

A series of horizontal lines of varying lengths and colors (white and orange) arranged vertically, creating a decorative graphic above the title.

RIVELAZIONI

FINANCE FOR FINE ARTS

GALLERIE DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA.
PROPOSTE DI RESTAURO

GALLERIE DELL'ACCADEMIA IN VENICE.
PROPOSALS FOR RESTORATION

Borsa Italiana è da sempre attenta a valorizzare le eccellenze italiane. La maggior concentrazione dei siti Patrimonio dell'Unesco si trovano nel nostro paese, patria che fonda le sue radici nella cultura del bello. I capolavori del nostro patrimonio mostrano come gli artisti siano stati innovatori, anticipatori ed acceleratori, genio creativo che ci ha regalato un patrimonio senza eguali. Così le nostre eccellenze imprenditoriali rappresentano le tracce di un successo che ha radici lontane: **l'arte del saper fare** che ci distingue in tutto il mondo. La creazione artistica come sfida che guarda al nostro passato per dare un valore al nostro futuro. Per questo nasce Finance for Fine Arts, un progetto di Borsa Italiana volto a valorizzare il patrimonio artistico italiano attraverso "Rivelazioni", modello integrato di mecenatismo per la raccolta di risorse destinate al restauro e alla digitalizzazione di opere d'arte ad altissima definizione. Il progetto, di valenza pubblica, culturale e accademica, diventa un connubio sinergico attraverso cui la filantropia aziendale si avvicina al campo culturale, democratizzazione di un mecenatismo moderno e produttivo.

Borsa Italiana has always actively nurtured Italian excellences. The largest concentration of UNESCO World Heritage sites is located in our country, whose roots are founded on the culture of beauty. The masterpieces of our heritage show how artists have been innovators, early adopters and accelerators, creative geniuses who have bestowed upon us an unparalleled heritage. Our entrepreneurial excellences retain the markings of success which are deeply-rooted: "the art of know-how", which sets us apart from the rest of the world. Artistic creations as a challenge that looks to our past to give value to our future.

This is the reason behind Finance for Fine Arts, a project developed by Borsa Italiana to sustain the Italian artistic heritage through "Rivelazioni", an integrated model of art patronage to gather resources to support the restoration and digitalization in high-definition of art works. The project, of public, cultural and academic value, ignites a synergistic spark that allows corporate philanthropy to approach the field of culture, the democratization of a modern and productive patronage.

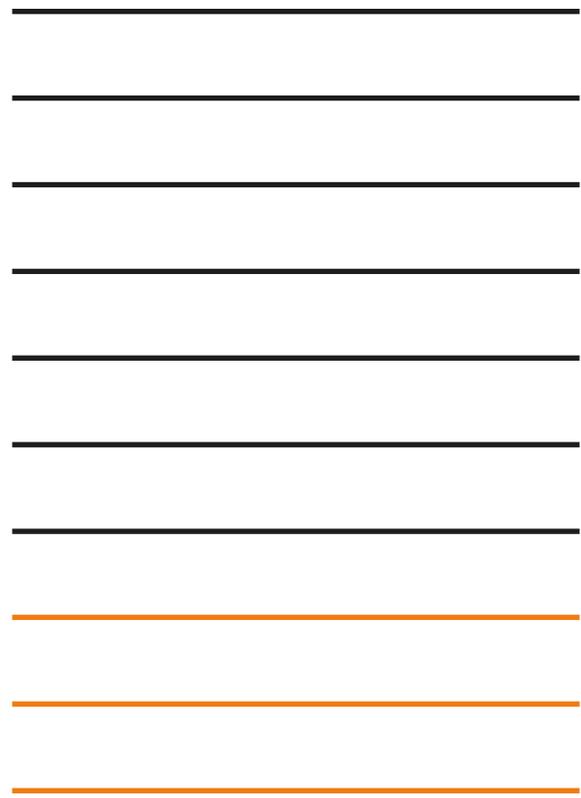


GALLERIE DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA



Comitato Italiano per Venezia
Ontus





RIVELAZIONI

FINANCE FOR FINE ARTS

GALLERIE DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA.
PROPOSTE DI RESTAURO

GALLERIE DELL'ACCADEMIA IN VENICE.
PROPOSALS FOR RESTORATION

LE GALLERIE DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA

Gli eventi del 1797 – l'invasione francese e la conseguente fine del Dogado – segnarono il punto di frattura e di radicale separazione tra due epoche e due situazioni profondamente diverse, in sintesi la fine politica di Venezia e dello Stato veneziano. Fu un passaggio difficile e sofferto, l'inizio di un notevole cambiamento.

A questi avvenimenti politici sono legate le origini delle Gallerie dell'Accademia. Iniziarono le soppressioni delle pubbliche magistrature e degli enti religiosi. Una parte delle opere d'arte che ne provenivano e che sfuggirono a vendite e dispersioni, furono trasferite all'Accademia di Venezia, istituita ufficialmente nel 1807 con decreto napoleonico.

L'antica sede era al Fonteghetto della Farina, l'odierna Capitaneria di Porto. Qui aveva sede l'Accademia dei Pittori e degli Scultori fondata nel 1750 sotto la direzione del Piazzetta, e con Giambattista Tiepolo Presidente.

