

# Brera's masterpieces

Ένας συνοπτικός οδηγός με τα αριστουργήματα της πινακοθήκης Μπρέρα στο Μιλάνο με τη ματιά των μαθητών/τριών που συμμετείχαν στο πρόγραμμα: «Γνωρίζοντας την Τέχνη και τις επιστήμες της Αναγέννησης μέσα από τις πόλεις και τα πρόσωπα»

2<sup>ο</sup> ΓΕΛ Φαρσάλων 2024



The Dead Christ and Three Mourners  
Andrea Mantegna



Saint Mark Preaching in a Square of  
Alexandria in Egypt  
Gentile Bellini e Giovanni Bellini



The Marriage of the Virgin  
Raffaello Sanzio (Raphael)



Pietà  
Giovanni Bellini

Παιδαγωγική Ομάδα: Κουτσοδόντης Γεώργιος

Αναγνωστοπούλου Ρουμπίνα

Ευθυμίου Πανωραία

## ROOM VI



### Lamentation over the Dead Christ Andrea Mantegna INVENTORY 352 ROOM VI

Η σύνθεση προκαλεί μεγάλο συναισθηματικό αντίκτυπο, ο οποίος επιτείνεται από την ακραία συντόμηση: το σώμα του Χριστού βρίσκεται πολύ κοντά στην οπτική γωνία του παρατηρητή, ο οποίος, κοιτάζοντάς το, εισέρχεται στο κέντρο του δράματος- επιπλέον, κάθε λεπτομέρεια ενισχύεται από την οξύτητα των γραμμών, η οποία αναγκάζει το βλέμμα να παραμείνει στις πιο τρομερές λεπτομέρειες, στα μέλη που έχουν σκληρύνει σε νεκρική ακαμψία, καθώς και στις πληγές, που παρουσιάζονται επιδεικτικά σε πρώτο πλάνο, όπως απαιτεί η παράδοση αυτού του τύπου εικόνας. Πρόκειται για την απόλυτη κορύφωση της παραγωγής του Μαντένια, ένα έργο του οποίου η εκφραστική δύναμη, η αυστηρή ψυχραιμία και ο αριστοτεχνικός χειρισμός της ψευδαίσθησης της προοπτικής του έχουν καταστήσει ένα από τα πιο γνωστά σύμβολα της ιταλικής Αναγέννησης.



### Pietà Giovanni Bellini 1460 INVENTORY 228 ROOM VI

Ο πίνακας, που χρονολογείται στα χρόνια μεταξύ 1465 και 1470, σηματοδοτεί μια εμφανή χειραφέτηση του καλλιτέχνη από την επιρροή του Andrea Mantegna, με τον οποίο τον συνέδεαν όχι μόνο πολιτιστικές συγγένειες αλλά και στενοί δεσμοί συγγένειας (ήταν κουνιάδοι). Το μάθημα του καλλιτέχνη από την Πάντοβα είναι σαφώς ορατό στην οξύτητα των περιγραμμάτων και στη γλυπτική πλαστικότητα των μορφών, που έρχονται στο προσκήνιο για να εισβάλουν στο χώρο του παρατηρητή. Ωστόσο, ο Bellini βυθίζει τη σκηνή σε μια ατμόσφαιρα φυσικού φωτός, απαλύνει τους τόνους και επικεντρώνεται όχι τόσο στην κατασκευή μιας αυστηρής προοπτικής όσο στη μεταφορά της θλιβερής ανθρωπιάς των πρωταγωνιστών. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί μια νέα γλώσσα που θα γίνει, στα επόμενα χρόνια, το προσωπικό και αλάνθαστο στυλιστικό του σήμα. Ο Προπέρτιος, ο μεγάλος ποιητής της εποχής του Αυγούστου, του οποίου οι στίχοι αναφέρονται στην

ταινία κατά μήκος του περβάζι, μιλάει για την ικανότητα μιας εικόνας να προκαλεί δάκρυα - ένα αποτέλεσμα που παρατηρείται σε ορισμένα έργα, συμπεριλαμβανομένου αυτού. Το έργο, το οποίο βρισκόταν στη συλλογή Sampieri της Μπολόνια, δωρήθηκε στην Brera το 1811 από τον αντιβασιλέα της Ιταλίας, Eugène de Beauharnais.



