Sergio Rebora

Giuseppe Vermiglio

Milano (?) 1587 circa – 1635 circa

San Giovanni Battista
1625 circa
Olio su tela, 136 × 106 cm
Milano, ASP Golgi-Redaelli

Opera esposta alla Biblioteca Niguarda

Non si conoscono notizie certe sulle vicende del dipinto, raffigurante san Giovanni Battista in meditazione nel deserto, anteriori al 1826, anno in cui esso risulta ubicato presso la Cancelleria dei Luoghi Pii Elemosinieri di Milano. L'unico indizio a disposizione consiste in un documento del 1669 che registra il lascito al Luogo Pio della Misericordia di Milano, da parte della benefattrice Angela Zanatta Cotta, di un piccolo nucleo di dipinti tra cui un *San Giovanni* (a quanto pare grande), valutato all'epoca 120 lire.
La composizione, che reca la firma del pittore Giuseppe Vermiglio, è assai vicina al *San Giovanni Battista* di Caravaggio conservato alla Galleria Borghese di Roma, uno degli ultimi capolavori eseguiti da Merisi poco prima della morte, nel 1610, e giunto l'anno successivo nelle collezioni del cardinale Scipione Borghese.
Il confronto con l'esemplare caravaggesco evidenzia, infatti, come Vermiglio osservi quel modello nella scelta di numerosi dettagli iconografici, dalla postura delle braccia, alla collocazione della croce, al brano dell'agnello in torsione sulla sinistra, che appare, inoltre, riproposta dal pittore almeno in un'altra esercitazione sul tema di san Giovanni Battista conservata presso il Museo della Certosa di Pavia e databile con ogni probabilità verso la fine degli anni venti del Seicento.
Al periodo lombardo di Vermiglio rimandano peraltro sia la qualità levigata della stesura pittorica, sia l'inflessione un poco accademica caratterizzante la figura, bene affiancabile alle variazioni sul tema, anch'esso caravaggesco, di Davide e Golia, sicuramente realizzate dall'artista dopo il suo ritorno da Roma nel nord Italia, avvenuto dopo il 1620. Verosimilmente al momento del suo ritorno in Lombardia Vermiglio porta con sé alcuni materiali di studio dai prototipi di Caravaggio, forse disegni o copie e libere interpretazioni tratte dai prototipi caravaggeschi, dalle quali ricavare spunti preziosi.

Chiara Milanoli

Cerchia di Orazio Gentileschi

Pisa 1563 – Londra 1639

Madonna che allatta il Bambino
Primo quarto del XVII secolo
Olio su tela, 87 × 72,5 cm
Legato Alessandro Durini, 1939
Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica, Pinacoteca, inv. PIN 784

Opera esposta alla Biblioteca Oglio

Sullo sfondo di una stanza scura, una soffice luce laterale illumina la Vergine vestita di rosso che si allunga a porgere il seno al figlio sdraiato su un giaciglio. Il tema è quello della cosiddetta Madonna del latte, un'iconografia incentrata sul ruolo di madre della Vergine e che, nel Seicento, è legata principalmente al culto privato. Particolare, rispetto all'iconografia tradizionale, è la scelta di non dipingere il Bambino in braccio alla madre ma di rappresentarlo disteso.
L'opera è entrata nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco nel 1939 come parte della donazione di Alessandro Durini alla città di Milano. Ritenuto inizialmente un dipinto lombardo del XVIII secolo, è stato invece ricondotto da De Marchi alla cerchia di Orazio Gentileschi nel catalogo della Pinacoteca del Castello Sforzesco, edito da Electa nel 1999. Messo in relazione con altre opere di medesimo soggetto di Gentileschi e della figlia Artemisia, risulta difficile attribuire un nome preciso al dipinto ma sembra verosimile ricondurlo a uno dei due Gentileschi o a un loro stretto collaboratore.
Il tema della Madonna del latte non è nuovo nella produzione dei Gentileschi, in particolare di Orazio. Due tele di simile soggetto sono conservate a Palazzo Corsini a Roma e al Museo Nazionale di Bucarest, a cui si aggiunge la fortunata composizione del *Riposo durante la fuga in Egitto* con la Madonna allattante, di cui Gentileschi ha realizzato almeno sei versioni nel corso degli anni venti del XVII secolo. Alla giovinezza di Artemisia, sebbene siano di discussa attribuzione, sono ricondotte due tele con la *Madonna che allatta* della Galleria Spada di Roma e di Palazzo Pitti a Firenze. Tra gli esempi qui forniti, la nostra *Madonna* è da avvicinarsi maggiormente per la resa della luce e dell'incarnato all'esemplare di Palazzo Corsini, la cui attribuzione a Orazio è stata in passato messa in discussione, databile ai primissimi anni del Seicento (cfr. K. Christiansen, in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, 2001, n. 4, pp. 56-58).