Venezia veniva annessa al Regno Italico nel 1805. Poco dopo all'Accademia veneziana veniva imposto il trasferimento dal Fonteghetto della Farina a quel complesso di edifici, acquisito anch'esso in seguito alle soppressioni, comprendente il convento dei canonici

Lateranensi, progettato nel 1561 da Andrea Palladio, la chiesa e la Scuola della Carità, forse la prima delle Scuole Grandi veneziane, fondata nel 1260. Le tre antiche costruzioni vennero sacrificate alle esigenze dell'insegnamento e della esposizione delle raccolte accademiche.

Le Gallerie dell'Accademia vengono aperte al pubblico, per un breve periodo nel 1817; tra il 1821 e il 1824 vengono edificati i due grandi saloni (attuali sale X e XI), sotto la direzione di Francesco Lazzari dopo la scomparsa del Selva. Tra il 1845 e il 1847, si lavora ad un nuovo nucleo di sale, le cosiddette Sale nuovissime (attuali sale VI-IX).

Nel 2005 l'Accademia di Belle Arti si è trasferita nel Complesso degli Incurabili, e sono iniziati i lavori per raddoppiare gli spazi espositivi delle Gallerie, e dotare il museo di tutti gli impianti e i servizi oggi indispensabili per il funzionamento di tali istituzioni: guardaroba, punti di sosta e riposo anche per i diversamente abili, sala mostre e conferenze con ingresso indipendente, punto vendita e caffetteria accessibile dall'esterno ecc.

Tra il maggio del 2015 e il gennaio del 2016 sono state aperte 12 nuove sale al piano terra. Quasi tutte le proposte di interventi conservativi, qui presentate, sono su opere destinate all'allestimento dei due saloni.

THE ACADEMY OF FINE ARTS OF VENICE

The events of 1797 - the French invasion and the consequent end of the Dogate - marked the breaking point and radical separation between two eras and two very different situations, namely the political demise of Venice and the Venetian State. This was a difficult and painful period, and the beginning of significant change.

The Academy of Fine Arts originates from these very events. The abolition of the public magistracy and religious institutions had begun. Some of the works of art, that were not sold or disseminated, were relocated to the Academy of Fine Arts in Venice, that was founded 1807.

The headquarters of the early Academy was in Fonteghetto della Farina, that is today the Harbour Master's Office. This was the headquarters of the Academy of Painters and Sculptors founded in 1750 under the supervision of Piazzetta and the Chairman Giambattista Tiepolo.

Venice was annexed to the Kingdom of Italy in 1805. Shortly after this, the Academy of Venice was forced to relocate from Fonteghetto della Farina to the building complex, also acquired following the abolition process, that included the convent of the Lateran Canons, designed in 1561 by Andrea

Palladio, and the church and School of Santa Maria della Carità, which was perhaps the first of the Great Venetian Schools, founded in 1260. The three ancient buildings were sacrificed to the needs of education and exhibitions of academic collections.

The Academy of Fine Arts was opened to the public for a short period in 1817; between 1821 and 1824 the two large halls (currently halls X and XI) were built under the supervision of Francesco Lazzari after the death of Selva. Between 1845 and 1847, works began on a new hall complex, known as the brand new Halls (currently halls VI-IX).

In 2005 the Academy of Fine Arts was relocated to the Complex of the Incurabili, and work began to double the exhibition spaces of the Gallery, and equip the museum with all the facilities and services that are today essential for institutions of this kind: wardrobes, refreshment areas with facilities for differently-abled persons, exhibition halls and conference rooms with separate entrances, shops and cafés accessible from the exterior and so on.

The inauguration of the first five new halls that are to be opened to the public will be held in the next few days. Almost all the proposals for conservation works presented, involve works that are to be exhibited on the ground floor.

GIAMBATTISTA TIEPOLO

VENEZIA, VENICE 1696 – MADRID, MADRID 1770

SAN DOMENICO CHE ISTITUISCE IL ROSARIO

INSTITUTION OF THE ROSARY

Olio su tela, *Oil on canvas*

108 x 51,5 cm

Si tratta del secondo dei tre modelletti eseguiti da Giambattista Tiepolo per l'affresco con *l'Istituzione del Rosario*, comparto centrale del soffitto della chiesa veneziana di Santa Maria del Rosario detta "Gesuati", una delle maggiori imprese decorative di tema sacro, intrapresa da Tiepolo tra il maggio 1737 (firma del contratto) e il 7 ottobre 1739 (saldo finale). Nella tela sono rappresentati insieme due distinti episodi della vita di San Domenico: il santo che riceve il Rosario dalla Vergine e l'inizio della sua predicazione legata alla devozione mariana.

I tre modelli testimoniano il percorso creativo dell'artista che proviene, come di consueto, alla soluzione finale sperimentando variazioni compositive e apportando di volta in volta modifiche anche sostanziali che tengono conto della configurazione dell'ambiente e delle condizioni di visione.

Il pittore allestisce "una grande macchina scenografica di effetto barocco" (Pallucchini), innestando in un impianto illusionistico di impronta romana, evidente nel franare delle figure entro lo spazio della chiesa, una fuga prospettica di architetture fortemente scorciate che imprime alla scena una forte accelerazione verso l'alto secondo modi di chiara memoria veronesiana.

This is one of the three "modelli", (studies) executed by Gianbattista Tiepolo for the ceiling of the nave of the Venetian church Santa Maria del Rosario, also known as the "Gesuati".

The fresco "Institution of the Rosary" was one of the most extensive ecclesiastical decoration undertaken by Tiepolo between May 1737 (contract's signature) and October 1739 (final balance). The canvas represents two distinct episodes of San Domenico's life: the Saint receiving the Rosary by the Virgin Mary and the start of his Marian devotion.