### Madonna and Child (The Greek Madonna) Giovanni Bellini 1460 - 5 INVENTORY 317 ROOM VI

Η λεγόμενη "Ελληνική Παναγία" του Giovanni Bellini πήρε το παρατσούκλι της από το ελληνικό μήτρ Θεού, που βρίσκεται στην κορυφή ενός κακοδιατηρημένου φόντου. Το παιδί του Χριστού μοιάζει πολύ θλιμμένο, ακουμπάει τα πόδια του σε ένα περβάζι και κρατάει έναν καρπό στον οποίο σίγουρα θα βρεθούν υποδηλωτικά σύμβολα του μελλοντικού Του Πάθους. Ο πίνακας αυτός είναι ένας από τους πρώτους που εισήλθαν στη συλλογή της Pinacoteca di Brera και προέρχεται από το Δουκικό Παλάτι της Βενετίας, όπου πιθανότατα φιλοτεχνήθηκε για ένα δικαστήριο του γραπτού δικαίου.

"Σε έναν αναγεννησιακό κόσμο, όπου η πολιτική, ο πολιτισμός και η θρησκεία ήταν κατά κύριο λόγο ανδρικές, η Παναγία απεικονίζεται πάντα ως το απόλυτο καλό κορίτσι και όχι ως οποιαδήποτε συνηθισμένη γυναίκα. Ωστόσο, κάτω από το πινέλο ανδρών ζωγράφων όπως ο Bellini, ζωντανεύει δύο βασικές συναισθηματικές εμπειρίες που πολλοί θα μπορούσαν και θα μοιράζονταν: τη χαρά της μητρότητας και την εξαντλητική θλίψη της απώλειας ενός παιδιού. Με αυτόν τον τρόπο, μέσω του μέσου της τέχνης, η Μαρία μίλησε απευθείας σε όλες τις γυναίκες".

## ROOM VII



### St. Mark Preaching in Alexandria Gentile and Giovanni Bellini 1504 - 7 INVENTORY 160 ROOM VIII

Ο τεράστιος καμβάς κοσμούσε την αίθουσα υποδοχής της Scuola Grande di San Marco στη Βενετία, μιας από τις πιο διάσημες και ισχυρές αδελφότητες της πόλης. Το έργο παραγγέλθηκε στον Gentile Bellini το 1504, αλλά έμεινε ανολοκλήρωτο μετά το θάνατο του καλλιτέχνη το 1507. Δεν γνωρίζουμε σε ποιο στάδιο είχε φτάσει ο πίνακας, αλλά τον ολοκλήρωσε ο αδελφός του Giovanni, ο οποίος είχε ζητήσει να το κάνει στη διαθήκη του ο Gentile. Η απόδοση των διαφόρων τμημάτων του

έργου σε κάθε καλλιτέχνη εξακολουθεί να αποτελεί θέμα συζήτησης μεταξύ των μελετητών- ωστόσο, η πιο διαδεδομένη άποψη αποδίδει στον Gentile τον καθορισμό των κύριων γραμμών της σκηνής, στην οποία στοιχεία της βενετσιάνικης αρχιτεκτονικής τοποθετούνται πάνω σε κατασκευές σαφώς μεσογειακής και ανατολικής προέλευσης (για παράδειγμα οι οβελίσκοι και οι μιναρέδες ενός τζαμιού). Αυτά πρέπει να ήταν γνωστά στον καλλιτέχνη, ο οποίος είχε σταλεί για να εργαστεί για τον Μεχμέτ Β' στην Κωνσταντινούπολη το 1497. Ο Τζιοβάνι, από την άλλη πλευρά, ήταν πιθανότατα υπεύθυνος για τα έντονα πορτρέτα των μελών του της αδελφότητας στην ομάδα στα αριστερά.

