

1809
Brera
2009


Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica


Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

Raffaello, *Lo sposalizio della Vergine* Presentazione del restauro

19 marzo 2009

*a cura di Matteo Ceriana, Emanuela Daffra
e Paola Borghese, Andrea Carini, Sara Scatragli*

Nell'ambito delle celebrazioni del bicentenario, Brera presenta uno dei suoi capolavori, lo *Sposalizio della Vergine di Raffaello*, a restauro ultimato, ricollocato nel percorso di visita della Pinacoteca.

La tavola, celeberrima icona della Pinacoteca, insieme al *Cristo morto* di Mantegna, al *Bacio* di Hayez e alla *Pala di Montefeltro* di Piero della Francesca, era stata dipinta nel 1504 per la chiesa francescana di Città di Castello e donata a Giuseppe Lechi, generale dell'armata francese, dalla cittadinanza durante i rivolgimenti napoleonici nel 1798.

Acquistata nel 1803 da Giacomo Sannazzari e donata l'anno successivo all'Ospedale Maggiore di Milano, fu poi acquisita e destinata con decreto vicereale di Eugenio di Beauharnais alla Pinacoteca, grazie anche all'interessamento di Giuseppe Bossi, allora segretario dell'Accademia di Belle Arti. Diversi sono stati i restauri a cui la pala è stata sottoposta nel tempo: il primo, forse risalente al Settecento, è noto solo attraverso la descrizione che ne fa nel 1858 il pittore e restauratore Giuseppe Molteni, incaricato di eseguire in quello stesso anno un ormai indispensabile intervento sia sul supporto che sulla superficie pittorica, documentato da una dettagliatissima relazione.

Un nuovo restauro venne affidato a Mauro Pelliccioli nel 1958, quando il dipinto fu aggredito a martellate da un visitatore che colpì il gomito e il ventre della Vergine. L'intervento di Pelliccioli si limitò alla stuccatura e all'integrazione dei danni procurati dallo sfregio vandalico.

A partire dagli anni ottanta sono state eseguite indagini non invasive che hanno consentito di approfondire la conoscenza dell'opera e del suo stato di conservazione. A centocinquanta anni dal restauro di Molteni, l'immagine dello *Sposalizio* era ormai troppo offuscata dall'alterazione dei materiali superficiali ed era perciò venuto il momento per un nuovo intervento che è stato affidato ai restauratori della Soprintendenza, Paola Borghese, Andrea Carini e Sara Scatragli con la direzione di Matteo Ceriana ed Emanuela Daffra, e che viene presentato in occasione delle celebrazioni per il bicentenario dell'apertura della Pinacoteca. Obiettivo è stato quindi quello di restituire leggibilità alla cromia del dipinto offuscata dalle vernici ossidate, dalle patinature localizzate e dai ritocchi alterati e di consolidare alcuni sollevamenti della pellicola pittorica. In fase preliminare è stata eseguita un'accurata campagna di indagini diagnostiche volta al riconoscimento della tecnica esecutiva e degli interventi precedenti; questa campagna è stata realizzata sia dal Laboratorio Fotoradiografico interno sia dai maggiori istituti di ricerca nazionali, quali l'Università degli Studi di Milano, l'ENEA di Roma e Università degli Studi di Bergamo. Lo staff interno dei restauratori ha

lavorato nel box trasparente montato nella sala XVIII, che ospita i restauri di grandi dimensioni o di particolare rilievo, rendendo così le attività del laboratorio, costruito grazie a un intervento di Pirelli S.p.a., parte integrante dei percorsi didattico-espositivi del museo. Le fasi dell'intervento possono essere approfondite attraverso i materiali che sono raccolti nel sito della Pinacoteca (www.brera.beniculturali.it) alle pagine attivate per permettere di seguire il procedere dei lavori in tempo reale.

Riportato nella sua sede della sala XXIV, il dipinto è ora affiancato a una videoproiezione, realizzata dallo Studio N!03, che ne illustra la storia, i risultati delle indagini diagnostiche e le fasi salienti dei lavori compiuti. La proiezione è stata resa possibile grazie anche alla sponsorizzazione tecnica di **Epson**.

La cornice dello Sposalizio della Vergine di Raffaello

Quanti visitatori hanno concentrato la propria attenzione, anche se solo per pochi minuti, sulla cornice del celebre *Sposalizio della Vergine* di Raffaello? Quanti si sono accorti della sua raffinatissima decorazione, in puro stile neoclassico, frutto di una straordinaria abilità tecnica e di una grande invenzione decorativa? Eppure il repertorio ornamentale costituito da racemi, fiori, vasi, erme, cammei ovali e tondi, animali dalle forme fantastiche, cesti e acanti sembra rimandare alla migliore tradizione dei più raffinati virtuosismi ancora settecenteschi: gli arredi per il Palazzo Reale di Torino, gli stucchi della Sala di Niobe agli Uffizi, i lavori per la Villa Reale di Monza.

Quando e da chi fosse stata commissionata la preziosa incorniciatura, resta ancora un quesito da risolvere, anche se nel catalogo dedicato al restauro dello *Sposalizio della Vergine*, Matteo Ceriana ne ha in parte ricostruito le vicende, e proposto – sia pur prudentemente – un'attribuzione. Non sappiamo con quale cornice il dipinto di Raffaello sia arrivato a Brera nel 1805. Forse non ne ebbe nessuna nei pochi anni in cui lo *Sposalizio della Vergine* è rimasto di proprietà della famiglia Lechi, dopo che era stato prelevato dalla chiesa francescana di Città di Castello; qui esso era collocato sull'altare di San Giuseppe, nel XVIII secolo completato da una complessa soasa in stucco e marmo.