The three modelli are a testimony to the artist's creative process which, as is usually the case, goes through various stages with significant divergences before finding the solution with the final composition which best considers the physical space and the on-site view points.

The painter sets "a great scenic machine with baroque effect" (Pallucchini), giving the illusionistic roman inspired decoration, intent on releasing figures into the space of the church itself, a strong foreshortening of perspective conveying a dynamic acceleration upward of the scene as a clear affirmation of the Veronese method.



FRANCESCO RUSCHI

ROMA, *ROME* 1610 circa – *TREVISO, TREVISO* 1661

SANT' ORSOLA

ST. URSULA

Olio su tela, *Oil on canvas*

98 x 74 cm

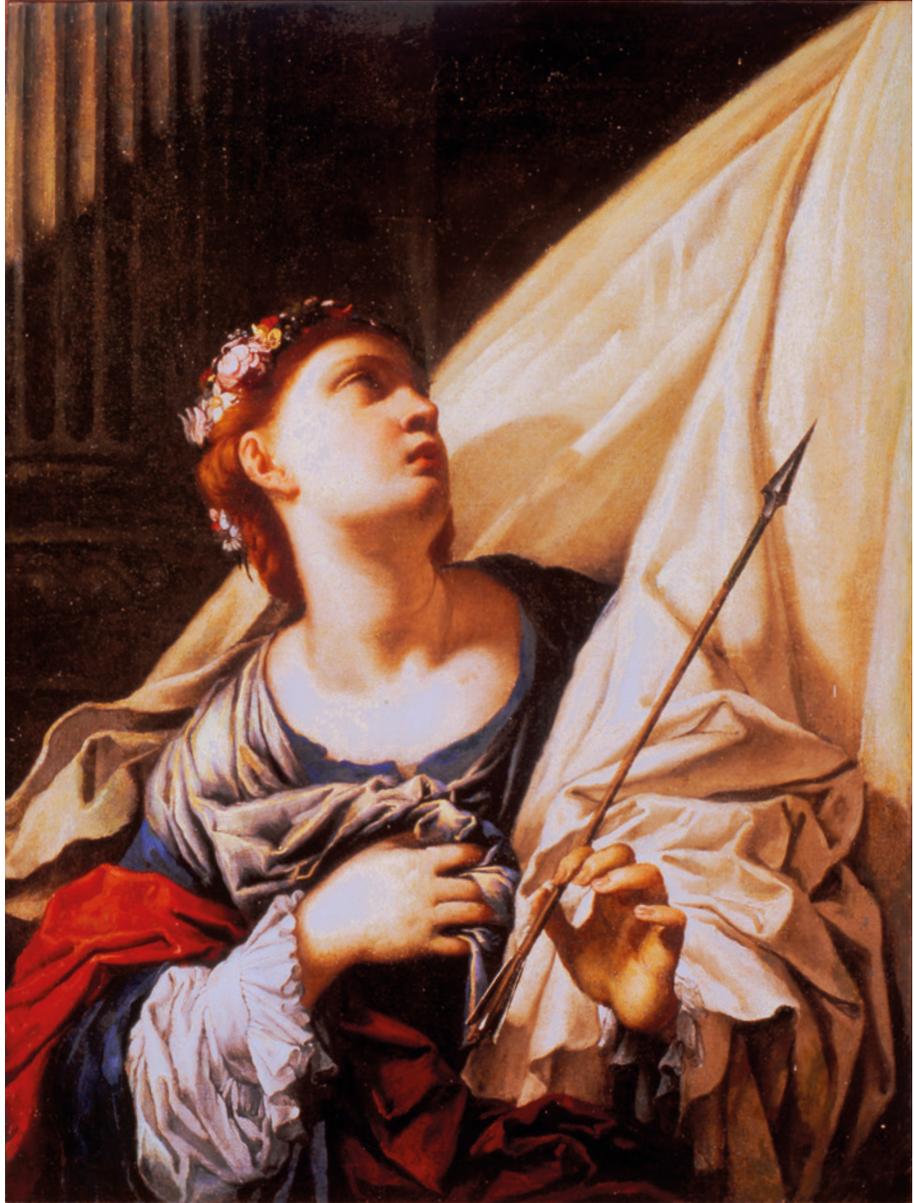
Il dipinto, proveniente dal convento dei SS. Giovanni e Paolo, venne consegnato alle Gallerie nel 1865 dopo essere stato depositato per oltre trent'anni a San Giovanni Evangelista, tra i dipinti di proprietà demaniale a seguito della soppressione dell'edificio ecclesiastico.

Da sempre riconosciuto quale opera del Ruschi, pittore romano formatosi nell'ambiente cortonesco e post-caravaggesco, ma presto trasferitosi a Venezia (1627), esprime al meglio la maniera stilistica di questo artista nella fase matura, caratterizzata dal gusto per composizioni ricercate, per ricchi e preziosi drappaggi dai colori intensi e intonati su tonalità fredde. La figura della martire cristiana, Orsola, riconoscibile dall'esibito attributo della freccia che tiene in mano e dal bianco vessillo che la avvolge quasi interamente, è rappresentata leggermente di sbieco in atto di rivolgere lo sguardo verso l'alto. Appare ricoperta da abbondanti tessuti che "si dispongono come una preziosa natura morta" (Moschini, 1933), dove nella intonazione dominante dei bianco-grigi spiccano le note squillanti del colore turchese del corpetto e del rosso cupo dello scialle. Di grande effetto è la luce intensa che spiove lateralmente dall'alto e ritaglia sulla figura nette zone d'ombra mentre si espande sul vessillo rendendolo quasi incandescente tanto da creare riflessi cangianti sul velo che copre le spalle e che è trattenuto dalla mano. L'ultimo restauro, eseguito da Lazzarin, risale al 1962.