## ROOM IX



### Discovery of the Body of Saint Mark Tintoretto (Jacopo Robusti) 1562 - 6 IROOM IX

Ο Tommaso Rangone, "μεγάλος φύλακας" της Scuola di San Marco στη Βενετία, ανέθεσε στον Tintoretto το 1562 να ζωγραφίσει έναν κύκλο με επεισόδια που σχετίζονται με τον άγιο, τον οποίο ο καλλιτέχνης ολοκλήρωσε το 1566. Ο κύκλος των μεγάλων καμβάδων, ένας από τους οποίους είναι η εύρεση του σώματος του Αγίου Μάρκου της Pinacoteca, αφηγείται όχι μόνο τη ζωή του Αγίου αλλά και θαύματα στα οποία φέρεται να είχε συμβάλει. Αυτός ο πίνακας δείχνει τη στιγμή που, καθώς οι Βενετοί είναι απασχολημένοι με την αφαίρεση πτωμάτων από τάφους στην αναζήτησή τους για το σώμα του Αγίου Μάρκου, ο άγιος εμφανίζεται μπροστά τους και τους διατάζει επιτακτικά να σταματήσουν, επειδή το σώμα του έχει ήδη αφαιρεθεί από τον τάφο στο τέλος του δωματίου και βρίσκεται στα πόδια τους. Η παρουσία ενός δαιμονισμένου άνδρα στα δεξιά της σύνθεσης ενισχύει τον θαυμαστό τόνο του επεισοδίου, το οποίο παρακολουθεί ο προστάτης

Ρανγκόνε ντυμένος με την ενδυμασία που αρμόζει στο αξίωμά του. Ο καλλιτέχνης, ικανός αφηγητής, απεικονίζει το θαύμα σαν να λαμβάνει χώρα σε σκηνή, αναγκάζοντας τους "ηθοποιούς" του να υιοθετήσουν θεατρικές και εμφατικές πόζες. Ο παρατηρητής, ή στην προκειμένη περίπτωση ο θεατής, παρασύρεται στην καρδιά της δράσης από την ιλιγγιώδη συντόμηση που επιφέρει μια βαθιά επιτάχυνση του χωρικού βάθους της εικόνας, η οποία τονίζεται από το παιχνίδι του φωτός στις στοές- το σκοτάδι διασπάται από λάμπεις φωτός, υπογραμμίζοντας τα κρίσιμα στοιχεία της ιστορίας, τονίζοντας τον όγκο των μορφών και ενισχύοντας την αφύσικη, φανταστική ωχρότητα των πτωμάτων.

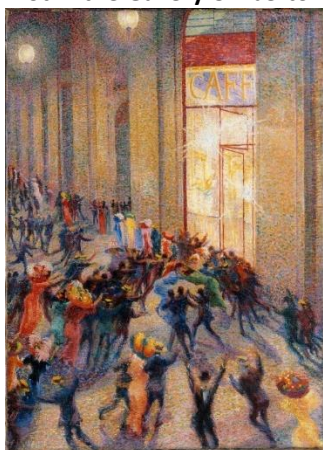
### Penitent St. Jerome Titian (Tiziano Vecellio) 1550 – 5 INVENTORY 81 ROOM IX



Σε αυτό το αριστούργημα, ζωγραφισμένο με ένα εκπληκτικά ελεύθερο ύφος, η φύση μοιάζει να συμμετέχει στο μαρτύριο του μετανοημένου αγίου. Αρκετά άλλα στοιχεία, εκτός από τα βιβλία και το λιοντάρι που κοιμάται ήρεμα, έχουν ερμηνευθεί ως σχετικά με τον Άγιο Ιερώνυμο: η σαύρα παραπέμπει στον βιασμό- το σαλιγκάρι, που μπορεί να μείνει χωρίς τροφή στο κέλυφός του για μέρες, μοιάζει με τον ερημίτη στη σπηλιά του- ο κισσός παραπέμπει στο ξύλο του Σταυρού- το κρανίο και η κλεψύδρα μας θυμίζουν το πέρασμα του χρόνου και του θανάτου.