Al momento dell'acquisto dunque l'importante tavola doveva essere priva di una degna incorniciatura, che molto probabilmente fu subito messa in cantiere e si volle realizzare più ricca delle semplici, lineari cornici dorate che si stavano nel frattempo approntando per gli altri dipinti della Pinacoteca. L'elaborata cornice, ora recuperata dopo un lungo e complicato intervento di restauro, è infatti un esempio veramente cospicuo di ornato neoclassico e l'unica tra quelle del museo a riflettere questo gusto. Il ricco repertorio ornamentale, di grande invenzione decorativa, e la straordinaria qualità tecnica del manufatto sembrano rimandare alla migliore produzione di Giocondo Albertolli, decoratore e architetto, nonché docente di ornato all'Accademia di Belle Arti di Brera proprio in quegli anni. Quando Giuseppe Molteni affrontò a metà Ottocento il restauro della preziosa tavola avrebbe voluto valorizzare il dipinto con una incorniciatura in stile di primo Cinquecento, sostituendo la cornice neoclassica piuttosto ammalorata. Ma il progetto non ebbe seguito.

La cornice, caratterizzata da decori eseguiti a pastiglia, per circa un anno è stata affidata alle cure di Patrizia Fumagalli con la collaborazione di Antonella Ortelli e di Luca Quartana, nonché Fabio Frezzato per le indagini diagnostiche, che dopo analisi, rilievi e mappature dei rifacimenti e delle dorature, hanno proceduto al restauro vero e proprio sotto la direzione di Matteo Ceriana e di Emanuela Daffra. Il restauro è stato possibile grazie ad un contributo Pirelli e alla generosità dei familiari e di un gruppo di amici di Corso Bovio.



Sede	Pinacoteca di Brera, Sala XXIV. Via Brera, 28 - Milano
Periodo	dal 19 marzo 2009
Orari di apertura	8.30 -19.15 da martedì a domenica (la biglietteria chiude 45 minuti prima) Chiuso il lunedì, 1 gennaio, 1 maggio, 25 dicembre
Biglietto d'ingresso	euro 10,00 intero euro 7,50 ridotto per cittadini dell'UE e dello SEE di età compresa tra i 18 ed i 25 anni e docenti delle scuole statali dell'UE e dello SEE Gratuito cittadini dell'UE e dello SEE minori di 18 anni o maggiori di 65 anni, membri I.C.O.M., guide e interpreti turistici, personale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, studenti, giornalisti, portatori di handicap e accompagnatore Abbonamento bicentenario euro 20,00 dà diritto all'ingresso illimitato alla Pinacoteca di Brera fino al 15/02/2010, al noleggio scontato dell'audioguida doppia, a sconti presso il bookshop di Brera e presso la libreria Electa Koenig del Mondadori Multicenter Duomo, a sconti presso mostre d'arte in altre sedi, a sconti presso esercizi commerciali convenzionati (www.assobrera.com)
Prenotazioni	obbligatoria per i gruppi facoltativa per i visitatori singoli euro 1,50 a persona, gratuita per le scuole Tel. 02.89421146 - 199199111 www.brera.beniculturali.it
Audioguida	euro 3,50 individuale/doppia per i titolari dell'Abbonamento Bicentenario euro 5,50 doppia
Visite guidate	euro 62,00 scuole euro 83,00 gruppi euro 100,00 lingua straniera tel. 0289421146 - 199199111
Informazioni Soprintendenza BSAE Milano	<i>Segreteria</i> 02.72263204-203 - segreteria.artimi@arti.beniculturali.it <i>Marina Gargiulo</i> 02.72263268 - mgargiulo@arti.beniculturali.it <i>Paola Strada</i> 02.72263262 - pstrada.artimi@arti.beniculturali.it <i>funzionario in servizio sabato e domenica</i> 345/3695910
Attività didattica dei Servizi educativi della Pinacoteca	un sabato al mese, visita guidata gratuita max. 25 persone Tel. 02.72263219 - 262 www.brera.beniculturali.it/Servizi educativi (materiali didattici scaricabili)
Ufficio Mostre	Valentina Maderna con Antonio Molisso e Marcello Valenti

Ufficio Comunicazione grafica e web	Marina Gargiulo e Paola Strada con Cesare Maiocchi
Ufficio Tecnico	Angelo Rossi con Carlo Bassanini e Massimo D'Auria
Segreteria del Soprintendente	Maria Di Lernia, Marzia Riboldi con Marco De Antoni e Catia Tommasin
Registrar per il bicentenario	Mariacristina Nasoni
Progetto e direzione dell'allestimento	Corrado Anselmi – Milano
Realizzazione dell'allestimento	Congress Service 2000 S.r.l. – Limbiate
Videoproiezione	Studio ennezerotre - Milano
Catalogo	Electa
Ufficio Stampa Electa	Enrica Steffenini tel. 02.21563433 elestamp@mondadori.it
Immagine coordinata	Sebastiano Girardi
Immagini	www.electaweb.it

Lo Sposalizio di Raffaello: al modo di un'introduzione

Sandrina Bandera

Come scrive Rudolf Wittkower nelle prime pagine dei *Principi architettonici dell'Umanesimo*¹, nel *De Re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti (scritto intorno al 1450), primo trattato architettonico rinascimentale, appare il primo programma completo della chiesa ideale del Rinascimento. Nel settimo libro, infatti, egli tratta della costruzione e della decorazione degli edifici sacri. La rassegna delle forme consigliate per la pianta dei templi, per l'Alberti sinonimo di chiese, inizia con l'elogio del cerchio: la natura medesima si compiace sopra ogni altra della forma rotonda, come è provato dalle sue creazioni stesse, quali la terra, le stelle, gli alberi, i nidi degli animali. Per le forme delle chiese, l'Alberti raccomanda figure geometriche fondamentali: oltre al cerchio, il quadrato, l'esagono, l'ottagono, il decagono e il dodecagono, figure tutte determinabili sulla base del cerchio, e illustra come costruirne le lunghezze dei lati partendo dal raggio della circonferenza circoscritta.