Cristina Cenedella

Luigi Scaramuccia

Perugia 1616 – Milano 1680

San Carlo presenta alla Vergine e a san Giuseppe le orfanelle e gli orfanelli
1663
Olio su tela, 294,2 × 179 cm
Milano, Azienda di Servizi alla Persona Istituti Milanesi Martinitt e Stelline e Pio Albergo Trivulzio

Opera esposta alla Biblioteca Valvassori Peroni

Lo Spedale dei poveri mendicanti e vergognosi della Stella nasceva nel 1578 per volere dell'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo. Ebbe come sede l'antico monastero benedettino situato nel borgo di Porta Vercellina, presso la chiesa di Santa Maria della Stella.
L'istituto aveva il compito di provvedere agli indigenti della città, ma anche, contestualmente, di contribuire a mantenere l'ordine pubblico, togliendo dalle strade i mendicanti bisognosi.
Durante il Seicento l'ospizio accolse soprattutto minori di entrambi i sessi ed è a questo periodo che risale la pala d'altare realizzata da Luigi Scaramuccia per la chiesa interna del luogo pio.
La pala rappresenta san Carlo Borromeo inginocchiato nell'atto di presentare alla Sacra famiglia i suoi piccoli orfani, fanciulli e fanciulle, che ormai, ai tempi in cui dipinse Scaramuccia, affollavano l'ospedale.
La pala fu realizzata dallo Scaramuccia nel 1663; nel dipinto la firma è per esteso, completa di datazione, nell'angolo in basso a destra. La pala è stata oggetto di interventi di restauro conservativo precedenti, che hanno consolidato la crosta pittorica e dato una nuova rifoderatura all'opera; nel 2007 è stata oggetto di un intervento di restauro pittorico per la copertura delle lacune lasciate scoperte e il recupero dell'aspetto estetico. Lo strato preparatorio sottostante è di colore rossastro e spesso il pittore lo lascia trasparire e definisce in questo modo alcuni contorni dell'opera stessa, tra cui gli incarnati delle figure.
Lo Scaramuccia, si è detto, rappresenta il fondatore del cinquecentesco Spedale dei poveri mendicanti, ma colloca il gesto di presentazione alla Sacra famiglia quando ormai il luogo pio ricoverava quasi esclusivamente minori in stato di abbandono e di privazione.
I bambini e le bambine ritratti portano i segni della povertà della classe alla quale appartengono, coperti di poveri vestiti, se non solamente di stracci, a piedi e gambe nudi, a mani giunte o nell'atto di indicare la Vergine come elemento di riscatto dalla miseria (una bambina sulla destra del dipinto, probabilmente già beneficata di ricovero, sembra invece avere come vestito una divisa azzurra e un velo bianco). Nella prima metà del Settecento il luogo fu essenzialmente un orfanotrofio misto, sino al 1752, anno nel quale furono allontanati i pochi maschi rimasti e l'ospizio venne trasformato in orfanotrofio femminile, secondo il grande piano di riforme in campo assistenziale messo in campo dai sovrani austriaci nella seconda metà del secolo. Pochi anni dopo l'orfanotrofio venne dotato di numerosi beni immobili provenienti da altri enti soppressi: il Conservatorio di Santa Pelagia, quello di Santa Caterina, il luogo pio di Santa Febronia, quello del Rosario, il ricovero delle Malmaritate, quasi tutti di origine cinquecentesca, che provvedevano a sparute schiere di bisognosi e ormai inadatti alla potente spinta riformistica dei sovrani.
In periodo napoleonico fu eretta la Congregazione di Carità e l'orfanotrofio della Stella si trovò amministrato unitamente all'orfanotrofio maschile dei Martinitt e al Pio Albergo Trivulzio: da allora in poi i tre enti ebbero un destino comune, sino alla loro unificazione giuridica avvenuta subito dopo l'Unità d'Italia.

