo allestimento della
Pinacoteca di Brera, sala 30



24.
Il terzo allestimento della
Pinacoteca di Brera, sala 31



25.
Il terzo allestimento della
Pinacoteca di Brera, sala 29



26.
Biblioteca Nazionale Braidense,
sala Maria Teresa
© Alessandro Radice



27.
Porta Gregotti, il nuovo ingresso
della Pinacoteca di Brera

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



www.pinacotecabrera.org



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

CONCORSO FOTOGRAFICO SU INSTAGRAM #BRERAINCHIAROSCURO

La rivoluzione che i social media stanno portando nelle nostre vite inevitabilmente sta cambiando anche il nostro comportamento all'interno di un Museo.

Se un tempo era impensabile scattare fotografie durante la visita a una mostra, oggi desideriamo catturare un momento, un'opera che ci ha colpito, rilanciare emozioni così da far diventare le piattaforme social non solo "luogo" di condivisione ma anche di informazione. Il visitatore ha imparato a cercare notizie, a prepararsi alla visita e a utilizzare le risorse digitali anche tra le sale del museo. Nel solco di questa visione del Museo come luogo vivo e reattivo alle necessità e ai cambiamenti del suo pubblico, il sito della Pinacoteca di Brera, che a 8 mesi dal suo lancio conta una media di 2000 visite al giorno con un altissimo tempo di permanenza sulle sue pagine, in occasione del Terzo Dialogo *Attorno a Caravaggio*, inaugura il suo profilo Instagram: la nuova pagina partirà con un contest tutto dedicato alle luci e alle ombre di Caravaggio.

50

Partecipare è semplice:

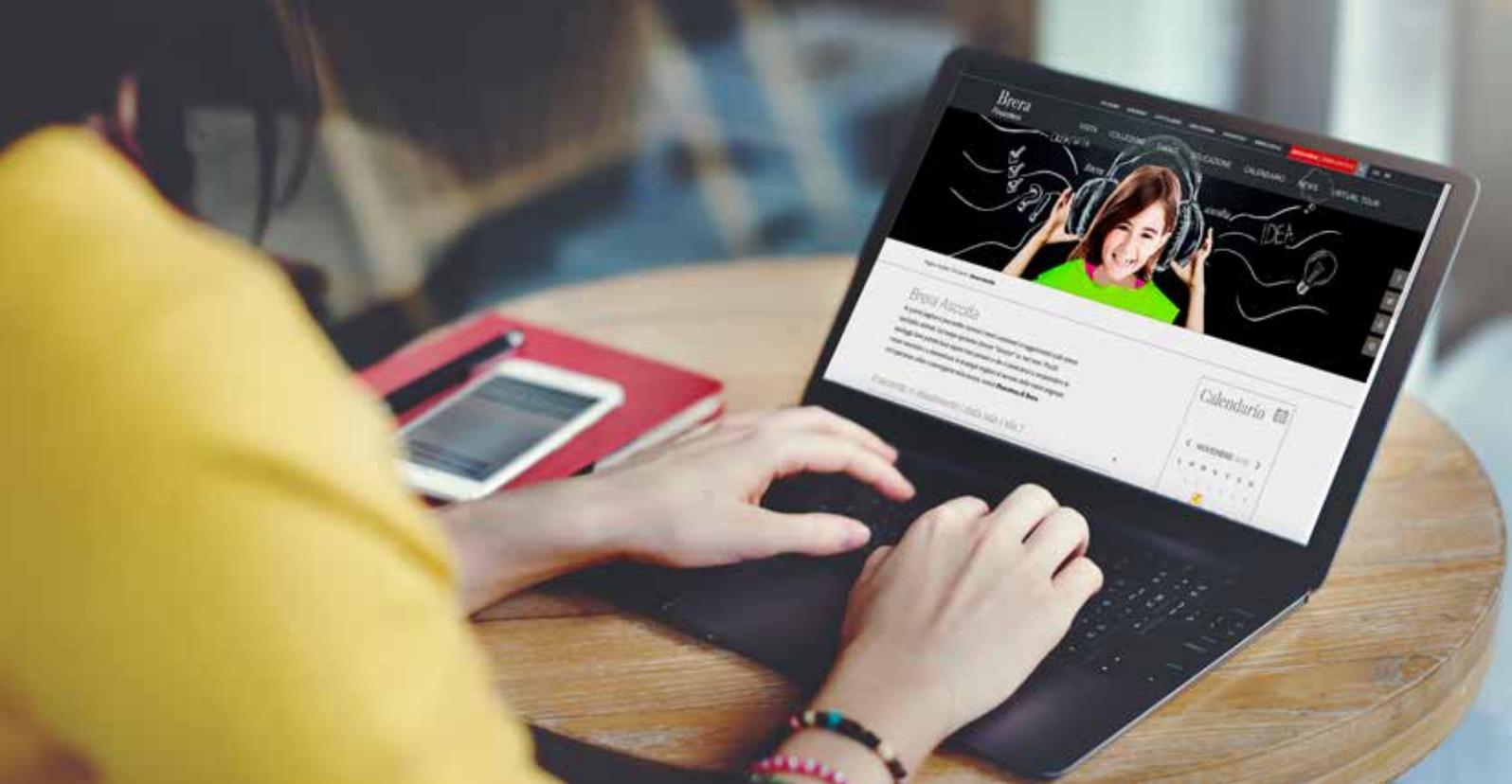
- 1.** Pubblica una foto in cui luce e ombra siano entrambe protagoniste: in contrasto, utilizzate simbolicamente, o come la tua creatività ti suggerisce. Non importa il luogo o il soggetto. Prova a immaginare Caravaggio con una macchina fotografica in mano e gioca con le luci e con le ombre come avrebbe fatto lui.
- 2.** Convididila su Instagram, Facebook o Twitter con l'hashtag #BreraInChiaroscuro
- 3.** Puoi pubblicare più di un'immagine, purché entro il 6 gennaio 2017