Con questo trattato, che fu basilare per la cultura umanistica urbinata e soprattutto per la formazione di Donato Bramante e di Raffaello, l'Alberti fissò l'inclinazione classicheggiante di intere generazioni di architetti. Il rapporto tra la citazione albertiana e l'architettura che campeggia come protagonista nello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello è d'altra parte straordinario. L'Alberti sostiene, per esempio, che la chiesa ideale dovrebbe costituire l'ornamento di tutta la città: tale bellezza risveglia sensazioni sublimi e suscita pietà religiosa, essa ha effetto purificatore. La bellezza, egli continua usando citazioni derivate dall'antichità e in particolare da Vitruvio, consiste nell'integrazione razionale delle proporzioni di tutte le parti di un edificio, così che ciascuna di esse abbia dimensioni e forma assolutamente definite, e nulla possa essere aggiunto o rimosso senza distruggere l'armonia dell'insieme. Di seguito egli entra nei dettagli: la chiesa non solo si troverà in luogo elevato, isolata da ogni lato, in una nobile piazza, ma dovrà pure distaccarsi per mezzo di un alto basamento dal flusso della vita quotidiana in cui è immersa. Per questo le chiese a pianta rotonda dovranno essere dotate di un portico o di un colonnato che le circondi. Il bianco, cioè il simbolo della purezza, dovrà essere il colore dei templi. Pochissimi ornamenti, rarefatti ed espressioni di puro pensiero, come la musica e la matematica. Soprattutto il pavimento mostrerà linee e figure pertinenti alla geometria così che ovunque venga stimolata l'educazione della mente. Le finestre, infine, saranno tanto alte da rendere impossibile qualsiasi contatto con l'effimera vita quotidiana dell'esterno e da far sì che nullo altro si veda se non il cielo. Per quanto riguarda la copertura, la forma della cupola ha la potenzialità di imprimere un valore cosmico.

Lo *Sposalizio della Vergine*, datato 1504, eseguito per la cappella Albizzini, dedicata a san Giuseppe, della chiesa di San Francesco di Città di Castello, chiude l'età giovanile di Raffaello, appena prima del suo soggiorno fiorentino, soggiorno che, com'è noto, fa da introduzione alla sua piena realizzazione a Roma, quando egli arriverà ad assumere l'eredità classica a tal punto da raggiungere l'apice della comprensione dell'antichità. Proprio per questo il dipinto braidense è fondamentale perché espressione di tutto l'itinerario mentale che portò Raffaello a essere, anche grazie alla sua bottega impostata in modo tradizionale (così come lui stesso era stato allievo del Perugino), il centro e il culmine dell'arte occidentale dalla fine del mondo antico.

Appare evidente, come ha più volte notato la critica, il forte legame con il Perugino che emerge sia dallo stile giovanile sia dall'iconografia della

scena che è ritagliata sullo sfondo della rappresentazione del Tempio di Salomone, come nell'affresco della *Consegna delle chiavi* alle pareti della Cappella Sistina e nella tavola, con il medesimo soggetto del dipinto di Raffaello a Brera, già nella cappella dell'Anello nel Duomo di Perugia e ora al Museo di Caen, dipinti dal maestro rispettivamente nel 1482 e nel 1502-1504. Nonostante tale evidente derivazione, in questo pannello Raffaello raggiunge una tale perfezione architettonica, di chiara matrice albertiana, da far presentire il senso di grandiosità e la convinzione classica che sono alla base della cultura pittorica occidentale, tanto da essere fondamentale per Annibale Carracci, Guido Reni, Domenichino, Poussin, Batoni e Canova.

Gli elementi geometrici che contribuiscono alla perfezione di questo dipinto, derivati come s'è visto da chiare premesse albertiane, rimasero costanti in Raffaello tanto che in una sua lettera inviata a Leone X, committente del ben noto ritratto con Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi agli Uffizi, oltre che, nel 1519, della pianta dell'antica Roma, egli scrisse: "All'occhio nostro piace la perfezione del circolo et vedesi che la natura non cerca quasi altra forma"².

Questa tavola è anche fondamentale per districare la massa di ipotesi sostenute dalla critica circa i rapporti di dare e avere tra Raffaello e il Perugino³ (così come sembra arduo individuare la mano di Raffaello nell'opera del Perugino, è invece verosimile che il Perugino si sia servito di disegni dell'allievo, ma il problema è diverso⁴). Infatti essa fa emergere che il vero quesito non è tanto quello di individuare la presenza di Raffaello nella bottega del maestro, ma comprendere quale siano la portata innovativa del giovane allievo e la diversità dei suoi interessi. La ricerca spaziale, la capacità di superare le realtà attraverso l'uso della matematica e della prospettiva, la capacità di comporre la linea peruginesca con la spazialità di eredità urbinata (e in questo connessa con Piero della Francesca) costituiscono il felice apporto di Raffaello e il simbolo di un'appartenenza a una diversa e nuova generazione.