Luca Tosi

Bartolomeo Schedoni (copia da)

Modena 1578 – Parma 1615

Elemosina di santa Elisabetta d'Ungheria
Seconda metà del XVII secolo
Olio su tela, 87 × 71,5 cm
Legato Arnaldo Rancati, 1953
Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica, Pinacoteca, inv. PIN 1119

Opera esposta alla Biblioteca Tibaldi

Due giovani indigenti, che emergono con una certa monumentalità dall'oscurità del fondo, popolano questo intenso dipinto, anche se la protagonista della scena è la figura femminile sulla destra, intenta a donare una pagnotta.
Un bimbo in primissimo piano è avvolto dallo stesso cono luminoso della donna e si volge verso lo spettatore, così come uno dei ragazzi coperti da stracci, non vedente, con le pupille bianche e il bastone chiaro.
Si tratterebbe, secondo alcuni studiosi, della prima raffigurazione di un cieco con queste caratteristiche.
La drammatica composizione è stata a lungo interpretata come un'allegoria della Carità, nonostante differisca dalla più tradizione immagine della donna che allatta dei bimbi, codificata dalla celeberrima *Iconologia* di Cesare Ripa. L'autore, il pittore modenese Bartolomeo Schedoni (1578-1615), realizzò l'originale di questa tela a ridosso dell'ottobre 1611, data in cui è documentata la sua consegna al Guardaroba del duca di Parma Ranuccio Farnese: "Un quadro grando con un orbo, un Putto che lo conduce, et una donna che li fa elemosina con un putino". Il successo dell'invenzione compositiva è testimoniato da diverse copie antiche e numerose repliche realizzate da altri artisti (tradotte in incisione e persino realizzate in ceroplastica), tra le quali va inclusa anche quella della Pinacoteca del Castello Sforzesco, di dimensioni praticamente dimezzate rispetto all'originale (180 × 120 cm).
La prestigiosa committenza farnesiana dell'originale è stata ricollegata alle imprese caritatevoli promosse dal duca a Parma, con il fanciullo in primo piano – abbigliato con i colori civici – beneficiato dall'azione educativa della Chiesa e del signore. Recenti ricerche hanno però avanzato un'altra interpretazione del dipinto. La figura della Carità sarebbe da identificarsi in santa Elisabetta d'Ungheria, principessa vissuta nel XIII secolo entrata nel Terz'ordine francescano e proclamata santa poco dopo la sua morte per la sua vita e le opere caritatevoli dedicate ai più sfortunati.
Il pane è infatti al centro di un episodio miracoloso della sua vita, tanto che è oggi considerata protettrice dei panettieri.

Alberto Corvi

Attilio Pusterla

Milano 1862 – Woodcliff 1941

Alle Cucine economiche di Porta Nuova
1887
Olio su tela, 134,5 × 197,5 cm
Milano, Galleria d'Arte Moderna

