Università della Terza Età Cinisello Balsamo

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

Dott.ssa Francesca Andrea Mercanti

2.

Capolavori della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera

La *Alte Pinakothek* è una delle più antiche e ricche gallerie del mondo. Il nome (Pinacoteca antica) si riferisce al periodo coperto dall'arte — la *Neue Pinakothek* copre l'arte del XIX secolo e la recentemente aperta *Pinakothek der Moderne* copre l'arte contemporanea. Tutte le gallerie fanno parte del *Kunstareal* di Monaco («l'area dell'arte»).

L’edificio costituisce una delle più importanti collaborazioni tra Ludovico I e il suo architetto di fiducia Leo von Klenze che dettero vita ad un periodo di grandi realizzazioni che trasformarono l'immagine urbana della città nella stagione più feconda del neoclassicismo tedesco.

L'architetto costruì l'edificio tra il 1826 e il 1836 e venne ideato per essere il più grande museo del mondo e uno dei primi ad essere espressamente progettato per tale scopo: fu cercata una perfetta funzionalità, sia per la disposizione in pianta che per la ricerca di illuminazione idonea, ottenuta anche tramite lucernari.

L'edificio del museo fu gravemente danneggiato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, ma fu ricostruito cercando che l'edificio rimanesse fedele alla sua architettura originale quanto meno per l'esterno.

La collezione fu fondata da Guglielmo IV che ordinò ad importanti pittori contemporanei di creare alcuni dipinti storici. L'Elettore Massimiliano I acquistò soprattutto dipinti di Albrecht Dürer e suo nipote Massimiliano II Emanuele comprò moltissimi dipinti olandesi e fiamminghi mentre era Governatore dei Paesi Bassi Spagnoli. Qui confluirono le gallerie di Mannheim, Zweibrücken e Düsseldorf, anche per proteggere le collezioni dalle guerre e dalle spoliazioni napoleoniche. Durante questo periodo, inoltre, in seguito alla secolarizzazione, molti dipinti appartenenti alle chiese e ai monasteri soppressi furono confiscati dallo Stato.

Ludovico I di Baviera contribuì ad ampliare la collezione principalmente con dipinti tedeschi, olandesi ed italiani del Rinascimento.

Il museo ospita un'ampia collezione di varie migliaia di dipinti europei dal XIII al XVIII secolo. Le sue collezioni di antichi dipinti italiani, tedeschi, olandesi e fiamminghi sono tra le più importanti nel mondo e sono esposti circa 700 dipinti.

I dipinti di scuola tedesca spaziano dal XIV al XVII secolo, con alcuni capolavori assoluti, come la più ricca collezione di lavori di Dürer al mondo.

La collezione dei dipinti fiamminghi e olandesi, spazianti dal XV al XVIII secolo, è una delle più impressionanti al mondo, specialmente dei primi fiamminghi. La collezione dei Rubens, ospitata in ben tre sale, è una delle maggiori al mondo, seconda solo a quella del Museo del Prado. Le opere di scuola italiana spaziano dal gotico, al Rinascimento fino al Barocco e il XVIII secolo, da Giotto a Canaletto.

Rogier Van Der Weyden
San Luca dipinge la Vergine, 1435 – 1440, olio e tempera su tavola, Sala I

In questa opera viene raffigurato San Luca, santo patrono dei pittori, che dipinge il ritratto della Vergine Maria mentre allatta il bambino Gesù. Di sicuro il volto di Luca è un autoritratto di Rogier Van Der Weyden, cosa molto frequente a quell'epoca. La tavola è dipinta dall'artista poco dopo il suo arrivo a Bruxelles.

In questa opera nulla è lasciato al caso, ogni particolare è minuziosamente rappresentato: gli oggetti nella loggia del palazzo, i panneggi con gli arabeschi, le stoffe, le vetrate istoriate, i mobili, i tappeti, tutto eseguito con abilità e maestria fino all'inverosimile. Anche il *pathos* dei personaggi, i gesti, gli sguardi, sono in equilibrio e in armonia con l'ambiente; alcuni personaggi inseriti nel paesaggio sono talmente piccoli che è quasi impossibile guardarli a occhio nudo.
È un quadro che esprime passione e amore: nella loggia di questo grande palazzo fiammingo in primo piano è raffigurata una scena che rivela intimità, raccoglimento, ma allo tempo è un evento che non può rimanere circoscritto in un luogo e in uno spazio definiti; è qualcosa che si apre al mondo, quasi all'infinito.

Fra Filippo Lippi, *Annunciazione di Maria*, 1443 – 1445 circa, tempera su tavola, Sala IV

La pala d'altare decorava l'altare maggiore della comunità monastica benedettina delle cosiddette Suore Murate a Firenze. Il cliente era Giovanni Benci, che aveva acquisito ricchezza e prestigio grazie alla sua carriera presso la banca dei Medici.

Soprattutto per Maria, Lippi scelse uno stile di figura atipico per lui, percepito dai contemporanei come elegante, che ricorda il gotico internazionale. In contrasto, l'architettura dell'ambiente, progettata in prospettiva centrale, è una di quelle innovazioni tecniche che resero l'artista uno dei pittori più ricercati della città.

Rogier Van Der Weyden, *Trittico di Santa Colomba: Adorazione dei Magi*, comparto centrale, 1455 circa, olio su tavola, Sala I

La pala fu inclusa come parte dell'inventario del 1801 della Chiesa di santa Colomba a Colonia esposto nella cappella della famiglia von dem Wasservass che probabilmente aveva commissionato il dipinto. La tavola probabilmente non ha mai lasciato la cappella privata fino al 1801 ed è giunta a Monaco nel 1827.

I tre pannelli raffigurano una narrazione evangelica in cui è protagonista Maria: a sinistra l'Annunciazione con l'Arcangelo Gabriele, al centro l'adorazione dei Magi dopo la nascitadel Bambino Gesù e a destra la presentazione del neonato al tempio.

Rogier Van Der Weyden, *Trittico di Santa Colomba: Annunciazione*, pannello di destra 1455 circa, olio su tavola, Sala I

Rogier Van Der Weyden, *Trittico di Santa Colomba: Presentazione di Gesù al tempio*, pannello di sinistra, 1455 circa, olio su tavola, Sala I

Leonardo da Vinci, *Madonna del garofano*, 1473 circa, olio su tavola, Sala IV

L'opera, tra le prime opere individuali del giovane Leonardo, è identificata con quella *"Madonna della Caraffa"* descritta da Giorgio Vasari nelle collezioni di papa Clemente VII, nato Medici.

«[...] Fece poi Lionardo una Nostra Donna in un quadro, ch'era appresso papa Clemente VII, molto eccellente. E fra l'altre cose che v'erano fatte, contrafece una caraffa piena d'acqua con alcuni fiori dentro, dove oltra la maraviglia della vivezza, aveva imitato la rugiada dell'acqua sopra, sì che ella pareva più viva che la vivezza. [...]»

In una stanza scura, rischiarata da due bifore sullo sfondo aperte sul paesaggio, si trova Maria in piedi, rappresentata a mezzobusto, davanti a un parapetto su cui sono appoggiati un vaso vitreo con fiori, un ampio lembo del manto della Vergine e, su un soffice cuscino, il paffuto Gesù Bambino, ritratto nudo.

Maria, dall'espressione leggermente malinconica, guarda il figlio e gli porge un garofano rosso, il cui colore ricorda il sangue della Passione; il Bambino, seduto, allunga le mani verso il fiore ma il suo sguardo è assente, verso il cielo, quasi a simboleggiare l'accettazione della sua tragica sorte e il rimettersi nelle mani del Padre.

L'impianto compositivo, la delicatezza quasi trasparente degli incarnati e la sobria ma realistica gestualità tra madre e figlio sono derivate da Verrocchio e confermano l'appartenenza dell'opera alla fase giovanile del pittore.