Il prezioso dipinto di Raffaello a Brera è probabilmente l'ultimo nel quale è ancora evidente la memoria dei maestri della generazione precedente, intendo i più noti dell'Italia centrale, cioè – oltre a Perugino – anche Pinturicchio e Signorelli, anche se la sapienza nell'uso della geometria e dello spazio ne fanno un'opera anticipatrice del pieno Rinascimento. Partendo da quest'opera infatti si può dedurre come proprio l'architettura e la prospettiva siano per Raffaello il cardine e l'essenza del suo universo.

Anche quando egli nel 1519, con un incarico assolutamente inedito per gli artisti e per gli antiquari dell'epoca, fu commissionato dell'elaborazione della pianta di Roma antica, con lo scopo di provvedere alla conservazione dei monumenti antichi e di far crescere la conoscenza della classicità, ciò fu possibile solo presupponendo una specifica conoscenza nella pratica architettonica. Come è stato osservato da John Shearman⁵, il tempio è qui rappresentato non solo come un'esercitazione prospettica, ma come un'architettura vera, o meglio come un modellino, secondo una tradizione assolutamente urbinata.

E ancora questo dipinto può essere un'ulteriore espressione della conoscenza dell'architettura antica da parte di Raffaello, così da provare l'ipotesi di un suo primo viaggio a Roma nel 1502-1503, eventualmente con l'appoggio di Giovanna Feltria della Rovere, la stessa che avrebbe mandato al gonfaloniere Pier Soderini la nota lettera di raccomandazione per introdurre il giovane artista a Firenze⁶. Tuttavia è certo che qui, per la rappresentazione delle figure e dei volti e per l'eleganza delle esili corporature, Raffaello usa ancora con grande capacità e convinzione i canoni di bellezza del maestro Perugino, come se considerasse questo stile il mezzo più conveniente alla pittura sacra. Anche a Firenze tale linguaggio di carattere neoplatonico era diffuso tanto da essere considerato adatto per rappresentare l'essenza divina e per evadere dalla realtà terrena. Queste considerazioni, che si appoggiano sul concetto di sincre-

tismo umanistico-religioso del neoplatonismo fiorentino⁷, aprono la strada al soggiorno di Raffaello a Firenze a partire dal 1504 e mostrano come l'introduzione di Raffaello nel nuovo contesto culturale fiorentino sia stata prima di tutto un'operazione intellettuale.

Come sottolinea anche Carlo Bertelli in queste pagine, altrettanto intellettuale e simbolico fu l'incontro con Milano di questo dipinto di Raffaello, trafugato dalle truppe napoleoniche guidate dal conte Lechi nel 1789. Dopo vari passaggi esso fu acquistato dal Governo per l'Accademia di Belle Arti nel 1805, prima ancora che fosse costituita la Pinacoteca, e forse proprio partendo da questo dipinto cominciò a nascere l'idea di costituire un museo quale simbolo del nuovo governo napoleonico, sulla falsariga del Louvre che stava nascendo in Francia. A partire dal febbraio 1798, infatti, era stata presentata nel Salon Carré una selezione prima di circa ottantasei opere, e poco dopo di altre cinquantasei, tra le quali spiccava la *Santa Cecilia* di Raffaello proveniente da Bologna, destinata a essere restituita alla città d'origine nel 1815. Al Louvre la *Santa Cecilia* di Raffaello fu apprezzata molto più della *Gioconda*, anch'essa esposta nel medesimo contesto: nonostante un pessimo restauro che aveva ricevuto, il dipinto bolognese si aggiudicò una particolare segnalazione dello stesso Napoleone⁸, così come, qualche anno dopo, Eugenio di Beauharnais si compiacque di destinare questa tavola di Raffaello a Brera.

Non si deve dimenticare che nel 1804 il *De Re Aedificatoria* dell'Alberti fu ristampato proprio a Milano nei "Classici dell'arte" e poi ancora nel 1833, con note di Ticozzi⁹ e che circa negli stessi anni dell'entrata a Brera del *Matrimonio della Vergine* di Raffaello, precisamente nel 1811¹⁰, si iniziò a restaurare la zona absidale di Santa Maria presso San Satiro, uno dei simboli milanesi dell'architettura bramantesca e della tradizione urbinata.

Il valore riconosciuto della tavola di Brera (tanto da far nascere anche il sospetto che essa abbia corso il rischio di essere trasferita dalle truppe napoleoniche a Parigi), fu poi l'elemento fondamentale per la realizzazione di una cornice straordinaria di disegno classico che viene restaurata e studiata in questa occasione.

V'è da citare, poi, la cura eccezionale con la quale nel 1857 Giuseppe Molteni operò sul dipinto per un necessario intervento di consolidamento e pulitura. Restauratore eccezionale, apprezzato in Italia e soprattutto all'estero, tanto da essere considerato operatore di fiducia da parte di Charles Eastlake, lo storico e quasi leggendario direttore della National Gallery di Londra¹¹, egli adottò misure di tutela che ancora oggi costituiscono una lezione di professionalità e saggezza nell'individuare e risolvere i danni del supporto su tavola e nel limitare l'intervento di pulitura per la convinzione, a quell'epoca assai rara, che essa costituisse la parte più delicata e rischiosa di un restauro.

Tra gli interventi che si sono susseguiti vi è da citare quello condotto da Mauro Pelliccioli per porre rimedio a un colpo, per fortuna con danno limitato, inferto nel 1958 da certo Guglielmi, un visitatore di famiglia poverissima, che individuò nella tavola di Raffaello il simbolo di un mondo di regole da sconfiggere e distruggere, infliggendo una ferita, forse una delle più indelebili, alla storia della Pinacoteca di Brera, piuttosto che al dipinto, che è stato restaurato con perizia.