Opera esposta alla Biblioteca Sidlia

Cresciuto nella Milano di fine Ottocento, Attilio Pusterla prese a esporre regolarmente le proprie opere a partire dagli ultimi anni del secolo nella galleria dei fratelli Alberto e Vittore Grubicy che offriva spazio e visibilità soprattutto agli artisti divisionisti.
Particolarmente sensibile alla questione sociale, amareggiato dagli esiti dei moti popolari del 1898 e sconfortato dai continui insuccessi della sua carriera, Pusterla si deciderà a emigrare negli Stati Uniti nel 1899. In America trascorse i primi anni come pittore ambulante risollevandosi più tardi grazie al Public Works of Art Project che nei primi anni Trenta del Novecento gli consentirà di ottenere una commissione per una serie di *murales* a sfondo politico e sociale.
Alle Cucine economiche di Porta Nuova fu acquistato da Alberto Grubicy subito dopo essere stato dipinto dal pittore. In seguito fu esposto a Brera, nel 1887, suscitando il disappunto della critica che riprovava il soggetto estraneo ai tradizionali repertori e la tecnica spregiudicata, e quindi all'Italian Exhibition di Londra del 1888. Nel 1912 il quadro fu infine acquistato dal Comune di Milano confluendo nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna.
Il quadro rappresenta il caotico e spoglio refettorio delle Cucine economiche di Milano inaugurate solo qualche anno prima in prossimità dell'antico ponte delle Gabelle, tra le stazioni di Porta Nuova e Centrale, con il nobile proposito di sfamare gli indigenti ma soprattutto gli operai impiegati nei grandi stabilimenti industriali dei quartieri vicini.
Si vedono infatti lunghe file di uomini e donne in abiti frusti e sgualciti stretti sulle panche attorno ai tavoloni mentre consumano il loro pranzo.
L'attenzione del pittore si concentra soprattutto sui volti, segnati e stanchi, dei due anziani in primo piano e sul viso turbato di una fanciulla che solleva lo sguardo.
In verità, per ragioni di decoro, nelle Cucine uomini e donne mangiavano divisi gli uni dagli altri. Mostrarli mescolati è evidentemente una provocazione. Si vuole suscitare disagio nello spettatore, come si capisce dall'impianto prospettico scorciato in diagonale, dal crudo realismo con cui viene rappresentata la calca di lavoratori curvi sui loro piatti, dalla "tavolozza contrastata e chiassosa", come anche dalla pennellata sprezzante e filamentosa. Non è un caso che l'opera figuri, nel 1896, sulla copertina della rivista "Lotta di classe", organo ufficiale del Partito Socialista Italiano.

Paolo M. Galimberti

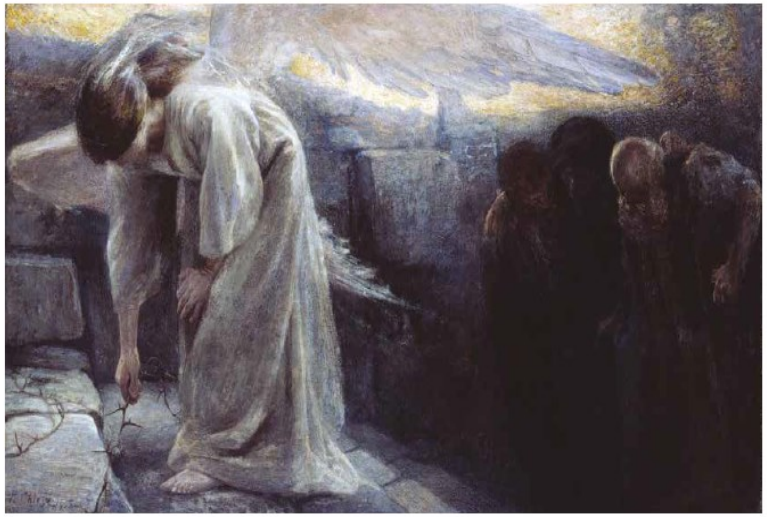
Pietro Chiesa

Sagno (Svizzera) 1876 – Soregno (Svizzera) 1959

L'angelo del Soccorso
Allegoria in memoria di Clara Gola Dugnani Rogeri di Villanova
1905
Olio su tela, 122 x 201 cm
Milano, Ca' Granda Ospedale Maggiore Policlinico – Fondazione IRCCS