Giuseppe Arcimboldo, *Allegoria dell'estate*, 1555 – 1560, tempera su tavola, Sala VI

Giuseppe Arcimboldo, *Allegoria della primavera*, 1555 – 1560, tempera su tavola, Sala VI

Antonello da Messina, *Vergine annunciata*, 1476 – 1477, olio su tavola, Sala IV

Questo pannello dedicato alla devozione privata mostra Maria dopo aver ricevuto il messaggio dell'annuncio. L’espressione facciale segnala un improvviso passaggio dal timore alla tranquillità: sorpresa dall’arrivo dell’angelo annunciante (che non è inquadrato nella scena) la Vergine si spaventa ma appena compreso di non avere nulla da temere, il suo viso si rasserena.

Il gesto delle mani sembra quasi proteggere la maternità appena iniziata e appena scoperta.

Antonello da Messina, *Vergine annunciata*, 1476 – 1477, olio su tavola, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia

Hans Memling, *Venuta e trionfo di Cristo* (o *Sette gioie della Madonna)*, 1480 circa, olio su tavola, Sala I

Fu ordinato per ordine per l'altare nella cappella della gilda Tanner o Saddler (conceria e pelletteria), della Chiesa di Nostra Signora a Bruges dove venne conservato fino al 1780 e successivamente portato a Monaco di Baviera.

Il dipinto, di complessa iconografia, svolge anche complesse funzioni devozionali e liturgiche. Mostra venticinque episodi dei cicli della vita di Maria e della vita di Gesù (tra cui le Sette gioie della Vergine) combinati in una composizione narrativa in cui la scena centrale (l'adorazione dei Magi) offusca la sua importanza condividendola con molti altri.
Tra le scene rappresentate ci sono l'annunciazione alla Vergine, l'annunciazione ai pastori, la natività, la strage degli innocenti, la passione, la resurrezione, l'ascensione, la Pentecoste, la dormizione di Maria e l'Assunta.
La composizione della scena centrale ha un'importante simbologia liturgica: Maria Vergine, tiene il bambino (il pane eucaristico) nel suo mantello , che rappresenta l'Ara Dei (Altare di Dio) o Ara Coeli (Altare del Cielo), mentre i Magi rappresentano simbolicamente la Chiesa universale.
Le Messe celebrate su questa pala d'altare a beneficio dei membri della gilda e dei loro parenti, vivi e morti, non avevano un pubblico limitato perché il dipinto, grazie alla struttura architettonica della cappella, era completamente visibile dal deambulatorio.
L'esposizione di dettagli della selleria nella scena dei Magi è un modo per evidenziare il legame di un dipinto e una cappella con quella gilda e funge da una sorta di pubblicità per i prodotti delle loro attività.

Pietro Perugino, *Visione di San Bernardo*, 1490 – 1494 circa, tempera su tavola, Sala IV

La pala d'altare proviene dalla cappella Nasi in Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Venne acquistata nel 1829-1830 da Ludovico I Re di Baviera e in seguito confluita nel museo.

In una serena e calibrata architettura rinascimentale san Bernardo di Chiaravalle, dedito allo studio di un libro posto su un leggio raffinatamente intagliato, riceve l'apparizione della Vergine, che si rivolge a lui indicando il libro. Ai lati si trovano due gruppi simmetrici, con una coppia di angeli a sinistra e un angelo e un santo a destra, forse un evangelista.

Le strutture architettoniche sono semplici e robuste, con un padiglione di archi a tutto sesto retti da pilastri squadrati con capitelli molto aggettanti, centrati perfettamente in prospettiva. Si tratta dello sfondo a portico tipico delle opere dell'artista degli ultimi due decenni del XV secolo. L'architettura è solenne ma semplice e dirige lo sguardo dello spettatore in profondità, con l'ariosa apertura paesaggistica dello sfondo in cui colline prive di asperità sono punteggiate da esili alberelli e sfumano in lontananza verso l'orizzonte.

Dietro l'arco centrale si apre un dolcissimo paesaggio collinare tipico del pittore umbro, privo di asperità, punteggiato di esili alberelli e con qualche segno di presenza umana, come la chiesetta. Il cielo sfuma verso l'orizzonte come all'alba e in lontananza le colline più lontane sono schiarite per effetto della foschia (l'effetto detto prospettiva aerea).

Sandro Botticelli, *Compianto di Cristo Morto con Santi*, 1495 circa, tempera su tavola, Sala II

L'opera proviene dalla chiesa fiorentina di San Paolino. Probabilmente dopo le soppressioni entrò nelle collezioni granducali e da qui agli Uffizi.
Nel 1813 venne ceduta a Massimiliano I Giuseppe di Baviera.

Sullo sfondo del sepolcro di Cristo aperto, Maria tiene sulle gambe il figlio morto e sviene per il dolore, sorretta da Giovanni evangelista che le tiene la testa e il braccio. Anche le tre Marie hanno reazioni simili: una regge il volto del Cristo e lo bacia amorevolmente, una si copre la bocca, con gli occhi sgranati per l'orrore, e Maria Maddalena, infine, piange stringendo affettuosamente i piedi di Gesù.

Ai lati tre santi assistono alla scena senza coinvolgimento emotivo: guardano, si piegano per osservare il centro della scena, ma i loro volti non tradiscono emozioni. Si tratta di san Girolamo in veste eremitica con la pietra con cui soleva battersi il petto in segno di penitenza, san Paolo con la spada e a destra san Pietro, con le chiavi, la chierica e la tipica veste gialla. Per contrasto la loro presenza, legata a esigenze devozionali e non narrative, non fa che aumentare la percezione del *pathos* nel gruppo centrale, impostato a un'espressività religiosa che non ha pari nella pittura fiorentina dell'epoca.

Cima da Conegliano (Giovanni Battista Cima), *Madonna col Bambino tra i santi Girolamo e Maria Maddalena*, 1495 – 1498, olio su tavola, Sala IV

Albrecht Dürer, *Pala Paumgartner*, 1500 circa, olio su tavola, Sala IV

Il dipinto rappresenta la scena della Natività all'interno di un contesto architettonico in rovina, di ispirazione classica. Maria, avvolta in una ricca veste blu, è in piedi con grazia al centro, con le mani giunte in preghiera. Alla sua destra, il Bambino Gesù giace a terra, circondato da angeli adoranti. Giuseppe, identificabile per la sua età e la veste rossa, è inginocchiato in reverenza a sinistra, con lo sguardo fisso sul piccolo Gesù.

Dietro di loro, un gruppo di figure si avvicina attraverso un arco. Queste figure, probabilmente pastori o viaggiatori, sono rese con un senso di movimento e curiosità. Lo sfondo presenta uno scorcio di un paesaggio pastorale, in contrasto con la grandiosità in rovina del primo piano.

Ad arricchire la scena, un gruppo di figure inginocchiate, ciascuna recante uno stemma familiare, occupa l'angolo in basso a sinistra. Queste figure rappresentano probabilmente la famiglia Paumgartner, che commissionò l'altare. Si vedono a sinistra i fratelli Lukas e Stephan con il padre Martin, morto nel 1478, e il secondo marito di Barbara Paumgartner, Hans Schönbach; a destra Barbara Paumgartner con le sue due figlie.
Negli scomparti laterali, sono rappresentati a sinistra Lukas Paumgartner come Sant'Eustachio e Stephan Paumgartner come San Giorgio a destra.

L'altare un tempo si trovava sulla parete orientale della navata meridionale della chiesa domenicana di San Caterina a Norimberga.

Albrecht Dürer, *Compianto sul Cristo morto (Compianto Glimm)*, 1500 circa, olio su tavola, Sala II

L'opera fu commissionata dall'orafo Albrecht Glimm in memoria della prima moglie, morta nel 1500. Una ridipintura, asportata nel 1924, ha rimesso in luce agli angoli le figure dei donatori (l'uomo e i tre figli) e della donna scomparsa, piccolissime rispetto ai soggetti sacri.