The painting from the convent of SS Giovanni e Paolo, was given to the Gallerie in 1865 after it had been deposited for over 30 years at San Giovanni Evangelista, amidst its other properties following the suppression of the ecclesiastical building.

Always recognized as an oeuvre by Ruschi, the Roman painter who was formed in the Cortonesco and Post-Caravaggesco environment but moved to Venice (1627) early on, it best expresses this painter's artistic style in his mature stage, categorized by his taste for detailed compositions, for rich and precious draping in intense colors and harmonized with cool tones.

The figure of the Christian martyr, Orsola, clearly identified by the arrow she holds in her hand and by the white flag which envelopes her almost entirely, is represented slightly sidelong while she directs her look upwards. She appears covered in abundant fabric which "are arranged as in a precious still-life" (Moschini 1933), where from the dominant white-grey tones, the bright colors of the turquoise corset and the dark red shawl stand out. The intense lighting is of grand impact as it descends aslant from the top and defines shadowy zones while it expands on the flag rendering it almost incandescent and creating iridescent reflections on the veil covering her shoulder which she holds with her hand. The last restoration was carried out by Lazzarin in 1962.



NICOLA RÉGNIER

MAUBEUGE, MAUBEUGE 1591 – VENEZIA, VENICE 1667

GIUDITTA

JUDITH

Olio su tela, *Oil on canvas*

161 x 111 cm

Il dipinto, pervenuto alle Gallerie con il lascito Contarini nel 1838, è sempre stato attribuito a Nicolas Régnier e ritenuto databile agli anni tardi, verso il 1650-1660. Riprende, con qualche variante, una composizione già trattata dal pittore in un dipinto precedente conservato all' Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig.

L'eroina biblica è colta nell'attimo successivo al crimine commesso; entra in scena quasi di getto, ancora trafelata, molto fiera della azione compiuta, fissando fermamente lo spettatore, ma non senza un tocco di seducente sensualità. Molto riuscito è il contrasto tra la figura in piena luce, di cui si pone in evidenza il generoso seno, dall'incarnato latteo lasciato visibile dall'ampio décolletè, e la giovane serva collocata in ombra.

Come di consueto l'artista indulge compiaciuto nella descrizione dei riflessi di luce sulle vesti di seta, sull'effetto luccicante dei capelli e dei gioielli che indossa l'eroina.

The painting that Contarini left to the Gallerie in 1838, has always been attributed to Nicolas Régnier and is dated between 1650-1660. It reproduces, with some variations, a composition previously painted by the artist and held at the Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig.

The biblical heroin is caught the instant after she commits the crime; she enters into the scene still breathless, very proud of her feat, bolding staring at the spectator whilst maintaining a trace of sensuality. The prominent contrast between the figure in full light with her generous milky white breast and the young servant in the shadow is mastered successfully by the artist

Common for the artist to willingly indulge in the play of light as seen with the reflection on the silk dresses and the shimmering effect on the heroine's hair and jewelry.



GIULIA LAMA
VENEZIA, VENICE 1681–1747

GIUDITTA E OLOFERNE
JUDITH AND HOLOFERNES

Olio su tela, *Oil on canvas*
95 x 106 cm

Si tratta di un dipinto, pervenuto alle Gallerie nel 1976, certamente autografo di Giulia Lama, la cui fisionomia artistica si è andata precisando a partire dagli anni settanta del secolo scorso grazie agli studi di Rodolfo Pallucchini, Ugo Ruggeri, Adriano Mariuz. Nella produzione dell'artista, dedicata frequentemente a temi di storia sacra molto apprezzati dalla committenza ecclesiastica, il dipinto si colloca negli anni trenta del 700, non lontano dalla Crocifissione con gli apostoli di San Vidal (1726-32). Rispecchia bene lo stile della Lama basato su un'originale declinazione del linguaggio di Piazzetta in termini di essenzialità e persino ruvidezza, fin quasi alla deformazione anatomica, con esiti espressionistici molto particolari. La tela è dominata dal corpo riverso di Oloferne, impostato in diagonale, rilevato in uno spazio in ombra grazie ad un fascio di luce quasi accecante; quest'ultimo fa emergere dalla oscurità anche la figura di Giuditta, con le braccia portate in avanti in un gesto di preghiera e il volto leggermente inclinato all'indietro visto in un potente scorcio. Come di consueto nelle sue composizioni, un personaggio, quello della vecchia servente, è ritratta "in abisso". Caratteristica della pittrice è l'utilizzo di un chiaroscuro violento, che costruisce ed insieme evoca i personaggi sulla scena, trasfigurando il dato naturalistico in una immagine fortemente espressiva.

The painting the Gallerie received in 1976 is most certainly attributed to Giulia Lama, whose artistic personality was reconstructed in the 70's of the last century thanks to studies by art historians Rodolfo Pallucchini, Ugo Ruggeri and Adriano Mariuz.

As part of Lama's oeuvres, often devoted to sacred history and greatly appreciated by the commissioning clergy, this painting may be placed in the 1730s, not far from the creation of the Crucifixion and Apostles at the San Vitale church (1726-32).

It reflects Lama's temperament closely based on Piazzetta's early language declination in terms of its essentiality and roughness, to almost an anatomical deformation, with very particular expressionistic accents.