## ROOM XV

### Riot in the Gallery Umberto Boccioni 1910 INVENTORY 5056 ROOM XV



Μετά από μια περίοδο που πέρασε στη Ρώμη, ο καλλιτέχνης αποφάσισε να μετακομίσει στο Παρίσι το 1906, οδηγούμενος από τη φτώχεια και απογοητευμένος από το καλλιτεχνικό κλίμα της πρωτεύουσας, όπου οι ζυμώσεις και οι καινοτομίες που λειτουργούσαν στην Ευρώπη δεν έβρισκαν ανταπόκριση. Έτσι, ξεκίνησε μια σειρά από ταξίδια που περιλάμβαναν μια διαμονή στη Ρωσία και κατέληξαν σε μια μετακόμιση στο Μιλάνο, όπου εγκαταστάθηκε, ελκυσμένος από το νέο τεχνολογικό πνεύμα που επικρατούσε στην πόλη, και όπου γνώρισε τους ιδρυτές του φουτουριστικού κινήματος, τους ανθρώπους που υπέγραψαν το πρώτο του Μανιφέστο ήδη από το 1909. Αμέσως προσχώρησε στο κίνημα και έγινε ίσως ο κύριος ερμηνευτής και θεωρητικός του. Στην "Εξέγερση στην Πινακοθήκη", που εκτελέστηκε τους μήνες αμέσως μετά την υπογραφή του Τεχνικού Μανιφέστου της Φουτουριστικής Ζωγραφικής (1910), χρησιμοποίησε -και έφτασε στα άκρα- την τεχνική του Διαχωρισμού για να μελετήσει τις κινήσεις του πλήθους και να δημιουργήσει πρωτοφανή εφέ φωτός και δυναμισμού, που τονίζονται με τη χρήση εξαιρετικά φωτεινών συμπληρωματικών χρωμάτων.

## ROOM XIX



### Portrait of a Young Man Tintoretto (Jacopo Robusti) 1565 INVENTORY 211 ROOM XIX

Ο πίνακας αυτός, με την αμφιλεγόμενη ιστορία των αποδόσεων, μπορεί να χρονολογηθεί γύρω στο 1565 χάρη στη σύγκριση με το πορτρέτο ενός ηλικιωμένου άνδρα και ενός αγοριού στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης, καθώς τα δύο έργα μοιράζονται μια παρόμοια μοντελοποίηση του προσώπου του νεαρού άνδρα με τα πολύ έντονα χαρακτηριστικά του. Η ενδυμασία είναι αριστοκρατική και η πόζα χαρακτηριστικά "περιφρονητική" - αυτοπεποίθηση, υπεροψία και αποστασιοποίηση - σύμφωνα με ένα στυλ που επινόησε ο Τιτσιάνος και στη συνέχεια υιοθετήθηκε σε πολλά βενετσιάνικα πορτρέτα του 16ου αιώνα.



### Portrait of Count Antonio Porcia and Brugnara Titian (Tiziano Vecellio) 1535 - 40 ROOM XIX

Ο πίνακας αυτός, υπογεγραμμένος στο περβάζι του παραθύρου, απεικονίζει τον ευγενή Antonio di Porcia του Friuli, γεννημένο γύρω στο 1508. Ανήκει στην ώριμη φάση του Τιτσιάνο ως προσωπογράφο, μια φάση στην οποία υπογράμμιζε την κοινωνική θέση των εικονιζόμενων (το κολάρο του υπότη, το σπαθί και η μαύρη ενδυμασία) αντί να τονίζει μόνο τις ιδανικές τους πλευρές, όπως έκανε στα νιάτα του. Το παράθυρο ανοίγει σε ένα τοπίο με ένα ποτάμι και βουνά, μια συνθετική φόρμουλα που είχε υιοθετήσει και σε προηγούμενα πορτρέτα. Το έργο είχε μεταφερθεί από το προγονικό κάστρο των Porcia στο Pordenone στην κατοικία του Alfonso Porcia στο Μιλάνο. Στη συνέχεια το κληρονόμησε η Eugenia Litta Visconti Arese, η οποία το δώρισε στην Brera το 1891.