Gesù deposto dalla Croce è tenuto su da Nicodemo e contornato dalle pie donne, tra cui un'anziana Maria Vergine particolarmente sconvolta. Dominano a destra tre figure in piedi, allineate in profondità lungo la diagonale: san Giovanni, in alto, la Maddalena e Giuseppe d'Arimatea, questi ultimi due più composti e reggenti vasi con i balsami e profumi per la preparazione del cadavere prima della sepoltura. Al centro, in basso, si vede la corona di spine.

Lo schema di forma piramidale racchiude tutti i personaggi compattamente, con un uso del colore basato su tonalità calde di rossi e gialli in primo piano, e fredde nello sfondo (una lontana veduta di una città - idealmente Gerusalemme - e di montagne su di un lago), che raggiungono notevoli vertici espressivi.

Albrecht Dürer, *Autoritratto con pelliccia*, 1500, olio su tavola, Sala I

In questo ritratto l'artista adottò una posizione rigidamente frontale, secondo uno schema di costruzione utilizzato nel Medioevo per l'immagine di Cristo. In questo senso egli si riferisce alle parole della creazione nell'Antico Testamento, ovvero che Dio creò l'uomo a propria somiglianza. A sottolineare quest'analogia tra il pittore e Cristo c'è anche la ieraticità e la semplificazione dei volumi, di ascendenza bizantina, o la posizione della mano, splendidamente descritta, che ricorda il tradizionale gesto benedicente del Salvatore.

Inoltre Dürer pose accanto al proprio ritratto un'iscrizione in latino (ALBERTUS DURERUS NORICUS | IPSUM ME PROPRIJS SIC EFFIN|GEBAM COLORIBUS AETATIS | ANNO XXVIII, così tradotta: "Io Albrecht Dürer di Norimberga, all'età di ventotto anni, con colori appropriati ho creato me stesso a mia immagine". Con intenzione qui è stato scelto il termine "creato" piuttosto che "dipinto". Nel suo profondo senso religioso, l'artista scrisse infatti che la capacità dell'artista partecipa da vicino al potere creativo divino, essendo investito del suo talento da Dio stesso.

L'*Autoritratto* del 1500 non nasce però come un atto di presunzione, bensì indica la considerazione che gli artisti europei di quel tempo avevano di sé stessi.

Il viso è particolarmente espressivo e magnetico, con un'espressione serena e imperturbabile, incorniciato da una cascata simmetrica di lunghi ricci biondi. Indossa un elegante manto, bordato di pelliccia, che esalta l'elevato status sociale raggiunto dall'artista.

Raffaello Sanzio, *Sacra Famiglia Canigiani*, 1507, olio su tavola, Sala IV

La tavola venne quasi certamente dipinta per il fiorentino Domenico Canigiani (presso i cui eredi la vide Giorgio Vasari), forse in occasione delle nozze con Lucrezia Frescobaldi, nel 1507. Passata in seguito nelle raccolte medicee, fu donata da Cosimo III a Giovanni Guglielmo del Palatinato in occasione delle sue nozze. Andò così a decorare il palazzo di Düsseldorf e più tardi, nel 1801, venne trasferita a Monaco, per allontanarla dalle mire di Napoleone.

La composizione ha una forma piramidale ispirata alle opere di Leonardo da Vinci. Al vertice san Giuseppe, appoggiato al bastone, sorveglia serenamente la Madonna e sant'Elisabetta, sedute su un prato e con in grembo i rispettivi figli, Gesù e Giovanni Battista.

Il paesaggio che si perde in profondità ha caratteri veneti di compenetrazione atmosferica, così come rimanda a Giorgione la ricca tavolozza, dei toni brillanti.

Hieronymus Bosch e bottega, *Giudizio universale*, 1506 – 1508, olio su tavola, Sala IIa

Il pannello è solo un frammento di una grande rappresentazione del Giudizio, non si sa se di formato prevalentemente orizzontale o verticale, o forse facente parte di un pannello di trittico. La prima menzione certa dell'opera risale infatti al 1817, quando era nei depositi della galleria ausiliaria del castello di Norimberga.

Il frammento superstite doveva trovarsi in basso a destra, infatti a sinistra si vede un lembo di un mantello di una figura più grande, che poteva essere di Giovanni Battista, magari inginocchiato per intercedere davanti al trono di Cristo. Sul lato opposto si sarebbe potuta trovare la Vergine in una posizione analoga. Tra queste figure si riconoscono imperatori, re, cardinali, vescovi e monaci, a simboleggiare tutte le classi dell'umanità.

Raffaello Sanzio, *Madonna della Tenda*, 1513 – 1514, olio su tavola, Sala IV

L'opera viene di solito collegata strettamente alla *Madonna della Seggiola,* della quale appare come una variante, variamente riferita come anteriore o posteriore dalla critica. Una descrizione del 1793 la ricorda in Spagna nelle raccolte dell'Escorial, da dove all'inizio dell'Ottocento sarebbe passata in Inghilterra e da qui acquistata per Ludovico di Baviera.

Le cattive condizioni di conservazione hanno fatto dubitare a più riprese dell'autografia, anche se concordemente è attribuita al maestro.

Una tenda scostata sullo sfondo, che dà il nome al dipinto, mostra un piccolo brano di cielo su cui si staglia la figura di san Giovannino. Esso si rivolge, con un gesto di preghiera, ai protagonisti della scena, Maria e Gesù Bambino, che si girano per guardarlo.

La posa di Maria ricalca quella della *Madonna della Seggiola*, con l'analoga posa del braccio che abbraccia Gesù e delle gambe semi sollevate e scivolanti in avanti. Il Bambino abbraccia teneramente la madre ma, a differenza della tavola di palazzo Pitti, il tono di intima familiarità è rotto dal coinvolgimento di san Giovannino, evitando quell'isolamento sentimentale dell'altra Madonna. Anche il coinvolgimento dello spettatore appare ridimensionato, poiché nessuno cerca il suo sguardo.

Raffaello Sanzio, *Madonna della Seggiola*, 1514, olio su tavola, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti

Tiziano Vecellio, *Vanità*, 1515 circa, olio su tela, Sala V

Forse l'opera si trovava nella galleria dell'Imperatore Rodolfo II a Praga prima di arrivare in quella degli Elettori di Baviera. La prima menzione sicura risale al 1748 come opera di Francesco Salviati. Nel tempo venne assegnata a Palma il Vecchio, Giorgione, il Pordenone e infine a Tiziano.

Le radiografie hanno confermato aggiunte di bottega su un originale probabilmente di Tiziano stesso a partire dallo schema della *Donna allo specchio*. Le aggiunte riguarderebbero in particolare lo specchio, mentre nel '600 venne di nuovo ritoccato con l'aggiunta, tra l'altro, della candela nella mano destra.

Una donna dalla bellezza ideale si affaccia da un ipotetico parapetto, sul quale essa appoggia un grande specchio ovale con cornice, nel quale si vedono riflessi alcuni gioielli e un'ancella che sta rovistando in un armadio, per provare vesti da far indossare.

La stessa donna dai capelli biondi e crespi fu il soggetto di una serie di dipinti databili negli stessi anni: la *Donna allo specchio* del Louvre, la *Flora* agli Uffizi, la Salomè della Galleria Doria Pamphilj, la *Violante* e la *Giovane donna con veste nera* di Vienna.

Albrecht Dürer, *Suicidio di Lucrezia*, 1518, olio su tavola, Sala V
Lucas Cranach il Vecchio, *Suicidio di Lucrezia*, 1524 – 1530, olio su tavola, Sala V

Durante l'assedio di Ardea, città dei Rutuli, nel 509 a. c., sotto la tenda di Sesto, figlio di Tarquinio il Superbo, alcuni ufficiali presero a parlare delle proprie mogli, bevendo coppe di vino. Fra questi c'era anche Collatino, marito di Lucrezia e parente di Sesto Tarquinio. Nella discussione, sempre più accesa, ognuno prese a rivendicare i superiori meriti della propria sposa fino a che non decisero di montare a cavallo per verificare di persona. Vinse la palma della castità Lucrezia, perché, mentre tutte le altre spose erano immerse in banchetti fra amiche, lei filava la lana con le sue ancelle, al flebile bagliore delle lucerne. Sesto Tarquinio, preso dalla bellezza e dalla virtù di Lucrezia, dopo qualche giorno andò nel borgo di Collazia fuori Roma, a casa di Collatino e a sua insaputa. La matrona lo accolse, trattandolo con tutti i riguardi dovuti al figlio del re e facendolo accomodare nella camera degli ospiti.