The canvas is dominated by Olofernes' supine body, diagonally disposed and evoked from the darkness through the sudden aggressive light which also reveals Judith, with her arms brought forward intent in prayer and her face slightly bent backward in the sharp contrasts of light and shade. As often in her paintings, Lama portrays a figure, the old serving woman, as almost wholly enveloped "in abisso" shadows. Characteristics of the painter is the use of such dramatic lighting which places and evokes the figures in such an arrangement that transforms a natural scene into an image of intense expressivity.



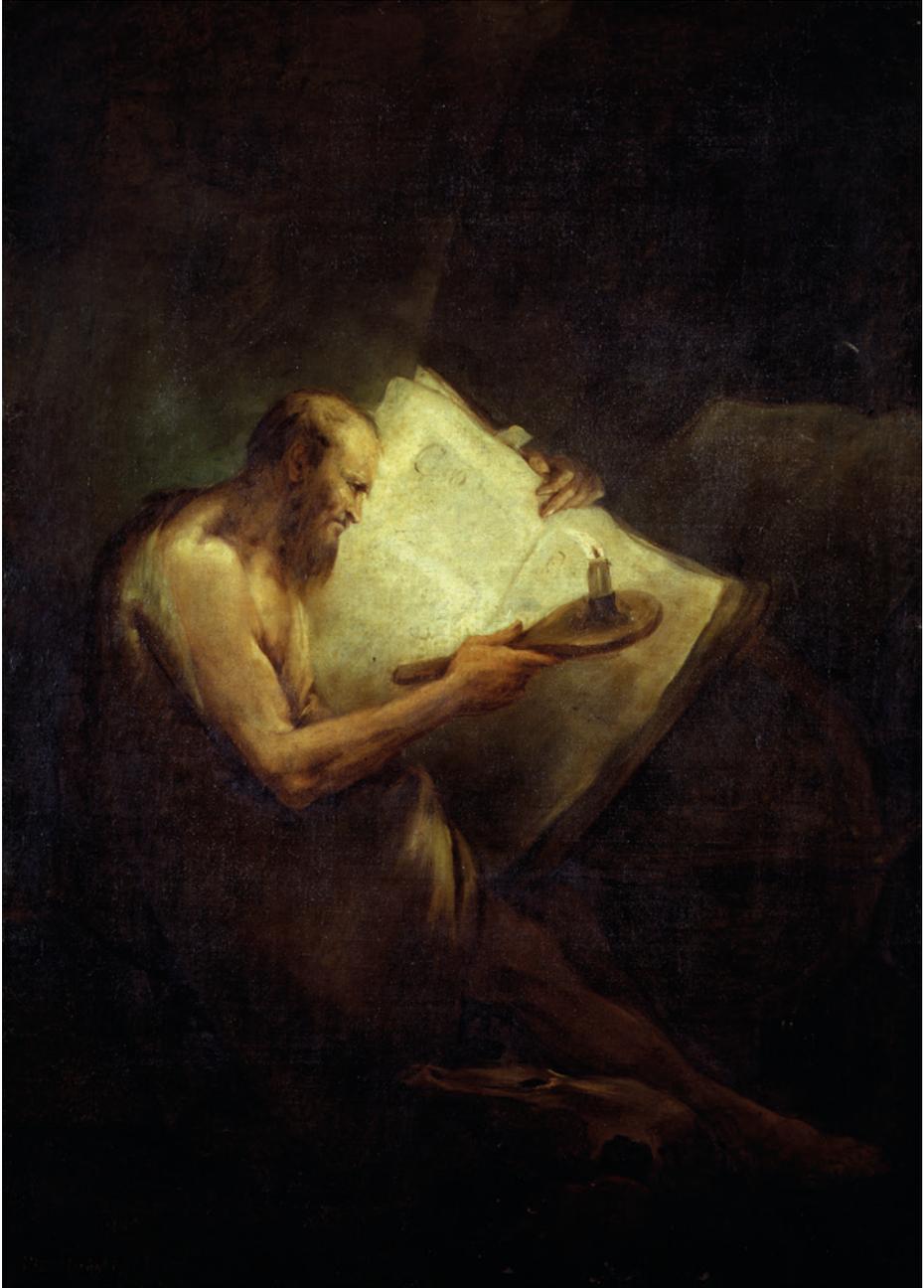
PIETRO LONGHI
VENEZIA, VENICE 1701–1785

PITAGORA FILOSOFO
PHYTHAGORAS THE PHILOSOPHER

Olio su tela, *Oil on canvas*
130 x 91 cm

Pietro Longhi fu un celebre pittore veneziano del 1700. Allievo di Antonio Balestra, seguì prima il filone della tradizione decorativa. In seguito la sua pittura subì l'influenza del bolognese Giuseppe Maria Crespi, come emerge da le Scene contadinesche di Ca' Rezzonico e della Pinacoteca Querini Stampalia. Nel 1745 decorò la cappella della Madonna di Loreto nella Chiesa di S. Pantalon e nel 1756 venne accolto all'Accademia Veneziana presieduta da Giambattista Tiepolo, dove insegnerà per più di 20 anni e per la quale nel 1762, completò una delle sue tele più famose: Il *Pitagora Filosofo*. Il *Pitagora filosofo* è il pièces d'admittance dell'artista per l'ammissione all'Accademia di Venezia. Pietro Longhi ottiene prestigio europeo dipingendo, tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, scene di genere, inedite per la città lagunare, ma in forte dialogo con le esperienze internazionali dell'epoca, quali quelle degli olandesi Teniers e Steen, dei francesi Watteau e Chardin, e dell'inglese Hogarth.