## ROOM XXIV



### The Marriage of the Virgin Raphael 1504 INVENTORY 336 ROOM XXIV

Η υπέρυθρη αντανάκλαση αποκαλύπτει ένα πυκνό σύνολο γραμμών που συγκλίνουν στην πόρτα του ναού. Οι γραμμές αυτές καθορίζουν το σύστημα προοπτικής της εικόνας, τηρώντας πλήρως τις συστάσεις που περιέχονται στο De prospectiva pingendi (Περί προοπτικής της ζωγραφικής) του Piero della Francesca. Χάρη σε αυτό το τέχνασμα, ο ναός γίνεται το οπτικό κέντρο της σύνθεσης. Οι μορφές είναι τοποθετημένες σε ημικύκλιο και η θέση τους ισορροπεί την κυρτή γραμμή της αρχιτεκτονικής, η οποία έχει ζωγραφιστεί με τέτοια ακρίβεια που οι μελετητές έχουν υποθέσει την ύπαρξη ξύλινου μοντέλου. Όλα τα στοιχεία συνδέονται μεταξύ τους με μαθηματικές σχέσεις αναλογίας και τοποθετούνται σύμφωνα με μια σαφή, λογική ιεραρχική σειρά. Η υλοποίηση αυτού του συνεκτικού οργανισμού αποδεικνύει απόλυτα το όραμα του Ραφαήλ. Εννοούσε την ομορφιά ως μια αφηρημένη τάξη γεωμετρικής αναπαράστασης και πίστευε ότι οι καλλιτέχνες είχαν το καθήκον "να κάνουν τα πράγματα όχι όπως τα κάνει η φύση, αλλά όπως θα έπρεπε να τα κάνει η φύση".



### Madonna and Child with Saints, Angels and Federico da Montefeltro (San Bernardino Altarpiece) Piero della Francesca 1472 - 4 INVENTORY 180 ROOM XXIV

Μετά τις ναπολεόντειες καταργήσεις, το τέμπλο ήρθε στην Brera από την εκκλησία του San Bernardino στο Urbino, που είχε ανεγερθεί από τον Federico da Montefeltro για να στεγάσει τον τάφο του. Ο πίνακας ζωγραφίστηκε αρχικά για αυτή τη θέση και για τον τάφο του δούκα. Η εικονογραφία είναι αυτή της Sacra Conversazione: στο κέντρο η Παναγία κάθεται σε θρόνο, κρατώντας το κοιμώμενο Βρέφος - γύρω της είναι τοποθετημένοι, από αριστερά, ο Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής, ο Άγιος Βερναρδίνος, ο Άγιος Ιερώνυμος που χτυπάει το στήθος του με μια πέτρα, ο Άγιος Φραγκίσκος με τα στίγματα, ο Άγιος Μάρτυρας Πέτρος με την πληγή στο κεφάλι του και ο Άγιος Ιωάννης ο Ευαγγελιστής. Πίσω τους βλέπουμε τους αρχαγγέλους και, γονατιστός μπροστά από την ιερή ομάδα, τον Federico da Montefeltro με τη στολή του στρατιωτικού διοικητή. Είναι πιθανό ότι ο Φεντερίκο το παρήγγειλε μετά τη γέννηση του διαδόχου του, ακολουθούμενη από το θάνατο της συζύγου του Battista Sforza (1472), και ότι ήθελε να υπογραμμίσει την προστασία που παρείχε η

Παναγία στη δική του δυναστική εξουσία μέσω αυτού του έργου που είναι πυκνό σε σύμβολα. Ίσως να μην είναι πλέον δυνατό να κατανοήσουμε πλήρως τη σημασία τους: για παράδειγμα, το αυγό της στρουθοκαμήλου αντιπροσωπεύει τη θαυματουργή μητρότητα της Παναγίας, αλλά είναι επίσης ένα εραλδικό έμβλημα της οικογένειας Montefeltro το κοιμώμενο Παιδί παραπέμπει στη μητρότητα και ταυτόχρονα στο θάνατο, υποστηρίζοντας την υπόθεση του ταφικού προορισμού του έργου.



### Christ Tied to the Column Donato Bramante 1490 - 9 ROOM XXIV

Ο Μπραμάντε παρακινήθηκε από τη συνάντησή του με τα έργα του Λεονάρντο, ο οποίος ζωγράφιζε τον Μυστικό Δείπνο στο Μιλάνο και διερευνούσε τις επικοινωνιακές δυνατότητες των κινήσεων του σώματος και των εκφράσεων του προσώπου: έτσι στον Χριστό στη Στήλη η γλυπτική πλαστικότητα που προέρχεται από την κουλτούρα του Ουρμπίνο εμπλουτίζεται με λεπτομέρειες νατουραλισμού, όπως η σύσφιξη της σάρκας από τα δεσμά και τα διάφανα δάκρυα, των οποίων οι επιπτώσεις στα συναισθήματα των παρατηρητών δεν είχαν ληφθεί υπόψη στην εκπαίδευση του Μπραμάντε. Εκτελέστηκε πιθανότατα στις αρχές της δεκαετίας του 1490. Στα αριστερά, η φωτεινότητα, η ζωτικότητα, στα δεξιά, η σκιά, η λήθη. Ο Χριστός στέκεται ανάμεσά τους, ατενίζοντας το σκοτάδι. Ακολουθήστε τα μάτια του, πάνω από τον ώμο σας, όπου σας περιμένει ο θάνατος. Χωρίς φωτισμένο δεν είναι ακόμα αγέρωχος, αλλά η αγωνιώδης ηρεμία του βλέμματός του μας