Gli interventi ora terminati con ottimo successo sul dipinto dai restauratori di questa Soprintendenza, Paola Borghese, Andrea Carini e Sara Scatragli, e sulla cornice da Patrizia Fumagalli, Luca Quartana, Antonella Ortelli e Fabio Frezzato permettono di riconfermare l'interesse con il quale, come dimostra Matteo Ceriana nel suo testo, gli artisti contemporanei hanno guardato a Raffaello: proprio per essere portatore di regole e per rappresentare un'introduzione al pieno Rinascimento, questo dipinto, questo emblema di eleganza e di geometria, di religione e di filosofia, al di sopra e al di fuori dello scorrere del tempo, ha ancora molto da dire anche alla nostra generazione.

- ¹ R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, I ed. London 1962, ed. cons. Torino 1963, pp. 9-15.
- ² V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, p. 87.
- ³ Fu Roberto Longhi a individuare la presenza del giovane Raffaello nella predella della pala di Fano del Perugino (R. Longhi, *Percorso di Raffaello giovine*, in "Paragone", n. 65, pp. 8-23).
- ⁴ M. Gregori, *Raffaello fino a Firenze e oltre*, in *Raffaello a Firenze*, catalogo della mostra, Firenze 1984, p. 20.
- ⁵ J. Shearman, *Raphael as Architect*, cons. ed. it. *Funzione e illusione. Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di A. Nova, Milano 1983 (pp. 19-41), p. 23.
- ⁶ V. Golzio, *op. cit.*, pp. 79-80.
- ⁷ M. Gregori, *op. cit.*, pp. 24-25.
- ⁸ F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University, 2000, cons. ed. italiana *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008, p. 57.
- ⁹ J. Schlosser Magnino, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, ed. it. cons. *La letteratura artistica*, Firenze 1977, p. 126.
- ¹⁰ R. Auletta Marrucci, *S. Maria presso S. Satiro. Storia e restauri*, in *Insula ansperiti. Il complesso monumentale di San Satiro*, Milano 1992 (pp. 115-141), p. 120.
- ¹¹ Si vedano i testi di J. Anderson e di M. Olivari nel catalogo *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, Museo Poldi Pezzoli, Milano 2000, pp. 47-57, 59-67.

Lo sposalizio della Vergine

Raffaello Sanzio

(Urbino, 1483 – Roma, 1520)

Lo sposalizio della Vergine

Olio su tavola, cm 170x118

(Inv. Nap. 201; Inv. Gen. 89; Reg. Cron. 336)*

Pervenne in Pinacoteca, per acquisto, nel 1805 dopo la donazione da parte della municipalità di Città di Castello (Perugia) a Giuseppe Lechi di Brescia nel 1789; dal 1804 era divenuto proprietà dell'Ospedale Maggiore di Milano.

È firmato e datato: «RAPHAEL VRBINAS - M - DIII».

A. Marabottini (1984) stima che lo Sposalizio fosse terminato entro l'estate del 1504, prima del trasferimento di Raffaello a Firenze.

La pala consta di otto tavole di pioppo, disposte orizzontalmente, collegate con tasselli a coda di rondine; un'armatura di tre sbarre di legno verticali la sostiene sul retro. Due sbarre vi sussistevano già prima del restauro di Giuseppe Molteni del 1859 e potevano rappresentare un'armatura originale. La terza fu aggiunta da Molteni, il quale intervenne con grande perizia e intelligenza nel raddrizzamento del pannello, nel consolidamento del colore e infine nella pulitura. La sua relazione di restauro, ristampata ancora recentemente (in Bertelli - DeVecchi - Gallone - Milazzo, 1983) ha valore esemplare. Dalla stessa relazione si apprendono anche particolari tecnici che nelle condizioni presenti sarebbe difficile verificare, per esempio che la pittura è eseguita sopra un'imprimatura a gesso distesa su di una tela che copre tutta la superficie.

Il dipinto è tuttora in buone condizioni, benché negli anni Cinquanta fosse stato aggredito a martellate da un visitatore che colpì il gomito e il ventre della Vergine. Il restauratore Mauro Pelliccioli riparò i danni ed uguagliò l'insieme con una vernice leggermente giallognola, contenente probabilmente, secondo la prassi di questo restauratore, una minima quantità di fuliggine. In seguito l'opera non fu mai più restaurata. Un sottilissimo cretto percorre il dipinto verticalmente, mentre fessure più larghe e profonde, apparentemente ormai stabili, si sono prodotte in senso orizzontale.

La cornice, risalente al 1858-1859 (Olivari, *Appunti d'archivio...*, 1984) copre un bordo nero, probabilmente ottocentesco, che risulta dipinto sopra la cimasa bianca originale e in qualche caso copre pochi millimetri della pittura originale. Nel 1983 fu eseguito un piccolo tassello di pulitura (da Giovanna Turinetti di Priero), mettendo a nudo un tratto di cimasa bianca in corrispondenza della lanterna della cupola. Fu così accertato che questa non proseguiva al di sotto del bordo nero, ossia che Raffaello aveva effettivamente voluto che la lanterna apparisse tagliata dalla cornice della pala.