Nel cuore della notte, Sesto entrò nella stanza di Lucrezia con la sua spada e con preghiere e minacce cercò di convincerla a subire il suo desiderio. Sola, senza il marito e con le schiave lontane, la giovane donna tentò di contrapporsi fino a che Sesto la minacciò di sgozzare uno schiavo, metterlo nudo sul letto accanto a lei e, dopo averla uccisa, dire a Collatino di averli colti in flagrante adulterio e aver fatto giustizia, come esigeva la sua posizione familiare. Per evitare di essere coperta d'infamia, Lucrezia cedette alla violenza, ma il giorno dopo fece chiamare da uno schiavo il padre e il marito per raccontare l'accaduto, rivendicare la propria innocenza e consegnare il colpevole alla loro vendetta.

Tintoretto, (Jacopo Robusti), *Venere, Vulcano e Marte*, 1551 – 1552, olio su tela, Sala V

All'interno di una camera da letto dal puro stile rinascimentale il Dio del fuoco e del ferro Vulcano si avvicina alla moglie, la Dea dell'Amore Venere, e le toglie la stoffa che la stessa si era posata sopra al pube per coprirsi in tutta fretta. Infatti il marito era entrato di soprassalto nella stanza, convinto di cogliere la donna in flagrante con l'amante che, preso alla sprovvista, si è dovuto nascondere sotto al letto. Il Dio Vulcano però non se n'è accorto; solo il cane sa dove si trova Marte, il Dio della guerra e amante di Venere. Lei, a metà tra lo sconcerto e lo stupore, ha ancora il braccio sinistro mezzo sospeso nell'intento di coprirsi.

Per quanto si tratti di una scena della mitologia classica greco-romana, l'ambiente e lo stile sono visibilmente rinascimentali e più precisamente veneziani. L'arredo è sfarzoso ed è tipico di una casa nobile: lo si può notare dai finissimi broccati sui letti, dallo specchio curvo sullo sfondo e dalle piastrelle del pavimento.

La tela non segue i normali canoni del racconto che tendono a raffigurare i due amanti soli o Vulcano arrabbiato con la moglie e non sono presenti le tradizionali reti o catene.

Il corpo nudo della donna è esaltato anche dal nero del mantello su cui lei appoggia e malgrado l'esser colta nel tradimento, appare pudica, quasi vergognosa della sua nudità. Anche l'amante, Marte, appare da sotto la cassapanca con l'elmo da guerriero ma sicuramente non nei panni del glorioso soldato, ma piuttosto in un amante impaurito.

Nessuna fonte classica propone questo tipo di narrazione e con detti particolari.

Tintoretto, (Jacopo Robusti), *Cristo in casa di Marta e Maria*, 1567 circa, olio su tela, Sala V

L'opera è parte della tarda produzione del Tintoretto, in cui si evidenzia il suo superamento del manierismo, oramai tendente al barocco.

Venne donato dalla famiglia Welser per un altare della chiesa domenicana di Augusta.

Il soggetto è trattato in modo molto diverso rispetto a rappresentazioni precedenti, in particolare olandesi, poiché non si concentra sulla scena della cucina, ma mette in evidenza le tre figure monumentali che si relazionano tra loro in modo spontaneamente comprensibile. Si nota una corrispondenza tra i colori delle vesti di Cristo e la donna in primo piano. Le figure principali sono disposte in modo circolare.

La composizione è basata su scorci. Il punto di fuga conduce da Cristo alla porta e all'interno della cucina. In questo modo porta lo sguardo dello spettatore verso il basso e, inoltre, riesce a riflettere il movimento.

Pieter Bruegel il Vecchio, *Il paese della cuccagna*, 1567, olio su tavola, Sala XI

L'opera è citata per la prima volta nel 1621 nella collezione imperiale di Praga e poi di nuovo nel 1647-1648, quando venne rastrellata dagli Svedesi. In seguito se ne persero le tracce finché ricomparve, appesantita da forti ridipinture, in un piccolo negozio antiquario di Vevey, nel Canton Vaud, in Svizzera. Fu acquistata per appena cinque franchi e, una volta restaurata e rivalutata, fu comprata nel 1917 dal museo tedesco per duecentoventimila marchi.

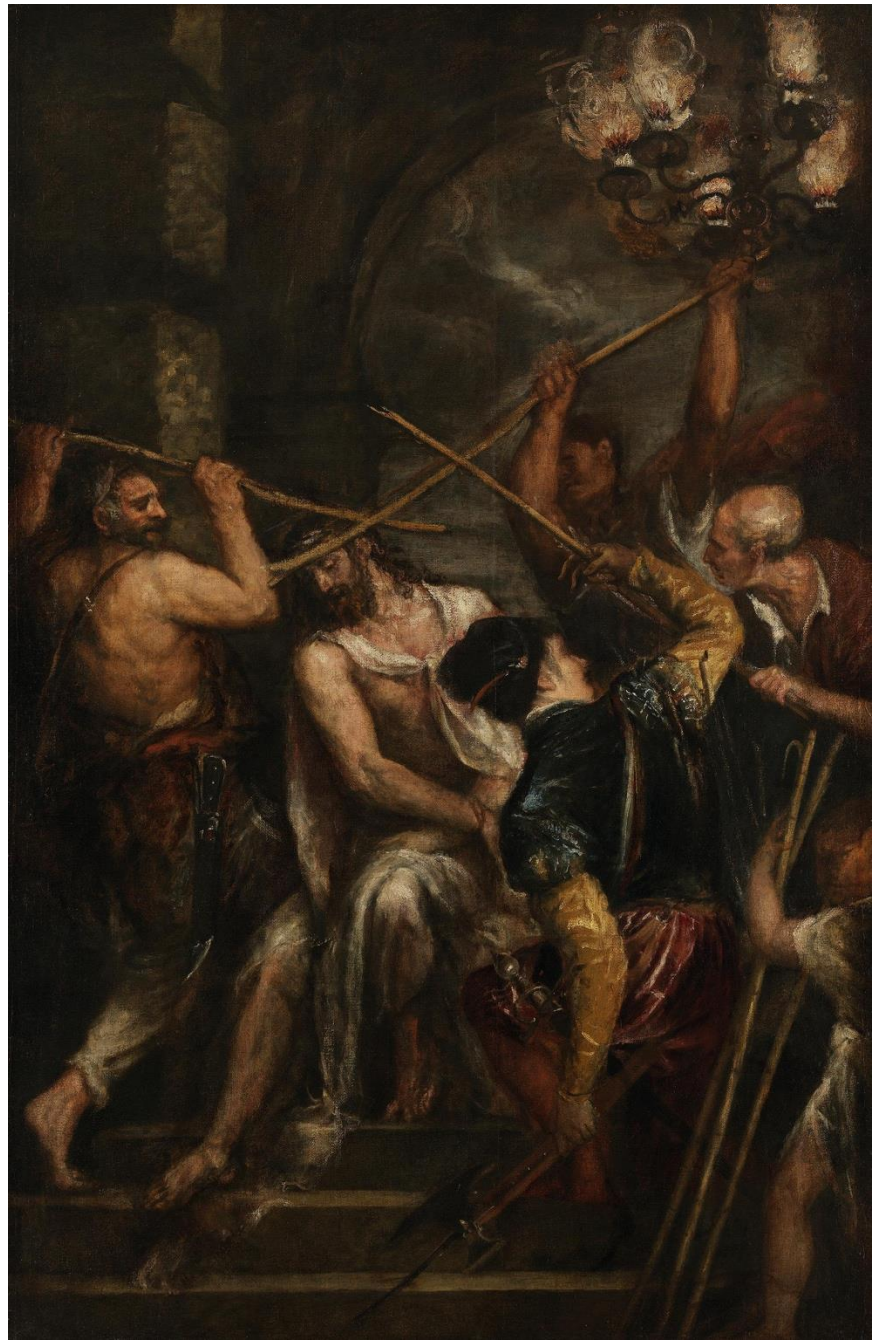
Il paese di Cuccagna è un soggetto della fantasia popolare, citato e descritto anche in numerose opere letterarie, molto note nelle Fiandre all'epoca di Bruegel.