δείχνει πού πηγαίνει. Το φως είναι χρόνος. Αυτή είναι μια ανάπαυλα ανάμεσα σε δύο κόσμους, αλλά η σκιά του δισκοπότηρου περνάει πάνω από την ακόμα αμάρταντη σάρκα του, σίγουρη σαν αλυσίδα, τραβώντας τον στο μαύρο. Θα υπομείνει το σκοτάδι για μας"

## ROOM XXVII



### Supper at Emmaus Caravaggio 1606 INVENTORY 2296 ROOM XXVIII

Ο Καραβάτζιο ζωγράφησε το Δείπνο στους Εμμαούς μεταξύ 1605 και 1606, πιθανώς ζωγραφισμένο στο κτήμα Colonna στο Παλιάνο, όπου αναζήτησε καταφύγιο μετά τη φυγή του από τη Ρώμη για τη δολοφονία του Ranuccio Tomassoni, πριν από την τελική του φυγή από την πόλη αφού κρίθηκε ένοχος για φόνο. Κατάφερε να το πουλήσει, μέσω των καλών υπηρεσιών του Ottavio Costi, στον μαρκήσιο Patrizi και βρισκόταν ακόμη στο παλάτσο της αριστοκρατικής αυτής οικογένειας στη Ρώμη το 1939, όταν αγοράστηκε για την Pinacoteca από την Associazione Amici di Brera. Έτσι, η απόδοσή του επιβεβαιώνεται όχι μόνο από την προέλευσή του, αλλά και από την ανακλαστική και ακτινογραφική εξέταση, η οποία εντόπισε μια διαφορετική αρχική έκδοση κάτω από αυτό, αποδεικνύοντας έτσι ότι δεν πρόκειται για αντίγραφο. Η απεικόνιση του

τραπέζιου με ένα χαλί σκεπασμένο από πάνω του είναι μια τυπική τεχνική του Καραβάτζιο, που συναντάται επίσης στην πρώτη εκδοχή του θέματος αυτού, την οποία ο καλλιτέχνης είχε αντιμετωπίσει νωρίτερα σε έναν πίνακα που βρίσκεται σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου. Το απόγευμα της Κυριακής του Πάσχα, δύο από τους 70 μαθητές του Χριστού, ο Λουκάς και ο Κλεόπας, βάζονταν έξω από τα Ιεροσόλυμα, πηγαίνοντας προς ένα χωριό που ονομαζόταν Εμμαούς. Είχαν ακούσει τα νέα της Ανάστασης, αλλά δεν τα είχαν πιστέψει. Ήταν πολύ στενοχωρημένοι για τα γεγονότα που είχαν συμβεί, για το ότι ο Χριστός πέθανε μαρτυρικά στο Σταυρό. Τότε πλησίασε κοντά τους ο Αναστημένος Χριστός, αλλά δεν τον γνώρισαν. Ο Κύριος τους ρώτησε γιατί ήταν ταραγμένοι και περπατούσαν σκυθρωποί. Τότε αυτοί του εξήγησαν τα γεγονότα των τελευταίων ημερών. Ο Κύριος τους μάλωσε και τους είπε ότι αυτά έπρεπε να πάθει ο Χριστός, καθώς έτσι έλεγαν οι Προφήτες στην Παλαιά Διαθήκη και αυτό ήταν το σχέδιο του Θεού. Οι δύο μαθητές δεν χόρταιναν να τον ακούνε. Προχώρησαν τόσο πολύ, ώστε έφτασαν στο χωριό Εμμαούς, που πηγαίνανε. Και οι δύο μαθητές, κατασυγκινημένοι και καταγοητευμένοι από τα λόγια του Χριστού, τον παρακάλεσαν έντονα λέγοντας: «Μείνον μεθ' ημών», «μείνε μαζί μας, καθώς πέρασε η ημέρα και βράδιασε». Και ο Χριστός τους ακολούθησε στο σπίτι του Κλεόπα. Εκεί έστρωσαν τραπέζι. Τότε ο Χριστός πήρε το ψωμί, όπως έκανε όταν ήταν μαζί με τους μαθητές, το ευλόγησε και τους το έδωσε. Τότε ανοίχτηκαν τα μάτια τους, αλλά ο Χριστός έγινε άφαντος από αυτούς. Έμειναν στη θέση τους άφωνοι. Και είπαν στους εαυτούς τους: «Δεν καιγόταν η καρδιά μας από αγάπη για το Χριστό, γι' αυτό και δεν πιστέψαμε στην Ανάσταση, αλλά ούτε και τον γνωρίσαμε. Τώρα όμως μάθαμε».