Il dipinto era stato eseguito per la Cappella Albizzini, dedicata a San Giuseppe, nella chiesa gotica di San Francesco a Città di Castello. La cappella fu completamente trasformata nel XVIII secolo e non è possibile ricostruire il rapporto originario fra il dipinto e l'architettura. Sull'altare settecentesco la pala si trovava all'incirca all'altezza in cui fu posta nella sala di Brera disegnata da Vittorio Gregotti e Antonio Citterio nel 1983. Il restauro Molteni ricoprì il retro della pala con due mani di bianco di piombo, il che ha finora impedito la ricognizione radiografica. Per contro, nel 1983 furono eseguite numerose riflettografie, fotografie agli ultravioletti e ai raggi infrarossi, delle quali una copia fu depositata presso la Pinacoteca Civica di Città di Castello (Bertelli -

De Vecchi - Gallone - Milazzo, 1983; Bertelli, *Raffaello Sanzio...*, 1984). Fra il 1502 e il 1504 il Perugino aveva dipinto l'importante pala dello stesso soggetto per la Cappella dell'Anello del Duomo di Perugia, ora nel Musée des Beaux-Arts a Caen. È probabile che i committenti stessi chiedessero al giovane maestro di prendere a modello la pala del Perugino, che veniva posta sull'altare della cappella in cui si conservava la reliquia identificata con l'anello di matrimonio della Vergine. La collocazione del gruppo delle donne a destra, nel dipinto del Perugino, e a sinistra, in quello di Raffaello, può essere posta in relazione con la posizione dei rispettivi altari; difatti l'altare dell'anello è situato nella controfacciata della cattedrale in senso opposto all'altare maggiore, una situazione che forse comportava una diversa distribuzione dei gruppi maschile e femminile di fedeli (Bertelli, *Raffaello Sanzio...*, 1984).

Come in altre opere giovanili di Raffaello, il colore ad olio appare spesso distribuito a larghe e lente pennellate che tendono a diminuire la nettezza dei profili; nelle minuscole figure sul fondo il disegno scompare del tutto, sostituito da pochi rapidi tocchi di colore che determinano luci e ombre. Lo spessore del colore nasconde le tracce dello spolvero, ma il disegno sottostante è ben visibile nel tempio. Questo è tracciato con miracolosa maestria quasi tutto a mano libera. Le riflettografie (Bertelli, *Raffaello Sanzio...*, 1984, p. 28) mettono in luce il tracciato di numerose linee convergenti che definiscono la prospettiva e sulle quali punto per punto Raffaello ha disegnato le forme scortate dell'architettura. Metodo e disegno assomigliano in modo impressionante alle dimostrazioni del trattato *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca. Le lastre di pietra rosacea della pavimentazione sono concepite quadrate e come intervallate da fasce bianche larghe la metà. Seguendo l'insegnamento del trattato *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca, Raffaello doveva avere disegnato in pianta il pavimento prima di tracciarne la prospettiva. Tuttavia si riscontrano alcune interessanti deviazioni dalla norma; così le fasce estreme non si restringono verso il punto centrico, ma proseguono su linee parallele. In quanto alle lastre che si trovano a destra e a sinistra della sequenza centrale, si nota che i lati orizzontali non sono perfettamente paralleli alla base del dipinto, quasi che accennassero, probabilmente in modo più intuitivo che geometrico, ad uno spazio curvo. Nello stesso tempo Raffaello ha evitato di far coincidere l'ampiezza di una lastra del pavimento con la larghezza del quadro. Anche il Perugino aveva evitato un simile schematismo, senonché nella sua pala questo accorgimento crea una zona unitaria e di riposo su cui si dispongono le figure, mentre Raffaello fa avvertire in modo esplicito, con la linea obliqua della fascia bianca sulla destra, come il taglio del quadro corrisponda ad una sezione dello spazio; ossia come la superficie pittorica sia, riprendendo sempre da Piero della Francesca, un «termine». Raffaello usa l'impianto prospettico in senso drammatico e difatti molti autori hanno commentato la forza irraggiante che sembra promanare dal tempio sul fondo. L'inserimento sulla maglia regolare del pavimento di un complesso poligono a sedici lati ha infatti introdotto un contrasto che supera di gran lunga gli esperimenti precedenti, come, per esempio, i pozzi ottagonali con gradini inseriti nel pannello della Città ideale conservato ad Urbino. La ricchezza di particolari rende non improbabile l'ipotesi che Raffaello utilizzasse un modello in legno. Un modello in legno di un tempio a impianto centrale era stato visto da B. Varchi nel guardaroba di Urbino dove era associato al mausoleo che Federico di Montefeltro voleva erigere per sé nel cortile di Pasquino del palazzo. Raffaello potrebbe aver dato una soluzione aggiornata, e di fatto architettonicamente nuova, al vecchio progetto abbandonato. Difatti, se costruì un ipotetico, ma non improbabile, modello si qualificò come vero architetto professionista. In ogni caso l'invenzione del tempio dello Sposalizio è stata considerata un segno eloquente della formazione architettonica del giovane urbinato. J. Shearman (*Raffaello: Studio d'un cortile...*, 1984) ha segnalato la particolare intimità della fa-