Pietro Longhi was a famous Venetian painter during the eighteenth century. He was a student of Antonio Balestra, and for the first years followed the strand of decorative tradition. Subsequently his painting was influenced by the Bolognese Giuseppe Maria Crespi, as evinced from the peasant scenes of Ca' Rezzonico and the picture gallery Querini Stampalia. In 1745, he decorated the chapel of Madonna di Loreto in the Church of St. Pantalon and in the 1756 he was welcomed into the Venetian Academy headed by Giambattista Tiepolo, where he taught for more than 20 years and for which, in 1762, he completed one of his most famous paintings: Pitagora Filosofo. Pitagora Filosofo is the pièce d'admittance of the artist to the Academy of Venice. Pietro Longhi gained prestige in Europe, between the late thirties and the early forties, painting genre scenes, unusual for the lagoon city, although very close to the international experience of the time, such as those of the Dutch Teniers and Steen, the French Watteau and Chardin, and the English Hogarth.



PIETRO NEGRI
VENEZIA, VENICE 1628 – 1679

GESÙ E LA SAMARITANA
JESUS AND THE SAMARITAN

Olio su tela, *Oil on canvas*
116 x 149 cm

Si tratta di un dipinto di assai buona qualità pittorica, meritevole di essere valorizzato grazie ad un intervento conservativo e ad una approfondita ricerca storico-artistica. Riferito un tempo a Francesco Ruschi, è stato poi dubitativamente spostato da Arslan (1946) sul nome di Pietro Negri, pittore che mescola tratti desunti dalla corrente dei tenebrosi con altri elementi di cultura accademica di impronta classicista; tale attribuzione, sebbene successivamente accolta anche da Pallucchini, Pilo e Moschini Marconi, non è esente da qualche incertezza. Impostato su una matrice veronesiana, presenta una notevole sapienza compositiva, caratterizzata dal fermo dispiegarsi delle figure principali sul primo piano, una esibita cultura classicista nel partito architettonico e una buona sensibilità naturalistica nella resa atmosferica e luministica.

This is a painting with good pictorial quality and is worthy of a conservation intervention and an in-depth artistic and historic study.

It was once attributed to Francesco Ruschi, then re-attributed, according to Arslan (1946), to Pietro Negri, a painter who mixes influences of the tenebrosi movement with other elements of academic classicism; such attribution, if subsequently also accepted by Pallucchini, Pilo and Moschini Marconi, is not without some element of doubt.

Adhering to the Veronese method of painting, it presents exceptional expertise in composition, characterized by the still disposition of the figures in the forefront, a display of classicism culture in the decorative elements and a strong natural sensibility in the atmospheric rendering and lighting.



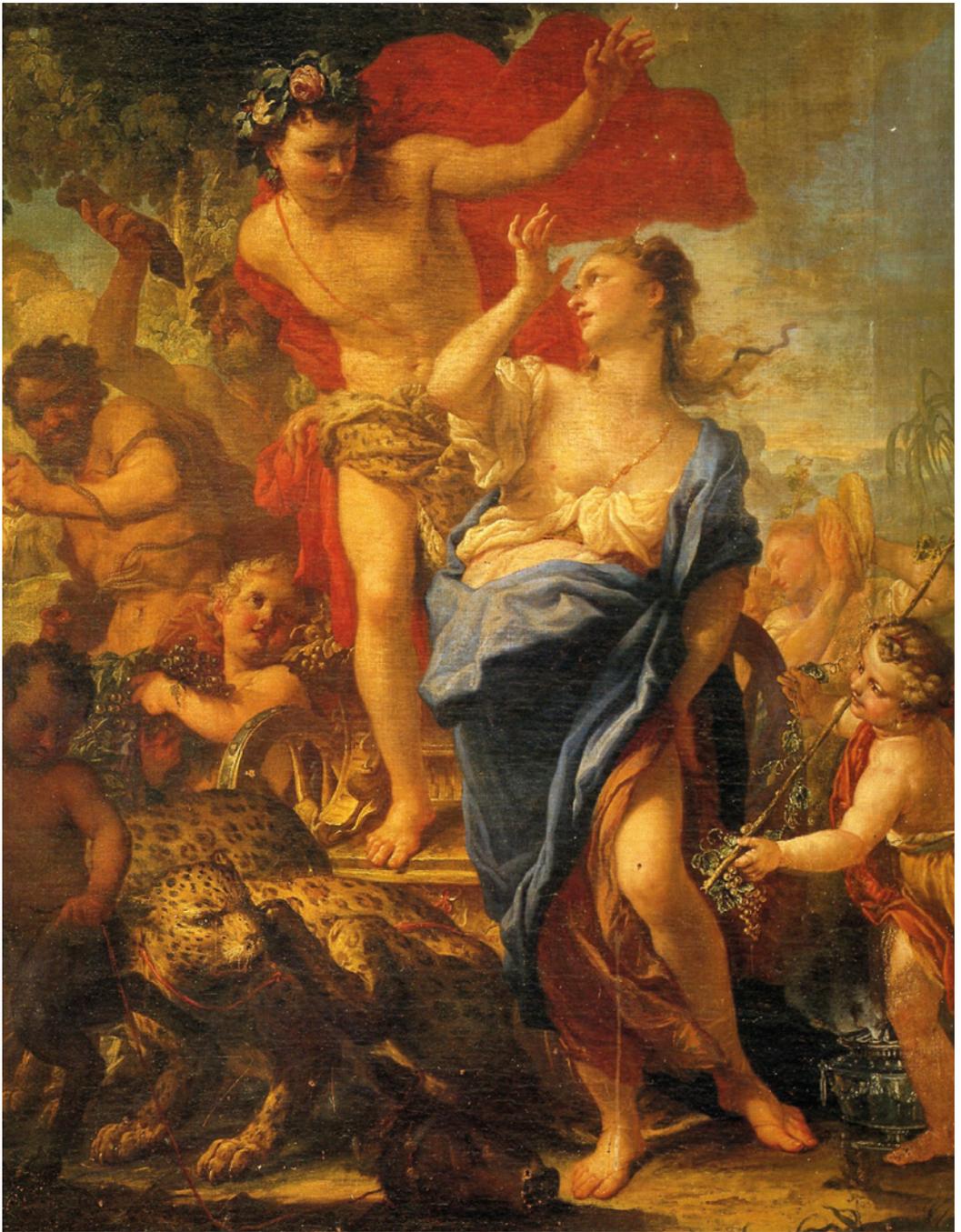
ANTONIO MOLINARI
VENEZIA, VENICE 1655 – 1704