Un contadino, un chierico e un soldato, i tre ceti della società feudale, riposano indolenti all'ombra dell'albero della cuccagna, dal quale pende una tavola piena di vivande. Sono tutti giovani, perché nel paese di cuccagna esiste la fonte della giovinezza. Il contadino, con la mazza per la trebbiatura con cui si batteva il grano fino a separare le spighe dalla paglia, dorme su un fianco, il soldato sta a cavallo della propria lancia e il chierico, adagiato nella morbida imbottitura di pelliccia del suo abito, sogna ad occhi aperti.

Ogni genere di ghiottoneria popola la scena, dall'uovo à la coque che vaga con le proprie zampette e con un coltello giù conficcato per essere gustato, al pollo arrosto che si accomoda su di un piatto, fino al maiale che corre con un coltello sul dorso che lo sta affettando.

Tiziano Vecellio, *Incoronazione di spine*, 1576, olio su tela, Sala X

L’opera è una composizione tipica dell’ultima produzione del maestro veneto. Con una proporzione formale ideale e una grande forza espressiva, il dipinto è stilisticamente ancora nel pieno Rinascimento e sottolinea il grande dinamismo raggiunto dall'artista, in parte dal posizionamento delle figure, creando l'impressione di un movimento costante. Lo stile è caratterizzato dall'uso di pennellate ampie e sciolte, applicate con grande libertà, che creano forme e contorni mal definiti e una sorta di vortice di colori. A volte queste particolarità sono state attribuite allo stato incompiuto del dipinto. Anche il modo di risolvere l'ambientazione notturna dell'episodio dell'incoronazione di spine è originale.



I *Fasti gonzagheschi* sono un ciclo di dipinti eseguito da Tintoretto con il contributo della sua bottega. L'opera è volta alla celebrazione dinastica della gesta dei Gonzaga ed in particolare delle imprese militari realizzate tra il XV e il XVI secolo da vari membri della casata.

La serie di dipinti fu commissionata al Tintoretto dal duca di Mantova Guglielmo Gonzaga per la decorazione di alcuni nuovi ambienti che lo stesso duca aveva fatto aggiungere al Palazzo ducale. La commissione al pittore veneziano si articolò in due fasi: vennero dapprima commissionati, nel 1578, quattro teleri destinati ad una prima sala della nuova parte della residenza ducale (Sala dei Marchesi), cui seguì una seconda ravvicinata ordinazione, nel 1579, relativa alle ulteriori quattro grandi tele del ciclo, che vennero collocate in un'altra stanza della reggia mantovana (Sala dei Duchi).

I Fasti gonzagheschi rimasero a Mantova fino ad inizio Settecento quando furono portati a Venezia. Nel 1708 i teleri furono acquistati dall'Elettore di Baviera Massimiliano Emanuele arrivando così a Monaco.

Tintoretto, (Jacopo Robusti), *Giovanni Francesco Gonzaga nominato marchese di Mantova dall'imperatore Sigismondo*, 1578 – 1579, olio su tela, Sala V

L'evento raffigurato nella tela è uno scontro avvenuto nel corso della guerra del 1438 – 1439 tra il duca di Milano Filippo Maria Visconti e la Repubblica di Venezia per il dominio della Lombardia orientale e del Lago di Garda. Durante questa contesa i veneziani compirono l'ardimentosa impresa di trasportare via terra una flotta dal fiume Adige al Lago di Garda che non avrebbero potuto raggiungere via acqua per lo sbarramento nemico.

La battaglia raffigurata è relativa all'irruzione sull'Adige della flotta dei Gonzaga - clamorosamente schieratisi con i Visconti a dispetto dei loro precedenti legami con la Serenissima - che abilmente raggiunse il fiume e sconfisse i veneziani.

Con una voluta falsificazione storica l'impresa militare è attribuita a Ludovico II Gonzaga ma in realtà fu condotta da suo padre Gianfrancesco.

Tintoretto, (Jacopo Robusti), *Ludovico II Gonzaga sconfigge i veneziani nella battaglia dell'Adige*, 1578 – 1579, olio su tela, Sala V

L'evento rappresentato è la battaglia di Fornovo, scontro che ebbe luogo il 6 luglio 1495 sulle rive del fiume Taro nei pressi del passo della Cisa.

La battaglia vide contrapposte le armate del re di Francia Carlo VIII e le truppe di Venezia, dello Stato della Chiesa e del ducato di Milano riunitesi in una Lega, detta Lega Santa per l'adesione alla stessa del papa Alessandro VI Borgia.

Carlo VIII era calato in Italia nel 1494 dirigendosi alla volta di Napoli che conquistò con grande facilità sottraendola alla dinastia Aragonese. Ottenuto questo successo il re di Francia decise di fare ritorno a Nord: fu proprio durante la ritirata francese che la Lega decise di dare battaglia ai francesi sulle sponde del Taro, fiume che l'esercito di Carlo avrebbe dovuto attraversare per proseguire verso Settentrione. Al comando delle truppe della Lega italiana vi era il marchese di Mantova Francesco II Gonzaga, capitano dell'armata veneziana.

Tintoretto, (Jacopo Robusti), *Francesco II Gonzaga alla battaglia del Taro*, 1578 – 1579, olio su tela, Sala V

Tintoretto, (Jacopo Robusti), *Federico II Gonzaga conquista Parma*, 1578 – 1579, olio su tela, Sala V

In cambio dell'adesione al progetto spagnolo di invasione del ducato milanese il papa Leone X ottenne l'impegno imperiale a favorire l'aspirazione pontificia di estendere i propri domini in Emilia. La prima città che ne fece le spese fu Parma.

Il dipinto è quindi dedicato alla conquista di Parma da parte delle truppe imperial-pontificie, avvenuta nell'agosto del 1521: il comandante in capo dell'intera armata era Prospero Colonna, l'esercito asburgico era guidato da Ferrante d'Avalos, marchese di Pescara, e capitano delle armi pontificie era Federico II Gonzaga

Presa Parma, l'armata guidata da Prospero Colonna puntò verso Nord: vinta la resistenza francese a Vaprio d'Adda grazie soprattutto al valore di Giovanni dalle Bande Nere, nel novembre del 1521 gli imperiali si aprivano la strada per Milano i francesi si erano acquartierati per difendere la capitale del ducato.

Il 19 novembre l'esercito asburgico-pontificio raggiungeva la città che nella notte veniva presa d'assalto e cadeva con sorprendente facilità in mano nemica.

Tintoretto, (Jacopo Robusti), *Federico II Gonzaga entra vittorioso a Milano*, 1578 – 1579, olio su tela, Sala V

Tintoretto, (Jacopo Robusti), *Ingresso di Filippo II di Spagna a Mantova*, 1578 – 1579, olio su tela, Sala V

L'evento raffigurato è relativo all'ingresso a Mantova, avvenuto il 13 gennaio 1549, di Filippo II d'Asburgo, all'epoca non ancora asceso al trono, quindi in quel momento Infante di Spagna. Mantova fu una delle tappe del viaggio di Filippo che da Valladolid lo portò fino a Bruxelles dove era atteso da suo padre Carlo V e dove avrebbe ricevuto il giuramento di fedeltà delle Province dei Paesi Bassi.

Solo per quest'ultimo telero del ciclo non ci è giunta l'indicazione della committenza descrittiva della scena che il Tintoretto avrebbe dovuto raffigurare.