Ogni settimana condivideremo sulla nostra pagina Instagram@pinacotecabrera una delle vostre opere, selezionate tra quelle ricevute; al termine del concorso ne sceglieremo 3 che verranno pubblicate sul nostro sito e sui pannelli all'ingresso della Pinacoteca per tutta la durata del Terzo Dialogo.

Il primo classificato riceverà due abbonamenti all'Associazione Amici di Brera, che danno diritto all'ingresso gratuito in Pinacoteca per la durata di un anno.

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



12

BRERA ASCOLTA SULLA "GIUDITTA"

“Hai avuto modo di vedere il terzo Dialogo *Attorno a Caravaggio: una questione di attribuzione?* Che idea ti sei fatto del dipinto *Giuditta che decapita Oloferne* oggetto di attribuzione e opera tanto discussa dagli storici dell’arte? Secondo te è di Caravaggio?”

51

Sono queste le domande cui potranno rispondere dal 10 novembre i visitatori di Brera attraverso il sito www.pinotecabrera.org, nella sezione “Brera ascolta” con la possibilità di esprimere la loro opinione sulla *Giuditta* ritrovata a Tolosa (e che per alcuni studiosi potrebbe essere stata realizzata da Caravaggio) che per la prima volta viene messa a confronto con altri dipinti attribuiti al maestro lombardo e alla *Cena in Emmaus* di Caravaggio conservata a Brera. **Il sondaggio non ha scopi scientifici.**

A questo proposito la tela sarà infatti oggetto di studi da parte di esperti nazionali e internazionali in una giornata a porte chiuse cui seguiranno atti. Inoltre su quest’opera la Pinacoteca di Brera fornisce attraverso il catalogo Skira, l’apparato didascalico e le audioguide in mostra tutte le informazioni per avere una corretta lettura del quadro che suscita tuttora pareri controversi.

L’iniziativa di “Brera ascolta” si pone piuttosto nel solco del voler coinvolgere il pubblico in modo attivo alla visita della Pinacoteca, nella prospettiva del “museo vivo” sostenuta dal soprintendente Franco Russoli e portata avanti dall’attuale direttore James Bradburne.

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



www.pinotecabrera.org



Lo staff dei Servizi Educativi, personale interno qualificato della Pinacoteca di Brera, lavora per valorizzare e rendere accessibile il museo al più ampio numero possibile di persone, per aprirlo alla città e al mondo, per farne un luogo di cui innamorarsi.

Da più di quindici anni vengono proposti - per adulti, bambini, singoli e famiglie - visite e approfondimenti gratuiti sulle opere del museo. Da quest'anno, sotto la direzione di James M. Bradburne, si esplorano strade nuove per raggiungere il pubblico in modo inedito. Nelle sale di recente riallestite, si trovano le nuove didascalie per famiglie che vogliono coinvolgere il pubblico in un dialogo tra diverse generazioni con nuove audioguide in fase di sperimentazione. In occasione del dialogo che vede protagonista Caravaggio, nel mese di novembre saranno proposte le seguenti attività:

52

Attività didattica per bambini da 6 a 9 anni

sabato 26

da 6 a 9 anni - ore 15.30-16; da 4 a 6 anni - ore 17-17.30

prenotazione obbligatoria (massimo 10 bambini)

Rivivi la storia di Caravaggio viaggiando fra le sale della Pinacoteca! A grandi passi ripercorreremo insieme la vita inquieta di Michelangelo Merisi che attraversò l'Italia, tra le opere di artisti che entrarono in contatto con lui e con la sua arte. A piedi, a cavallo, in barca... ci vorrà fiato per seguire il Caravaggio in tutti i suoi spostamenti.