miglia di Raffaello con Ambrogio Barocci, l'architetto milanese attivo alla corte di Urbino e autore, fra l'altro, del notevole portico antistante il Duomo di Spoleto. Edifici a sedici facce sono noti a Milano (a incominciare dall'età romana fino alla cupola della Cappella Portinari nella chiesa di Sant'Eustorgio e al tiburio della chiesa di Santa Maria delle Grazie, opera dell'Amedeo) e capimastri lombardi - in particolare un *magister Elia de partibus Lombardiae*, particolarmente onorato dalla cittadinanza - erano attivi a Città di Castello negli stessi tempi in cui vi si trovava Raffaello (Bertelli, *Raffaello Sanzio...*, 1984). Il motivo dei contrafforti a volute, noto anche nel trattato di Francesco di Giorgio, appare come una rielaborazione delle volute osservate sulla cornice marmorea dell'altare nella Cappella Carafa a Santa Maria sopra Minerva a Roma, su disegno di Filippino Lippi (noto al pittore urbinato, come appare dal foglio P II 503r dell'Ashmolean Museum di Oxford; Shearman, *Raffaello: Studi miscellanei...*, 1984, p.114) e inoltre Raffaello poté aver seguito Ambrogio Barocci a Spoleto e aver visto anche la targa per Filippo Lippi disegnata dallo stesso Filippino. Ma certamente le volute sono un tema prediletto dall'architettura lombarda fra il XV e il XVI secolo, che trova una sua dimostrazione progettuale nel modello per il Duomo di Pavia e una realizzazione monumentale, nel 1504, nel Santuario di Tirano (Sondrio). A. Marabottini (1984) ha segnalato il rapporto fra l'iscrizione collocata sul tempio e il cortile del Palazzo Ducale d'Urbino, indicando il valore programmatico, quasi di manifesto, di questa firma posta in luogo così eminente (e ancora, per il carattere lapidario della firma e il suo inserimento architettonico, vale l'esempio di Piero della Francesca nella Flagellazione). È anche stato sottolineato più volte come Raffaello si discosti dal modello del Perugino rompendo l'insieme delle figure in tre blocchi, creando una loro disposizione a semicerchio (una «diga» contro il fiume di pietra, secondo una metafora di J. Pope Hennessy), infine ricorrendo ad altri modelli. Il giovane che spezza la verga viene dalla pala di San Sebastiano di Luca Signorelli a Città di Castello (Bertelli, *Raffaello Sanzio...*, 1984) e dal Pollaiuolo (Marabottini, 1984). Il profilo maschile all'estremità sinistra, d'impronta leonardesca, deriva probabilmente da una figura simile collocata nella stessa posizione da Filippino Lippi nel Trionfo di San Tommaso della Cappella Carafa (Bertelli, *Raffaello Sanzio...*, 1984). Costituisce anzi un'ulteriore conferma di un breve viaggio di Raffaello a Roma all'epoca della collaborazione con il Pinturicchio per la Biblioteca Piccolomini. La circostanza che il solo monumento ricordato nei suoi appunti e nelle sue opere sia la Cappella Carafa dimostrerebbe l'estrema brevità della permanenza a Roma.

J. P. Cuzin (1983) ha sottolineato come Raffaello stabilisse un rapporto fra superficie e profondità attraverso una serie di accorgimenti: la stola del sacerdote, che *axe fortement la composition*, il disegno aperto, dagli omeri alle dita, del gesto di Maria e Giuseppe. Ancora seguendo l'insegnamento di Piero della Francesca (*pala Montefeltro*, Milano, Pinacoteca di Brera; *Madonna di Senigallia*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), Raffaello raggiunge l'isocefalia delle figure allontanandone alcune dal gruppo in primo piano. Le diminuite proporzioni delle teste ne indicano la relativa distanza. Nello stesso tempo le figure meno vicine fanno cerniera fra il primo piano e lo sfondo, dove per ben quattro volte la scala umana interviene a definire le grandi distanze in una scena vastissima, contro un paesaggio che nel rettangolo della porta del tempio si perde nell'infinito, senza alcuna delle precisioni topografiche cui anche in questo caso il Perugino non vuole rinunciare. È ancora la scala umana che esalta le enormi proporzioni dell'architettura, il cui colore dorato, risplendente contro l'azzurro del cielo, o modulato dall'ombra, è fortemente richiamato dagli accenti di giallo del primo piano. Le riflettografie dimostrano varianti nel gruppo delle figure, cui Raffaello si è sforzato di togliere ogni accento di parata per avvicinarsi a un'identificazione più umana. Fra le modifiche introdotte in corso

d'opera, sono significative quelle apportate al profilo di San Giuseppe e quelle alla testa femminile immediatamente alle spalle della Vergine, immaginata in un primo tempo con lo sguardo sognante rivolto verso il gruppo delle compagne, poi definitivamente diretto verso l'azione in corso nel gruppo centrale.

È stato identificato un solo foglio relativo alla pala, quello dell'Ashmolean Museum di Oxford P II 514 che sul recto e sul verso accoglie gli studi per le tre teste più vicine alla Vergine.

Nel 1984, ricorrendo il centenario della nascita di Raffaello, fu steso un protocollo fra la direzione della Pinacoteca di Brera e il comune di Città di Castello per la collaborazione culturale; ad esso si ispirò la mostra di Alberto Burri nella nuova ala di Brera (ex Palazzo Citterio).