Incastonato in un paesaggio che si estende fino all'orizzonte, l'evento tramandato nella Bibbia può essere riconosciuto dall'osservatore solo guardando più da vicino: nel mezzo Gesù predica, circondato da una folla. In contrasto, l'attenzione dello spettatore si concentra sul movimento caotico dei personaggi del porto.

Il dipinto rappresenta una vivace scena di porto con numerose figure radunate su una riva, ad ascoltare la predica di Cristo.

Le navi sono ormeggiate nel porto e lo sfondo mostra un paesaggio montuoso e un mare calmo. Lo stile generale è caratteristico della pittura fiamminga del periodo, con una resa dettagliata delle figure e una tavolozza vibrante.

Jan Brueghel il Vecchio, *Porto marittimo con la predicazione di Cristo*, 1598, olio su tela, Sala IX

Peter Paul Rubens, *Seneca morente*, 1612, oli su tavola, Sala VII

Rubens per realizzare l'opera seguì il racconto della morte di Seneca riportato da Tacito negli *Annales* e raffigurò il filosofo come un atleta. Il dipinto rappresenta Seneca che si recide le vene in una bacinella d'acqua calda. Accanto appare uno scriba che sta annotando ciò che sta dicendo il maestro nei suoi ultimi istanti di vita.

La figura di Seneca è ispirata da una scultura in marmo africano nera, che fu ritrovata a Roma nel periodo delle grandi scoperte archeologiche. Fu ritenuta una rappresentazione di un pescatore, probabilmente realizzata per una villa romana. La statua però era priva di testa e lo scultore italiano Silla Giacomo Longhi trovando una testa di marmo nero di età ellenistica, pensò di adattarla alla statua del pescatore. Alla base pose un bacile per trasformare la statua nella figura di Seneca.

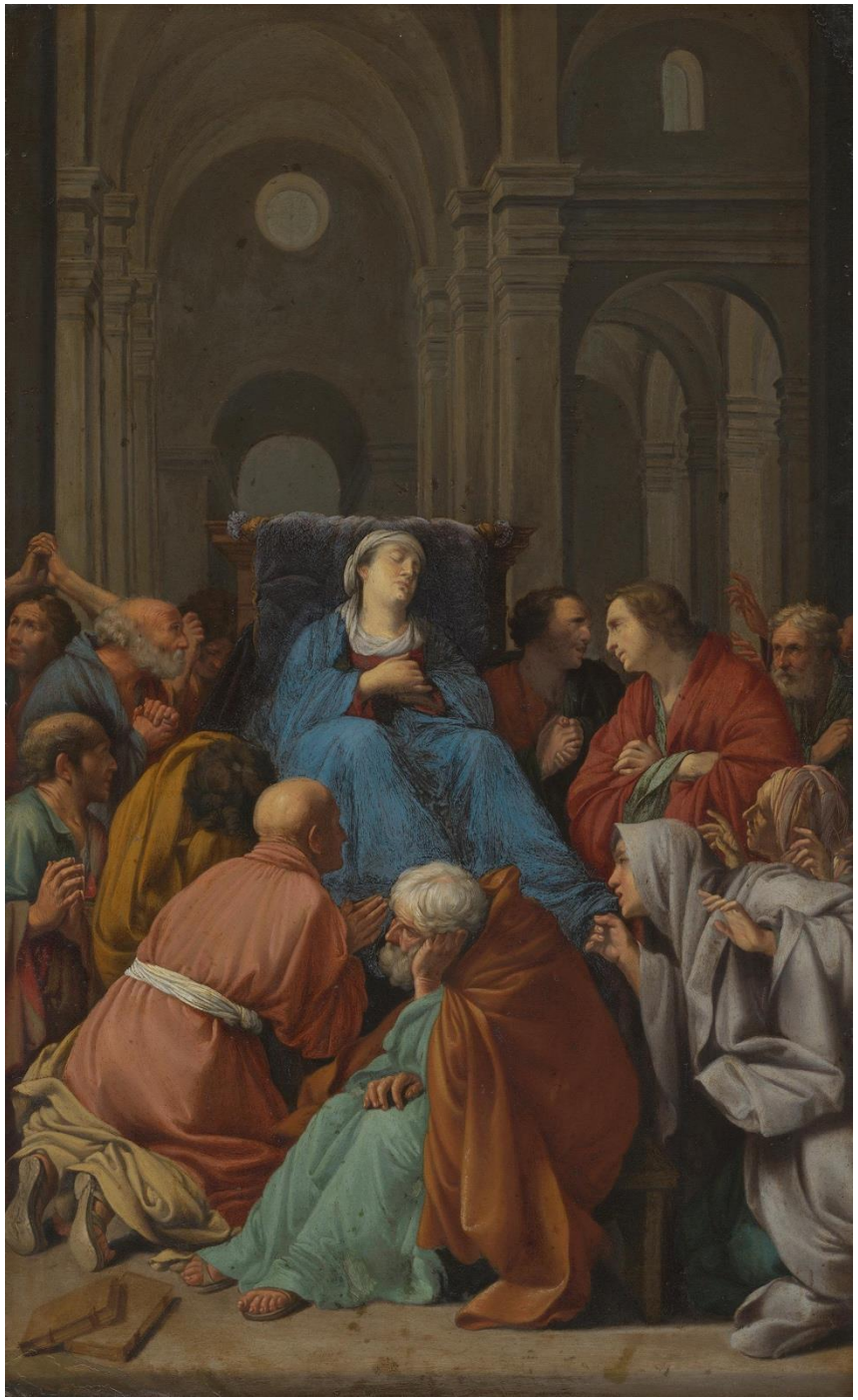
L'opera inizialmente divenne proprietà della famiglia Borghese, tramite l'acquisizione del papa Paolo V, che la ottenne allo scopo di arricchire la collezione Scipione Borghese. Rimase nella loro villa fino a quando Napoleone Bonaparte la trasferì in Francia dove tutt'oggi si trova nel museo Louvre.

Autore sconosciuto, *Seneca morente*, II secolo d.C., marmo nero e alabastro, Parigi, Louvre

Carlo Saraceni, *La morte di Maria*, 1615 – 1619, olio su rame, Sala VI

La scena, particolarmente gremita di personaggi, raffigura Maria nel momento del suo sereno “transito” dalla vita terrena a quella celeste. Carlo Saraceni ideò questo tema la prima volta nel 1606, quando fu chiamato a sostituire la *Morte della Vergine* di Caravaggio per la chiesa romana di Santa Maria della Scala a Roma. I committenti dell’opera, i frati carmelitani scalzi, rifiutarono l’opera di Caravaggio perché rappresentava non un *Transito* della Vergine ma una realistica e molto terrena raffigurazione di una donna morta.

Anche Saraceni, molto vicino alla lezione caravaggesca nel suo lungo soggiorno romano, incontrò qualche difficoltà nell’elaborare un tema così inusuale, dipingendo la pala due volte. Il tema teologico e l’iconografia del *Transito della Vergine* sono connessi a quello della *Dormitio Virginis* di tradizione bizantina, ben nota ad un pittore come Saraceni, di nascita e formazione veneziana. Per la sua originalità e per la complessità del messaggio teologico sotteso, l’“invenzione” di Saraceni ebbe un notevole successo e fu più volte replicata, soprattutto in formato ridotto (su rame e su tela) all’interno della sua bottega.



L’opera racconta la visita di Cristo alle sorelle Marta e Maria nel suo viaggio verso Gerusalemme, episodio narrato nel Vangelo secondo Luca.

Secondo il racconto evangelico, Marta accusa sua sorella Maria di non aiutarla ad accogliere gli ospiti, tra cui Cristo stesso, perché troppo intenta ed assorta nell’ascoltare le parole di Gesù. Sollecitato da Marta a spronare la sorella all’azione, Gesù non rimprovera Maria, ma sottolinea come Maria abbia fatto la scelta migliore, decidendo di dare priorità all’ascolto della sua parola.