TRIONFO DI BACCO
TRIUMPH OF BACCHUS

Olio su tela, *Oil on canvas*
311 x 255 cm

Nacque a Venezia nel 1655. Allievo di A. Zanchi, lavorò prevalentemente a Venezia dove, dal 1684, è documentato nel Collegio dei pittori. Tra le sue opere, che mostrano una progressiva adesione alle formule barocche e un'accentuazione degli effetti di luce, pochi i dipinti databili con sicurezza. Interessanti anche i numerosi disegni (Düsseldorf, Staatliche Kunstsammlung) dal tratto rapido e conciso. L'attività grafica del Molinari è documentata da due ampie raccolte di disegni, custodite all'Accademia del Museum Kunst Palast di Düsseldorf e al Gabinetto dei disegni del Louvre. Al termine del 700 Molinari era uno dei pittori più rinomati della Serenissima. Nel 1699, dopo essere stato nel 1682 consigliere, ricoprì la carica di sindaco del Collegio dei pittori, segno di un pieno inserimento nella scena artistica della città. Il languore rococò e il recupero dei modelli veronesiani, perseguiti dagli artisti più giovani come Antonio Bellucci e Sebastiano Ricci, emergono nelle ultime opere del Molinari, che seppe abbandonare il linguaggio dei tenebrosi con cui aveva esordito venti anni prima. Gli esempi più significativi della sua tarda evoluzione sono la pala d'altare con I ss. Andrea, Lucia, Giovanni Evangelista e Pantaleone, dipinta per la chiesa di S. Paolo a San Paolo d'Argon (Bergamo), e il *Bacco e Arianna*, eseguito per il palazzo Ducale. La tavolozza squillante, le proporzioni longilinee delle figure e il languido sentimentalismo che caratterizzano queste opere sono l'ultimo contributo del Molinari alla storia della pittura veneziana a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo. Morì a Venezia nel 1704.

Molinari was born in Venice in 1655. A student of A. Zanchi, he worked mainly in Venice where, from 1684, he is documented in the College of painters. Among his works, showing a progressive adherence to baroque exaggeration of the effects of light, a few paintings can be dated with certainty. Interesting are also the many drawings (Düsseldorf, Staatliche Kunstsammlung) with quick and concise stroke. The graphic work of Molinari is documented by two large collections of drawings, kept in the Academy of Museum Kunst Palast in Düsseldorf and in the Cabinet of drawings of the Louvre. At the end of the seventeenth century, Molinari was one of the most renowned painters of the Venetian Republic. In 1699, after being adviser in 1682, he was appointed mayor of the College of painters, the sign of his full inclusion in the city's art scene. The rococo languor and the recovery of Veronese's models, pursued by younger artists like Antonio Bellucci and Sebastiano Ricci, emerge in the later works of Molinari, who was able to abandon the language of darkness with which he had started twenty years earlier. The most significant examples of his evolution are the altarpiece with Saints Andrew, Lucia, John the Evangelist and Pantaleone, painted for the church of St Paul in San Paolo d'Argon (Bergamo), and Bacchus and Ariadne, made for the Ducal Palace. The bright palette, the elongated figures and the languid sentimentalism that characterize these paintings are the last contribution of Molinari to the history of Venetian painting at the turn of the eighteenth century. He died in Venice in 1704.



CHARLES LE BRUN
PARIGI, PARIS 1619 – 1690

IL CONVITO IN CASA DEL FARISEO CON LA MADDALENA AI PIEDI DI GESÙ
THE BANQUET AT A PHARISEE'S HOUSE AND MARIA MAGDALENE AT JESUS' FEET