Bibliografia

Vasari, I, 1568, p. 513; Borghini, 1584, p. 364; Crispolti, 1648, p. 65; Lalande, VII, 1769, p. 318; Galassi, 1776, pp. 59-60; Cavallucci, 1783, p. 115; Orsini [1784], ed. 1973, p. 128; Mariotti, 1788, p. 155; Orsini, 1788, p. 155; Lanzi, 1792, p. 206; Pinacoteca..., II, 1812, scuola romana n.1; Rossi, Cronache e storie..., 1857, pp. 24-98; Id., L'Anello..., 1857, pp. 128-134, 152-157, 194-195; Guida 1872, p. 63; Rossi, V, 1876, pp. 234, 241, 242; VI, 1877, pp. 66, 69, 100, 101; Borelli, 1879, pp. 375-406; Catalogo..., 1892, p. 89; Berenson, 1896, pp. 273-290; Margherini Graziavi, 1897; Symonds-Gordon, 1901, pp. 124-128, 250-251, 254-255; Elenco..., 1902, p. 74; Ricci, 1907, pp. 26-27; Malaguzzi Valeri, 1908, pp. 267-269; Elenco..., 1909, p. 94; Elenco..., 1913, p. 88; Catalogo..., 1930, pp. 121-122; Da Como, 1935; Modigliani, 1935, pp. 122-123; Morosi, 1942, p. 20; Ottino Della Chiesa, 1953, tav. XV; Lechi, 1968; Pope-Hennessy, s.d. [1970]; Bertelli, 1977, p. 101; Brera. Milano, 1980, p. 35; Bertelli, 1983, pp. 31-36; Bertelli-De Vecchi-GalloneMilazzo, 1983; Cuzin, 1983, pp. 4650; Shearman, The Born Architect?, 1983, pp. 203-210; Bertelli, Anonimo lombardo..., 1984, p. 37; Id., Brera..., 1984, pp. 13-19; Id., Il disegno nascosto..., 1984, pp. 96-118; Id., Raffaello Sanzio..., 1984, pp. 25-30; Frommel, 1984, pp. 13-46; Marabottini, 1984, pp. 30-84; Olivari, Appunti d'archivio..., 1984, pp. 30-34; Shearman, Raffaello: Studi miscelanei..., 1984, p. 114; Id., Raffaello: Studio d'un cortile..., 1984, p. 112; Spagnesi, 1984, pp. 83-100. Carlo Bertelli

* **La scheda *Lo sposalizio della Vergine*, redatta da Carlo Bertelli, è tratta da *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Electa Milano 1992, pp. 192-198 Scheda 79.**



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

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

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

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

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

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

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

Negli stessi anni gli affreschi staccati da chiese milanesi e lombarde di Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari, Vincenzo Foppa, Bergognone e Bramantino, danno origine a una delle maggiori raccolte nazionali di dipinti murali. Dopo la Restaurazione (1815) la crescita delle collezioni della Pinacoteca continua a ritmo ridotto ma costante, grazie soprattutto a lasciti, doni, cambi e acquisti; fra questi spiccano il *Cristo morto* di Mantegna, acquistato presso gli eredi di Giuseppe Bossi nel 1824, e la *Madonna del Roseto* attribuita a Luini, giunta a Brera nel 1826. Nel 1882 la Pinacoteca, analogamente ai musei di Venezia e Bologna, acquisisce autonomia, separandosi dall'Accademia di Belle Arti, cui vengono affidati gran parte dei dipinti ottocenteschi.

Lasciti e acquisti proseguono fino alla seconda guerra mondiale, con importanti opere di Correggio, Pietro Longhi, Piazzetta, Tiepolo, Canaletto e Fattori. A queste si aggiungono la *Cena in Emmaus* di

Caravaggio e il *Pergolato* di Silvestro Lega, acquistate grazie all'associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi. In seguito ai pesanti danneggiamenti subiti dal palazzo di Brera e alla distruzione delle sale espositive napoleoniche durante i bombardamenti di Milano del 1943, la Pinacoteca viene rapidamente ricostruita e riaperta nel 1950 con un nuovo allestimento, a cura di Pietro Portaluppi.

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

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

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

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



programma 2009

Caravaggio ospita Caravaggio
fino al 29 marzo 2009

In vista della chiusura della mostra Caravaggio ospita Caravaggio venerdì 27 e sabato 28 marzo la Pinacoteca di Brera sarà straordinariamente aperta fino alle 22.30 (la biglietteria chiude 45 minuti prima).

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

Raffaello, Lo sposalizio della Vergine - Conferenze
19 marzo 2009

In occasione della presentazione del restauro dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, capolavoro della Pinacoteca di Brera, che sarà ricollocato nella Sala XXIV a partire dal 19 marzo e affiancato da una videopresentazione, la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Milano organizza una serie di conferenze e dibattiti sull'artista e la sua produzione giovanile.

Il ciclo di conferenze si svolgerà dal 26 marzo al 28 maggio 2009 ogni giovedì dalle ore 17.30 alle ore 19.00.

Tra i principali interventi:

Carlo Bertelli (26 marzo)

Philip Gossett (2 aprile)

Anna Zanoli (16 aprile)

Antonio Paolucci (20 aprile)

Alessandro Nova (14 maggio)

Francesca Valli (21 maggio)

Una giornata di convegno (28 maggio) con:

Andrea Carini, Paola Borghese, Sara Scatragli della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Pavia, Sondrio e Varese, **Patrizia Ritano** dell'Opificio delle Pietre Dure e **Anna Marcone** dell'Istituto Centrale per il Restauro.

Letizia Lodi (giugno, data da confermare)

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

7 aprile - 2 giugno 2009

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

Il restauro del gesso della statua di Napoleone

5 maggio 2009

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

Brera com'era:

Il "Gabinetto dei ritratti dei pittori" di Giuseppe Bossi

11 giugno - 20 settembre 2009

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

Festa per Brera

15 agosto 2009

I Crivelli che arrivarono a Brera

15 ottobre 2009 - 5 febbraio 2010

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

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

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

Brera e la guerra. L'Archivio Fotografico della Soprintendenza: documenti sul primo e sul secondo conflitto mondiale a Milano

11 novembre 2009 - 10 gennaio 2010

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

Conferenze su Caravaggio

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

Convegno sui musei napoleonici

2 e 3 dicembre 2009

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

Caravaggio. L'eredità di un rivoluzionario

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

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