Attività didattica per giovani e adulti

venerdì 11 e 25 ore 10.00, 11.30, 15.00, 17.30

Una mezz'ora dedicata alla pittura di Caravaggio e al suo impatto sul panorama artistico a lui contemporaneo, che varca i confini e conquista pittori di ogni paese, fra cui il fiammingo Louis Finson.

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017





BRERA APRE LE PORTE A TAXISTI CONCIERGES, GUIDE TURISTICHE

TAXISTI

8 novembre, ore 12.00

9 novembre, ore 16.30

CONCIERGES

8 novembre, ore 16.30

GUIDE TURISTICHE

9 novembre, ore 12.00

Anche in occasione del terzo dialogo *Attorno a Caravaggio* la Pinacoteca di Brera apre la porta a taxisti, concierges e guide turistiche della città.

Il direttore James Bradburne e lo staff dei conservatori della Pinacoteca guideranno gli ospiti alla scoperta dei capolavori del museo in un'iniziativa senza precedenti a Milano. Visite speciali che puntano ad attivare preziose sinergie con tre categorie di lavoratori che costituiscono un collegamento essenziale tra il visitatore e la città.

Anteprima per i taxisti e concierges

L'8 novembre saranno accolti a Brera taxisti e concierges. Questi ultimi sono stati contattati tra gli hotel più prestigiosi di Milano (soprattutto attraverso l'Associazione Le Chiavi d'Oro che annovera la maggior parte dei concierges di Milano) per un totale di un'ottantina di riferimenti. Tra i taxisti ci si è rivolti alle varie Associazioni e Compagnie, compreso un blog di categoria che conta circa duemila visite al giorno mentre risultano presenti sul territorio di Milano oltre 5000 taxisti. Tra le varie compagnie alcune dirameranno, prima dell'evento, l'invito via radio dalla stazione base agli operatori in linea.

Anteprima per guide turistiche

Il 9 novembre sarà la volta delle guide, riconosciute come veri e propri Ambasciatori culturali, che la Pinacoteca accoglie per inaugurare un nuovo rapporto del Museo con la città. Sono state selezionate attraverso l'elenco delle Associazioni di categoria della Lombardia (in tutto una quindicina di Associazioni) e da un elenco di *free lance*. Anche loro saranno accompagnate dal direttore e dallo staff e sarà loro presentato il nuovo allestimento.

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



www.pinacotecabrera.org



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

SCHEDE SINTETICHE BRERA PALAZZO BRERA

Il palazzo, sorto su di un antico convento trecentesco dell'ordine degli Umiliati e successivamente passato ai Gesuiti che vi stabilirono una scuola, conobbe l'assetto attuale, solido e austero, a partire dall'inizio del Seicento ad opera di Francesco Maria Richini.

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

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

Nel corso di tutto il XIX secolo logge, cortili, atri e corridoi furono destinati ad ospitare monumenti che celebrassero pubblicamente artisti, benefattori, uomini di cultura e di scienza legati all'istituzione braidense. Tra gli esempi migliori di questo ricchissimo e poco conosciuto arredo sono i monumenti a Cesare Beccaria di Pompeo Marchesi ed a Giuseppe Parini di Gaetano Monti, visibili sullo scalone di accesso alla Pinacoteca.

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

SCHEDE SINTETICHE BRERA PINACOTECA BRERA

Museo di statura internazionale, la Pinacoteca di Brera nacque a fianco dell'Accademia di Belle Arti, voluta da Maria Teresa d'Austria nel 1776, con finalità didattiche. Doveva infatti costituire una collezione di opere esemplari, destinate alla formazione degli studenti.

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

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

55

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

SCHEDE SINTETICHE BRERA BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE

La Biblioteca Nazionale Braidense venne costituita nel 1770 dall'imperatrice Maria Teresa d'Austria che decise di destinare ad uso pubblico la biblioteca del conte Carlo Pertusati e altri fondi librari.

La biblioteca aprì al pubblico nel 1786 nel palazzo del Collegio gesuitico di Brera, acquisito dallo Stato dopo lo scioglimento della Compagnia di Gesù (1773).