## ROOM XXXVIII



### The Kiss Francesco Hayez 1859 INVENTORY 6335 ROOM XXXVIII

Ο καμβάς παρουσιάστηκε στην έκθεση Brera του 1859, η οποία πραγματοποιήθηκε λίγους μήνες μετά την είσοδο του Βίκτωρα Εμμανουήλ Β' και του Ναπολέοντα Γ' στο Μιλάνο και γιόρτασε την επιτυχή ολοκλήρωση των αγώνων του Risorgimento, αλλά δεν εισήλθε στην Pinacoteca μέχρι το 1886, ως κληρονομιά του Alfonso Maria Visconti, ο οποίος είχε παραγγείλει τον πίνακα.

Πρόκειται για μια από τις εμβληματικές εικόνες της Pinacoteca και ίσως την πιο ευρέως αναπαραγόμενη ιταλική ζωγραφική ολόκληρου του 19ου αιώνα, η οποία δημιουργήθηκε με σκοπό να συμβολίσει την αγάπη για την πατρίδα και τη δίψα για ζωή από την πλευρά του νεαρού έθνους που είχε αναδυθεί από τον Δεύτερο Πόλεμο της Ανεξαρτησίας και που πλέον εναπόθετε τόσες πολλές ελπίδες στους νέους κυβερνήτες του. Αποτέλεσε άμεση και μεγάλη επιτυχία τόσο

για τις πατριωτικές του αξίες όσο και για τη μεσαιωνική έμπνευση του θέματος, χαρακτηριστική του ρομαντικού γούστου της εποχής- το κοινό ενθουσιάστηκε με το τολμηρό φιλί, αλλά αναγνώρισε επίσης το πατριωτικό μήνυμα που περιέχεται στα χρώματα: οι κόκκινες κάλτσες, το πράσινο πέτο στον μανδύα και το γαλανόλευκο φόρεμα παραπέμπουν στις σημαίες της Ιταλίας και της Γαλλίας.



### Melancholy Francesco Hayez 1841 – 2 INVENTORY 6331 ROOM XXXVII

Το έργο, που εκτελέστηκε μεταξύ 1840 και 1842, είναι γεμάτο από ρηξικέλευθες αναφορές στην ιταλική και την ευρωπαϊκή ζωγραφική παράδοση: από τους προβληματισμούς για τη ζωγραφική του 16ου αιώνα στο Βένετο, που αναδεικνύεται από την επεξεργασία των ενδυμάτων, η οποία απηχεί τα υφολογικά αποτελέσματα του Σαβόλντο και του Τιτσιάνο, μέχρι την αναφορά σε φλαμανδικές νεκρές φύσεις.

Ζωγραφισμένος για τον μαρκήσιο Filippo Ala Ronzoni, προστάτη των τεχνών, πατριώτη και οπαδό του Giuseppe Mazzini, ο πίνακας αυτός οφείλει τη δημοτικότητά του τόσο στην εξαιρετική του ποιότητα όσο και στην εμβληματική του αξία, καθιστώντας τον σύμβολο της ανησυχίας του ρομαντισμού. Το θέμα ανήκει στην κατηγορία των μισών μορφών, εμπνευσμένο από τις Σίβυλλες και τις Κλεοπάτρες της Εμιλιανής σχολής του 17ου αιώνα, τις οποίες ο Hayez επανεξετάζει με μεγαλύτερη έμφαση στις διαθέσεις των μορφών. Τα μαραμμένα λουλούδια μας θυμίζουν επίσης τη μεταβατικότητα των ανθρώπινων υποθέσεων.