L'episodio è comunemente interpretato come un confronto tra la vita attiva (rappresentata da Marta) e la vita contemplativa (rappresentata da Maria) in cui quest'ultima viene indicata da Gesù come migliore. In realtà, Gesù non rimprovera Marta perché si impegna nel servizio, ma perché lo svolge con affanno ed agitazione. La preoccupazione per le cose materiali non deve distogliere dalla vita interiore. La vita attiva e la vita contemplativa non sono incompatibili, come non lo sono l’attenzione verso Dio e il servizio concreto verso il prossimo.

Orazio Gentileschi, *Marta rimprovera sua sorella Maria*, 1620 circa, olio su tela, Sala X

Il Ciclo di Maria de' Medici è una serie di ventiquattro tele realizzate dal pittore barocco Peter Paul Rubens. Vennero commissionate nel 1621 dalla regina Maria de' Medici, vedova del re Enrico IV di Francia, per la sua nuova residenza al Palazzo del Lussemburgo di Parigi.

Rubens doveva realizzare questi quadri nell'arco di due anni, terminandoli in tempo per il matrimonio della figlia di Maria de'Medici con il re d'Inghilterra.

Ventuno quadri rappresentano le Glorie e le lotte di Maria de' Medici, i tre restanti sono ritratti di lei e dei suoi genitori.

Dal 1900 questa serie di tele è esposta al Museo del Louvre mentre gli schizzi preparatori sono conservati a Monaco.

Peter Paul Rubens, *Apoteosi di Enrico IV e proclamazione della reggenza di Maria de' Medici*, 1622, olio su tavola, Sala XII

Peter Paul Rubens, *Apoteosi di Enrico IV e proclamazione della reggenza di Maria de' Medici*, 1622, olio su tela, Parigi, Louvre

Peter Paul Rubens, *L'educazione della principessa*, 1622, olio su tavola, Sala XII

Peter Paul Rubens, *L'educazione della principessa*, 1622, olio su tela, Parigi, Louvre

Peter Paul Rubens, *Enrico IV riceve il ritratto di Maria de' Medici*, 1622, olio su tavola, Sala XII

Peter Paul Rubens, *Enrico IV riceve il ritratto di Maria de' Medici*, 1622, olio su tela, Parigi, Louvre

Adriaen Brouwer, *Contadini che fumano e bevono*, 1625, olio su tavola, Sala XI

Adriaen Brouwer, *Stanza di bevute*, 1635 circa, olio su tavola, Sala XI

Autori antichi come Ovidio e Plutarco tramandarono che i Romani avevano troppe poche donne subito dopo la fondazione della città.

Per questo motivo, durante una festa, rapirono le figlie dei Sabini. Solo più tardi cercarono di riportare indietro le giovani donne. Tuttavia, molte erano nel frattempo incinte o avevano già avuto figli e quindi si sono schierate tra le due parti per interrompere il conflitto.

Il dipinto raffigura una caotica scena di battaglia, con i soldati romani intenti a rapire le donne Sabine. Al centro, una donna con un fluttuante abito bianco, probabilmente Ersilia, la moglie di Romolo, implora i soldati di fermarsi. La scena è colma di movimento e di emozione, catturando il caos e la violenza dell'evento.

Il dipinto è stato in gran parte realizzato dalla bottega dell'artista, solo il gruppo di centrale con le tre donne è stato modificato da Rubens.

Peter Paul Rubens e bottega, *La riconciliazione tra Romani e Sabini*, 1625 circa, olio su tela, Sala VII

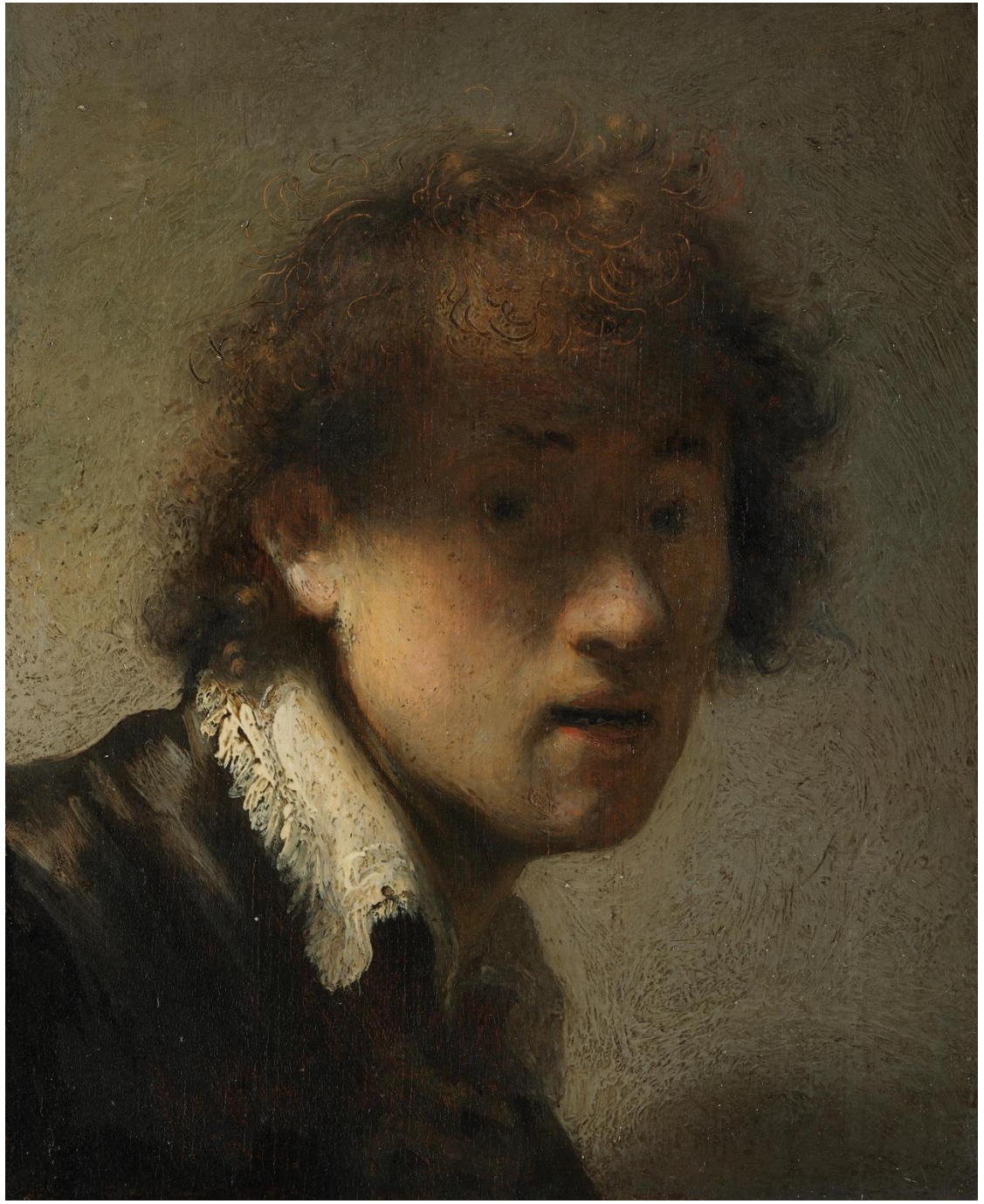
Nicolas Poussin, *Apollo e Dafne*, 1627, olio su tela, Sala V

Questo soggetto venne affrontato più volte dall'artista durante la sua carriera e in questo caso non si tratta di una composizione di tipo narrativo, perché Poussin non ha voluto riunire vari momenti della vicenda, come accadeva nelle illustrazioni che corredavano il testo ovidiano ma ha voluto fornire un'immagine riassuntiva del mito, quasi emblematica. Apollo non è qui in movimento, non sta inseguendo Dafne, è seduto ai piedi di un albero, di spalle, e solleva le braccia ed il volto verso la ninfa, tenendo fra le mani le foglie d'alloro, che le sono spuntate sul corpo. L'antefatto, ossia come si sia giunti a questa trasformazione, ed il sentimento che lega il dio alla fanciulla, è suggerito dalla presenza di Cupido, raffigurato in volo, quasi al centro della composizione, nell'atto di scagliare una freccia verso Apollo. Il dio dell'Amore fece, infatti, innamorare Apollo di Dafne per vendetta, in quanto questo aveva osato prendersi gioco delle sue qualità di arciere. Colpito Apollo con la freccia che fa innamorare, aveva inoltre trafitto Dafne con quella che fa rifuggire l'amore: la ninfa pertanto, alla vista del dio aveva iniziato ad allontanarsi da lui, correndo il più lontano possibile, per mantenere fede al suo voto di castità, e al desiderio di vivere per sempre come una vergine cacciatrice dei boschi. Alla fine la fanciulla, sfinita, aveva chiesto aiuto al padre, il dio-fiume Peneo, implorandolo di trasformare il suo aspetto, purché Apollo non riuscisse ad averla.