Opera esposta alla Biblioteca Gallaratese

Un luminoso angelo caritatevole si china a togliere rami spinosi dal cammino di tre poveri e sofferenti, che si innalzano faticosamente da una condizione di oscurità.
L'artista a cui viene commissionato il dipinto è il ticinese Pietro Chiesa, allievo di Giuseppe Mentessi all'Accademia di Brera dal 1891. Chiesa, soprattutto nella sua prima fase milanese, è fortemente influenzato dai modi del maestro, con temi che riflettono una sensibilità attenta ai temi sociali e agli umili; sensibilità condivisa con i pittori Gaetano Previati e Emilio Longoni ed esplicitata nelle corrispondenze di Chiesa con Ersilia Bronzini Majno, esponente di spicco dell'umanitarismo socialista.
L'opera ricorda Clara Gola Dugnani, nata a Milano nel 1853; sposata al torinese Achille Rogeri di Villanova ne resta presto vedova e, senza figli, ritorna a Milano. Muore neanche cinquantenne nel 1903. Nel testamento nomina erede universale l'Ospedale Maggiore, vincolando però un usufrutto vitalizio per la madre (Irene Della Porta) e per il fratello il celebre pittore Emilio Gola. Peraltro nelle sue volontà espressamente dice: "Prego la sudetta Amministrazione di non far eseguire alcun ritratto per mio ricordo, come generalmente si usa fare per i benefattori di detto Istituto"; rispettandone le volontà l'Ospedale, d'accordo con la madre e il fratello, decise quindi di far realizzare un dipinto allegorico.



Melissa Tondi

Arturo Albertazzi

Vogogna (VB) 1881 – Ghiffa (VB) 1917

Allegoria in memoria della nobildonna Francesca De Maestri vedova contessa Colleoni
1909
Olio su tela, 139 x 95 cm
Milano, Fondazione Istituto dei Ciechi, inv. 2932/2016

Opera esposta alla Biblioteca Crescenzago

Francesca De Maestri, figlia del nobile Antonio e vedova del conte Federico Colleoni fu una delle tantissime benefattrici che più hanno sostenuto moralmente ed economicamente l'Istituto dei Ciechi di Milano.
La storia dell'istituto affonda le sue radici nella prima metà dell'Ottocento quando Michele Barozzi, già direttore delle Pie Case d'Industria e di Ricovero, su impulso del governatore austriaco Franz von Hartig realizzò a Milano, nel 1840, un "istituto d'educazione per i poveri ciechi" che si caratterizzò fin da subito come un'istituzione all'avanguardia, in contatto con altre realtà europee per l'assistenza ciechi e uno dei primi, in Italia, ad adottare il codice Braille nel 1864. Accanto all'educazione, l'ente favorì la formazione professionale, ritenendo che il lavoro fosse di estrema importanza per il raggiungimento della piena autonomia e l'inclusione sociale dei non vedenti.
Il progresso e l'ampliamento delle attività furono resi possibili grazie alle generose elargizioni della filantropia milanese e lombarda.
Per tale ragione, in segno di riconoscenza, l'Istituto ha dato vita a un'illustre galleria di ritratti dei benefattori, i cui autori sono significativi pittori della ritrattistica lombarda tra Otto e Novecento.
Tra questi personaggi, figura la contessa Colleoni, scomparsa a Milano il 9 aprile 1908, la quale nel corso della sua lunga vita si spese "[...] per opere di Fede e Carità" come riporta la lapide posta al Cimitero Monumentale di Milano.
Il rettore Monsignor Luigi Vitali la ricorda in un discorso pubblico tenutosi verso la fine del 1908, riportato sul bollettino "Il Buon Cuore" dell'anno seguente, quale "[...] persona che accompagnò sempre colla gentile e affettuosa attenzione di una madre, l'Istituto e i due Asili, l'Asilo Mondolfo e l'Asilo Infantile [...]" e conclude l'orazione affermando che "[...] fu per noi il vero tipo della beneficenza milanese, la beneficenza intelligente, costante, generosa, modesta".
Alla sua morte, nominando erede universale la sorella donna Paolina De Maestri Baragiola Belinzoni con testamento segreto del 23 marzo 1907, la contessa lasciò un cospicuo legato di lire 20.000 all'Istituto come testimoniamo gli atti d'archivio.
In memoria della benefattrice, l'ente decise di far eseguire nel 1908 un'allegoria al pittore Arturo Albertazzi, che consegnò l'anno successivo. Grazie a un recente restauro è stato possibile riscoprire l'originale luminosità del dipinto rappresentante "una signora che leva le spine all'esistenza d'un bambina cieca". Le due figure femminili sono le vere protagoniste della scena che spiccano per dimensioni e per le vesti rispetto allo sfondo dal quale si intravede l'apparire di un cielo quasi terso. Alle spalle della piccola cieca è collocata una figura femminile allegorica che appoggia delicatamente una mano sulla schiena della fanciulla e con l'altra cerca di spostare alcuni tralci spinosi per agevolarla nel suo cammino.
L'artista, scomparso in giovane età e formatosi all'Accademia di Brera sotto la guida di Cesare Tallone, era già ben conosciuto dall'Istituto in quanto aveva eseguito nel 1907 il *Ritratto del principe Carlo Castelbarco Albani* e due anni dopo aveva realizzato gratuitamente un quadro a olio "da applicarsi al muro" per decorare il salone dell'asilo infantile dal titolo *Cristo che bacia l'infanzia* (ora scomparso). Per l'ente dipinse inoltre nel 1912 il *Ritratto di Giuseppina Guaita Rusconi* (anch'esso scomparso) e il *Ritratto di Annetta Da Nova*.