**Portrait of Alessandro Manzoni Francesco Hayez 1841 INVENTORY 963 ROOM XXXVIII**

Όπως και το συνοδευτικό του έργο, το Πορτρέτο της Teresa Manzoni Stampa, ο πίνακας δωρήθηκε στην Brera το 1900 από τον Stefano Stampa, θετό γιο του Manzoni και άνθρωπο με πολλούς καλλιτεχνικούς ενθουσιασμούς. Το έργο παραγγέλθηκε στον καλλιτέχνη από τη δεύτερη σύζυγο του Manzoni, Teresa. Πρόκειται για το γνωστότερο πορτρέτο του Μιλανέζου συγγραφέα, ένα από τα "είδωλα" της ρομαντικής κουλτούρας και της κοινωνίας της εποχής εκείνης που δημιούργησε ο Hayez και ένα αξεπέραστο παράδειγμα διακριτικής ψυχολογικής έρευνας: η προσοχή μας επικεντρώνεται στη φιγούρα, ενώ το περιβάλλον σκιαγραφείται ελάχιστα.

Ο Manzoni αντιπαθούσε να τον ζωγραφίζουν, αλλά για τον Hayez έκανε μια εξαίρεση, πηγαίνοντας αυτοπροσώπως στο εργαστήριό του για δεκαπέντε συνεδρίες: τρεις για να σχεδιάσει το πορτρέτο, δέκα για να το ζωγραφίσει προσεκτικά από τη ζωή, αντιγράφοντας ακόμη και το στρογγυλό κουτί καπνού του, και δύο για να βάλει τις τελευταίες πινελιές. Αφιέρωσε πολύ χρόνο και ενέργεια στον

πίνακα με σκοπό να δημιουργήσει μια φυσική και άμεση ομοιότητα, η οποία θα ήταν εμβληματική της προσωπικότητας του υποκειμένου και της θρησκευτικής και κοινωνικής ηθικής του.



**Portrait of Teresa Manzoni Stampa Borri Francesco Hayez 1847 INVENTORY 6334 ROOM XXXVIII**

Η Teresa Borri Stampa, χήρα, παντρεύτηκε τον χήρο Alessandro Manzoni το 1837 και έγινε η πολύτιμη βοηθός του. Ήταν εκείνη που τον συμβούλεψε να εκδώσει τον "Αραβωνιαστικό" σε επεισόδια εικονογραφημένα με γκραβούρες, μια εκδοτική καινοτομία που ενίσχυσε τη δημοτικότητα του μυθιστορήματος.

Το έργο κληροδοτήθηκε στην Brera το 1900 από τον Stefano Stampa, γιο της Teresa Borri. Το πορτραίτο, το οποίο είναι συνοδευτικό του πορτραίτου του Alessandro Manzoni, τον οποίο η Teresa είχε παντρευτεί μετά το θάνατο των αντίστοιχων συζύγων τους, είχε παραγγελθεί από τον ίδιο τον Stefano Stampa το 1847 και στη συνέχεια παρέμεινε για δύο ακόμη χρόνια στο εργαστήριο του ζωγράφου, ο οποίος το υπέγραψε πατριωτικά ως "Ιταλός της πόλης της Βενετίας"

Εδώ ο αγαπημένος προσωπογράφος των αριστοκρατικών και φιλελεύθερων κύκλων του Μιλάνου στις αρχές του 19ου αιώνα δημιούργησε ένα έργο για ιδιωτική χρήση, το οποίο αντλεί τα στοιχεία του, όσον αφορά την εικονογραφία, το ντύσιμο και την ατμόσφαιρα, από το οικιακό και καθημερινό

περιβάλλον του εικονιζόμενου: ο αυστηρά ιδιωτικός του χαρακτήρας τονίζεται από το φιαλίδιο με τα αρωματικά άλατα που η ασθενική Τερέζα είχε πάντα μαζί της.