In quest'atmosfera quasi sospesa Poussin si è concentrato, piuttosto, sull'espressione dei sentimenti dei singoli protagonisti: Apollo è stupito dell'accaduto, Dafne mostra un'espressione assorta, quasi estatica, soddisfatta perché le sue preghiere sono state ascoltate, suo padre, il dio-fiume Peneo, raffigurato secondo l'iconografia classica, come un vecchio nudo con un'urna da cui fuoriesce dell'acqua, è profondamente addolorato.

Rembrandt van Rijn, *Autoritratto giovanile*, 1629, olio su tavola, Sala XIV

Questo autoritratto del pittore ventitreenne, realizzato a Leida, fa parte di una serie di studi sul volto umano, in cui Rembrandt ha sperimentato luci e ombre, espressioni facciali e fisionomia e tecniche pittoriche.



Guido Reni, *Apollo e Marsia*, 1633, olio su tela, Sala X

Il mito di Ovidio racconta che un giorno Atena, per riprodurre il lamento lanciato dalle Gorgoni quando Perseo decapitò la sorella Medusa, inventò uno strumento a fiato, l'aulòs. Adirata per essere stata presa in giro mentre lo suonava, Atena gettò via lo strumento musicale maledicendo chiunque l'avesse raccolto. L'aulòs fu trovato e raccolto dal satiro Marsia che esercitandosi divenne abilissimo nel suonarlo. La fama acquisita era tale che un giorno il satiro osò lanciare una sfida ad Apollo, dio della musica, certo di poterlo battere. Il dio accettò e chiamò le Muse a giudicare la contesa. In un primo momento la giuria rimase molto colpita dalle melodie dell'aulòs di Marsia; Apollo quindi – temendo una sconfitta – iniziò a suonare la sua lira e a cantare contemporaneamente, sfidando il rivale a fare altrettanto: chiaramente, la natura stessa dello strumento a fiato del satiro non gliel'avrebbe consentito, e così la vittoria fu assegnata al dio. Come punizione per aver osato sfidare un dio, mettendosi in competizione, Apollo sottopose Marsia ad una tortura atroce: dopo averlo legato ad un albero, lo scorticò vivo.

Reni mette il dio in netto contrasto con il satiro: da un lato Apollo ha l'aspetto di una statua classica, dall'altro Marsia mostra i segni del tormento sia sul corpo sia sul volto.

Rembrandt van Rijn, *Sacra Famiglia*, 1633 – 1634, olio su tela, Sala IX

Il dipinto è ambientato nella bottega da falegname di san Giuseppe, in cui compaiono Gesù Bambino disteso su una pelliccia che, dopo aver succhiato il latte dal seno della Madre, si è addormentato profondamente, Maria seduta con in grembo il Bambino nell'atto di sorreggergli con le mani i piedi per riscaldarli e san Giuseppe, in piedi, parzialmente in penombra, appoggiato alla culla di vimini, che si piega in avanti e osserva con grande tenerezza la scena.

L'atmosfera di questo dipinto è intima e fa pensare all'interno di una casa olandese dell'epoca, poiché in ambito calvinista le opere a tema sacro erano rivolte alla devozione privata, anziché commissionati dagli ordini religiosi cattolici come in Italia e quindi non avevano nessuna esigenza celebrativa, pur se dovevano in ogni caso possedere un certo stile formale.

Rembrandt van Rijn e laboratorio, *Il sacrificio di Isacco*, 1636, olio su tela, Sala X

Il sacrificio di Isacco è un episodio raccontato nel libro biblico della Genesi.

Dio, per mettere alla prova la fede di Abramo, gli ordina di sacrificare il proprio figlio Isacco. Abramo si reca senza esitazioni sul monte Moriah e mentre sta per compiere diligentemente il sacrificio, impugnando già il coltello, un angelo del Signore scende a bloccarlo e gli mostra un ariete da immolare come sacrificio sostitutivo. La scena, interpretata come prefigurazione del sacrificio di Cristo, è uno degli episodi salienti del Pentateuco.

La composizione dell'immagine, che trasmette in modo impressionante il dramma del racconto dell'Antico Testamento, è da assegnare a Rembrandt, mentre l'esecuzione del dipinto, d'altra parte, è probabilmente ascrivibile a un allievo del maestro e a delle successive modifiche dello stesso Rembrandt come suggerisce l'iscrizione sul bordo dell'immagine: «Modificato e dipinto da Rembrandt».

Pietro da Cortona, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1643 circa, olio su rame, Sala VI

Il maestro, che lavorava anche come architetto, gestiva una delle principali botteghe di Roma. Il dipinto di devozione privata, commissionato dal cardinale Antonio Barberini nel 1639, è realizzato su rame.

Il soggetto è il riposo durante la fuga in Egitto che è rappresentato come una situazione idilliaca in cui un angelo passa della frutta al neonato Gesù sotto lo sguardo amorevole della Maria, mentre sullo sfondo a destra compare san Giuseppe.

Jan van Kessel, *I quattro continenti: Asia*, 1664 – 1666, olio su rame, Sala VIII
Jan van Kessel, *I quattro continenti: America*, 1664 – 1666, olio su rame, Sala VIII

Jan van Kessel, *I quattro continenti: Europa*, 1664 – 1666, olio su rame, Sala VIII

Jan van Kessel, *I quattro continenti: Africa*, 1664 – 1666, olio su rame, Sala VIII

Questa è una delle vedute più “alla Canaletto” del pittore Francesco Guardi, caratterizzata da una composizione allargata e ricca di dettagli. Risale ai primi anni dell’artista come vedutista, quando forse, approfittando dell'assenza di Canaletto, in quegli anni in Inghilterra, l'artista si cimentò in un genere molto richiesto nel mercato locale ed estero. Guardi è qui profondamente suggestionato dall'arte di Canaletto, da cui desume l'attenzione per la costruzione prospettica e luministica, la resa minuziosa degli elementi architettonici e delle figure. E' documentato l'uso da parte del Guardi della camera oscura di cui il Museo Correr ne conserva una tradizionalmente legata al suo nome.

Francesco Guardi, *Canal Grande vicino a San Geremia*, 1760 circa, olio su tela, Sala XIIb

Francesco Guardi, *Regata nel Canale della Giudecca*, 1784 – 1789, olio su tela, Sala XIIb

Il dipinto rappresenta le ultime fasi del drammatico incendio a San Marcuola, nel sestriere di Cannaregio. Sotto un cielo carico di fumo, i pompieri dai tetti cercano di domare il fuoco che si sta estendendo ad un gruppo di case.
La cupa e angosciata atmosfera è resa dalle scure tonalità del colore, acceso a tratti dai rossi riflessi delle fiamme. La folla, ripresa di schiena, si accalca davanti al fuoco e sembra assistere annichilita alla caduta della gloriosa Serenissima, fine che avverrà solo pochi anni dopo (nel 1797) con il trattato di Campoformio.

Di fatto la veduta non fornisce un resoconto fedele della catastrofe, ma descrive l'impotenza della popolazione che si è riunita sul canale in fiamme e osserva i tentativi di spegnimento.

Francesco Guardi, *Incendio dei depositi degli olii a San Marcuola*, 1789, olio su tela, Sala XIIb