Olio su tela, *Oil on canvas*
386 x 318 cm

Nato da una famiglia di artisti nel 1619, fu prima allievo di suo padre Nicolas, scultore, poi di François Perrier e di Simon Vouet a Parigi. Incredibilmente precoce (a dodici anni eseguì il primo ritratto importante e a quindici due dipinti con storie per il cardinale Richelieu), massimo esponente del classicismo accademico nel sec. 17. Completò la sua formazione a Roma dove si recò, dal 1642 al 1646, con Poussin, la cui lezione ebbe grande parte nella formazione del suo stile: là studiò Raffaello, i pittori bolognesi e i monumenti antichi. Nel 1646 tornò a Parigi, dove nel 1648 fu cofondatore – con Jean-Baptiste Colbert e altri – e direttore dell'Accademia reale di belle arti; eseguì quindi alcune pale sacre (*Martirio di S. Andrea e Martirio di S. Stefano a Notre-Dame*) e complessi decorativi per gli Hôtels di Saint-Lambert (insieme a Le Sueur) e de la Rivière (1652-53), e infine per il castello di Vaux-le-Vicomte, appartenente a Nicolas Fouquet, dove l'organizzazione dell'apparato decorativo rivela la polivalenza dei suoi interessi. Nel 1660 dipinse per Luigi XIV *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro* e dall'anno successivo entrò al servizio del re come primo pittore di corte. Come primo pittore del re e "principe" dell'Accademia di Pittura, ebbe influenza grandissima e svolse attività didattica sostenendo principi classici; in consonanza con gli intendimenti del monarca e di Colbert, curò le realizzazioni del Louvre (decorazione della Galleria d'Apollò), di Versailles (Galleria degli Specchi, 1678-84; Saloni della Pace e della Guerra, Scalone degli Ambasciatori), dove lavorò dal 1674 al 1686, di Fontainebleau. Morì a Parigi nel 1690.

Born into a family of artists in 1619, Le Brun was at first student of his father Nicolas, sculptor, then of François Perrier and Simon Vouet in Paris. Incredibly precocious (at age twelve he performed the first major portrait and at fifteen two paintings with stories for Cardinal Richelieu), he was the greatest exponent of academic classicism in the 17th century. He completed his training in Rome where he moved, from 1642 to 1646, with Poussin, whose lessons had a great influence in the formation of his style: there he studied Raffaello, the Bolognese painters and ancient monuments. In 1646 he returned to Paris, where in 1648 he was co-founder - with Jean-Baptiste Colbert and others - and director of the Royal Academy of Fine Arts; then he painted some sacred altarpieces (Martyrdom of St. Andrew and the Martyrdom of St. Stephen in Notre-Dame) and decorative complexes for Hôtels Saint-Lambert (along with Le Sueur) and de la Rivière (1652-53), and finally for the castle of Vaux-le-Vicomte, belonging to Nicolas Fouquet, where the organization of the decorative system reveals the versatility of his interests. In 1660 he painted for Louis XIV "La famiglia di Dario davanti ad Alessandro" and the following year he became the first court painter at the service of the king. As the first painter of the king and "prince" of the Academy of Painting, he exerted great influence and played a great role teaching classical principles; in accordance with the intentions of the king and Colbert, he attended to the construction of the Louvre (decoration of the Gallery of Apollo), Versailles (Hall of Mirrors, 1678-84; salons of Peace and War, Staircase of the Ambassadors), where he worked from 1674 to 1686, and Fontainebleau. He died in Paris in 1690.



LE OPERE E IL CONTRIBUTO AL RESTAURO
THE ARTWORKS AND DONATIONS

GIAMBATTISTA TIEPOLO

SAN DOMENICO CHE ISTITUISCE IL ROSARIO
INSTITUTION OF THE ROSARY

€5 000

FRANCESCO RUSCHI

SANT'ORSOLA
ST. URSULA

€7 000

NICOLA RÉGNIER

GIUDITTA
JUDITH

€9 000

GIULIA LAMA

GIUDITTA E OLOFERNE
JUDITH AND HOLOFERNES

€10 000

PIETRO LONGHI

PITAGORA FILOSOFO
PHYTHAGORAS THE PHILOSOPHER

€12 000

PIETRO NEGRI

GESÙ E LA SAMARITANA
JESUS AND THE SAMARITAN

€15 000

ANTONIO MOLINARI

TRIONFO DI BACCO
TRIUMPH OF BACCHUS

€57 000

CHARLES LE BRUN

IL CONVITO IN CASA DEL FARISEO CON LA MADDALENA AI PIEDI DI GESÙ
THE BANQUET AT A PHARISEE'S HOUSE AND MARIA MAGDALENE
AT JESUS' FEET

€85 000

Il contributo al restauro è soggetto alle agevolazioni fiscali secondo quanto previsto dalla legge Art Bonus (Decreto Legge n.83 31/05/2014, convertito in Legge 29/07/2014 n.106).

The donation is subject to tax credit according to Art Bonus law (Decree Law 83 of 31/05/2014, converted into Law 106 of 29/07/2014).

PARTNER LOGISTICO
LOGISTICS PARTNER



PARTNER TECNICO ASSICURATIVO
TECHNICAL INSURANCE PARTNER



CONTATTI
CONTACTS



Borsa Italiana

FINANCE FOR FINE ARTS
Borsa Italiana
Piazza degli Affari, 6
20123 Milano
tel. +39 02 72426340-319
financeforfinearts@borsaitaliana.it



FINANCE FOR FINE ARTS

Progetto per la creazione di un modello efficiente di collaborazione tra privati e istituzioni a sostegno del patrimonio artistico italiano. Borsa Italiana al centro della promozione delle eccellenze imprenditoriali del Paese sostiene l'arte e la cultura, simboli di eccellenza dell'Italia e elementi fondamentali per il suo sviluppo economico.

A collaborative project engaging the private sector and institutions to support the Italian artistic heritage. Borsa Italiana as promoter of Italian entrepreneurial excellences, supports art and culture, distinctive symbols of Italy's excellence and drivers for its economic development.