In seguito vennero acquisite diverse raccolte private e di altre congregazioni soppresse, oltre ai duplicati della Biblioteca Imperiale di Vienna. Dal 1788 incrementarono le raccolte anche gli stampati ricevuti quando la biblioteca divenne deposito legale dello Stato di Milano. Anche adesso la Braidense funge da archivio regionale di deposito legale lombardo.

Alla Braidense fu conferita nel 1880 la qualifica di "biblioteca nazionale". Nel corso del XIX e del XX secolo molti altri fondi vennero ad arricchire il suo patrimonio, come ad esempio il Fondo Albrecht von Haller (1778), il Fondo Durini (1795) e il fondo manzoniano (1885). Il patrimonio bibliografico della Braidense è all'inizio del 2016 costituito da circa 1.500.000 unità, tra manoscritti, autografi, incunaboli, cinquecentine, testate di periodici, e vari supporti audiovisivi.

56

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

SCHEDE SINTETICHE BRERA MEDIATECA SANTA TERESA

La Mediateca Santa Teresa nasce da un accordo di programma tra quattro enti promotori: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Lombardia, Provincia e Comune di Milano. Il progetto risale ai primi anni '90 e la struttura ha aperto al pubblico il 13 giugno 2003.

La chiesa barocca di Santa Teresa in via della Moscova a Milano, da tempo in disuso, è oggi trasformata nella sede del materiale multimediale della Braidense. La Mediateca offre ai propri utenti l'accesso a Internet ed alle fonti documentarie elettroniche, digitali e audiovisive, come ulteriore strumento di informazione rispetto alle fonti tradizionali, per finalità di ricerca, studio e documentazione. In Mediateca si possono consultare le risorse elettroniche e audiovisive (musica, documentari, film serie televisive...) di cui è depositaria in virtù della legge sul deposito legale (L.15 aprile 2004 n. 106 e D.P.R. 3 maggio 2006 n.252). La Mediateca promuove inoltre iniziative legate allo sviluppo della cultura digitale, obiettivo che si articola in diverse manifestazioni: esposizioni, tavole rotonde, conferenze, videoproiezioni. Con questi incontri ci si propone di dar spazio a forme di comunicazione che prediligono il digitale, dalla ricerca delle diverse fonti d'innovazione tecnologiche alle più alte espressioni della creatività e dell'interattività in rete. Inoltre è attivo il servizio di consultazione dei periodici microfilmati. Grazie all'accordo con la Rai, in Mediateca si possono consultare gli Archivi delle trasmissioni Rai, l'Archivio della Canzone Napoletana e gli "andato in onda" delle maggiori emittenti nazionali.

57

[TERZO DIALOGO]

Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017

15



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org



VIDEO TEASER

<http://pinacotecabrera.org/media/video-teaser-terzo-dialogo-attorno-a-caravaggio/>

[TERZO DIALOGO]
Attorno a **Caravaggio**

Pinacoteca di Brera
10 novembre 2016
5 febbraio 2017



PINACOTECA DI BRERA
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Via Brera 28, 20121 Milano
t +39 02 72263264 - 229
pin-br@beniculturali.it
www.pinacotecabrera.org

INFORMAZIONI E CONTATTI

Pinacoteca di Brera

via Brera, 28 – Milano
(accesso disabili da via Fiori Oscuri, 2)
www.pinacotecabrera.org

Orari

Martedì, mercoledì, giovedì, venerdì
sabato e domenica 8.30-19.15
(chiusura biglietteria 18.40)
giovedì 8.30-22.15
(chiusura biglietteria 21.40)
chiuso lunedì

Biglietti

Intero € 10.00
Ridotto € 7.00
gratuito ogni prima domenica del mese

Prenotazioni

Per gruppi, scuole e singoli
tel. 02 92800361
www.pinacotecabrera.net

Attività didattica

Servizi educativi della Pinacoteca di Brera
tel. 02 72263.219 - 262

Ufficio Mostre ed Eventi

tel. 02 72263.259 - 266
sbsae-mi.brera@beniculturali.it

Ufficio Comunicazione

tel. 02 72263.259 - 266
comunicazione.brera@beniculturali.it

UFFICIO STAMPA

Antonella Fiori

Ufficio stampa Pinacoteca di Brera
m +39 347 2526982
ufficio.stampa@pinacotecabrera.org

Lucia Crespi

Ufficio Stampa Skira
m +39 338 8090545
lucia@luciacrespi.it

DESIGN E SITO WEB

Viva srl

via Meda 32
20141 Milano
t +39 02 87187741
info@vivaonweb.com
www.vivaonweb.com