Alberto Corvi

Angelo Morbelli

Alessandria 1853 – Milano 1919

Inverno nel Pio Albergo Trivulzio
1911
Olio su tela, 72 × 148 cm
Milano, Galleria d'Arte Moderna

Opera esposta alla Biblioteca Sant'Ambrogio

Trasferitosi a Milano dalla sua Alessandria nel 1867, Angelo Morbelli frequentò l'Accademia di Brera per quasi dieci anni, perfezionando in seguito la propria formazione a Parigi. È considerato uno degli interpreti più originali del divisionismo assieme a Giovanni Segantini, Gaetano Previati e Giuseppe Pellizza da Volpedo.
In questo dipinto il pittore ritrae un gruppo di donne in una gelida giornata di inverno al Pio Albergo Trivulzio di Milano, la storica casa di cura in zona De Angeli che ospita anziani fragili e indigenti. Le signore sono riprese di spalle, incurvate dall'età avanzata, infagottate nei loro scialli e con i fazzoletti sul capo a ripararle dal freddo. La scena, sprofondata nella penombra, è appena rischiarata dalla debole luce bianca che filtra da una finestra illuminando il viso paffuto di una delle donne che sembra sbirciare fuori dai vetri.
Il quadro fu acquistato nel 1912 dal Comune di Milano che lo destinò alla Galleria d'Arte Moderna e fa parte di una serie di dipinti che Morbelli dedica al Pio Albergo Trivulzio a cavallo tra Otto e Novecento. L'opera ci testimonia di come l'artista, negli ultimi anni della sua vita, grazie a un'applicazione rigorosa della tecnica divisionista, raggiunse esiti sorprendenti. Il pittore procede infatti applicando singoli tocchi di colore puro, prediligendo toni scuri, ottenendo un effetto unico nel suo genere, pulviscolare, in grado di restituire una sensazione di gelo, suggerendo molto bene l'atmosfera silenziosa e malinconica del ricovero. Morbelli sembra alludere, con un delicato simbolismo, alla condizione di precarietà delle donne che infatti a stento vengono raggiunte dai deboli raggi di luce. I loro volti, che immaginiamo intirizziti dal freddo, rimangono nascosti, distanti dal tepore del sole, quasi del tutto immerse nel buio della stanza.
È una riflessione sulla vecchiaia, sulla solitudine, in cui il pittore vuole forse cristallizzare gli ultimi momenti delle donne che ci appaiono qui come "pallidi fantasmi in attesa della morte". La scelta del controluce, difficile da eseguire eppure restituito magistralmente, che sfoca le schiene delle figure, è un'ulteriore prova della tecnica eccezionale di Morbelli. Interessante anche la composizione, scandita dalle sagome curve delle protagoniste, che curiosamente ricordano *Quelli che restano* di Umberto Boccioni, parte del trittico del 1911 sugli *Stati d'animo*.