

Cimello

ISTITUTO
italiano
DI CULTURA
NEW YORK

Exhibition Guide

9 December 2022 - 31 January 2023

MUSaEUM IN NEW YORK

La bellezza dalla Pinacoteca Ambrosiana
e dai musei delle Fondazioni Italiane

Beauty from the Pinacoteca Ambrosiana
and the museums of Italian Foundations

Curator Carlo Francini

Istituto Italiano di
Cultura a New York

689 Park Avenue

Opening Hours:

10:00 AM to 4:00 PM

Contents:

MUSaEUM in New York

La bellezza dalla Pinacoteca Ambrosiana e dai musei delle Fondazioni Italiane

Beauty from the Pinacoteca Ambrosiana and the museums of the Italian Foundations

Foreword

Page: 2-3

Featured Artworks

Page: 4-18

What is a DAW®?

Page: 20-21

Cover Image:

Michelangelo Merisi (Caravaggio)

Dated in 1597 - 1600

DAW® (Digital Artwork), 47 x 61 cm

cinello.com

Cinello



Media Partner

INSIDEART

Foreword

MUSaEUM in New York

La bellezza dalla Pinacoteca Ambrosiana e dai musei delle Fondazioni Italiane

Non si consideri facile retorica - ma evidenza universale ed inequivocabile - sostenere che l'Italia possieda un patrimonio culturale unico e straordinario.

Le opere d'arte conservate nei suoi musei e presenti sul suo territorio ne sono testimonianza diretta.

In questi ultimi anni si è fatto un uso forse eccessivo della parola "bellezza". La tumultuosa rincorsa a declinare con questo termine qualsiasi espressione permeata di estetica non può che essere sintomo di una eredità culturale che riconosciamo emotivamente più che razionalmente.

Provare appartenenza e ravvisare valori comuni attraverso musei e collezioni sono gli obiettivi che ci hanno guidato nella selezione di opere straordinarie, in grado di rappresentare non solo se stesse ma anche le istituzioni che le possiedono, le curano amorevolmente e le condividono con noi in questa occasione.

Musaeum trae diretta ispirazione dal titolo dato da Federico Borromeo alla sua guida della Pinacoteca Ambrosiana stampata nel 1625. Un vero viatico all'arte realizzato con l'intento di descrivere in maniera diretta, facile e brillante le opere che il cardinale collezionista aveva accumulato per l'Ambrosiana.

Quel cardinal Borromeo, conosciuto dai più, come uno dei protagonisti del romanzo di Alessandro Manzoni, i Promessi Sposi.

Il titolo Musaeum in New York, quindi, ci è parso un doveroso ossequio a quello che è stato, fin ora, un riferimento e che, nel tempo, continuerà a suggerirci come procedere: condividendo e facendo apprezzare a tutti la bellezza e l'unicità dell'arte conservata nei nostri musei.

Per questi motivi sono ben tre i capolavori che provengono dalla collezione ambrosiana, selezionati insieme ad altre opere appartenenti a fondazioni italiane che hanno deciso di realizzare una serie di DAW®, sostenendo così una iniziativa di alto valore culturale che mette al centro la trasformazione di capisaldi dell'arte in qualcosa di nuovo, in grado di unire il digitale alla fisicità di un'opera analogica.

MUSaEUM in New York

Beauty from the Pinacoteca Ambrosiana and the museums of Italian Foundations

Not only empty rhetoric, it is quite evident that Italy holds an extraordinary and unique cultural heritage.

The artworks preserved in Italian museums and all-over the country of Italy are the direct proof.

In recent years, the word “beauty” has perhaps been overused. The urge to use this term for any expression imbued with aesthetics is symptomatic of the recognition of a cultural heritage we are more emotionally than rationally aware of.

The recognition of the sense of belonging and of common values found in museums and collections has been the objective that guided us in selecting these extraordinary works, which are not only meaningful per se, but also representative of the institutions that own, take care of, and have shared them with us in this special occasion.

Musaeum is inspired by the term used by Federico Borromeo in his guidebook of the Pinacoteca Ambrosiana, printed in 1625. A true pillar of art guidebooks, it aimed to describe the artworks in the cardinal’s collection of Ambrosiana in a straightforward, easy and brilliant way.

Cardinal Borromeo is best known as one of the protagonists of Alessandro Manzoni’s novel, “The Betrothed”.

The title Musaeum in New York is a way for us to pay due tribute to something that has long been a reference and which will continue to show us how to proceed in the future: by sharing and thus allowing everyone to appreciate the beauty and uniqueness of the art treasures kept in our museums.

For these reasons, we have selected three masterpieces from the Ambrosian collection chosen together with other works belonging to Italian foundations which have decided to create a series of DAW® (Digital Artwork) to support this initiative of high cultural value which transforms the cornerstones of art into something new by combining the digital and the physicality of an analogue work.



MICHELANGELO MERISI (CARAVAGGIO)

Canestra di frutta (Basket of Fruit) - Pinacoteca Ambrosiana

Dated circa 1597 - 1600

DAW® (Digital Artwork)

47 x 61 cm

La Canestra dell'Ambrosiana, insieme con la Cena in Emmaus di Brera, è l'unica opera ancora presente nella città natale del Caravaggio.

La scena rappresenta da un punto di vista ribassato una canestra di vimini sull'orlo di un ripiano, ripiena di una grande varietà di foglie e frutti. La natura morta, fortemente tridimensionale per via dei giochi di luci e ombre, si staglia su di un fondo chiaro bidimensionale e ciò conferisce al soggetto un'importanza e una centralità che si è soliti ritrovare in scene di storia, o mitologiche. L'opera è caratterizzata da un estremo realismo e dettagli come il buco sulla buccia della mela o la foglia di vite accartocciata conferiscono alla tela un aspetto estremamente naturalistico. La frutta, rappresentata in via di decadimento, simboleggia la vanitas dell'esistenza umana, ovvero il richiamo alla caducità della vita. La luce sembra provenire da una fonte naturale e conferisce al soggetto grande volume, portando in primo piano gli acini illuminati, e indietreggiando ulteriormente le foglie in secondo piano.

Secondo Maurizio Calvesi la canestra sarebbe legata alla simbologia cristiana. La frutta è riconducibile sia al culto di Cristo che a quello mariano, la cesta nel Cantico dei Cantici simboleggia la sposa, ossia la Chiesa: il suo essere sporta in avanti verso lo spettatore suggerisce la propensione di quest'istituzione verso l'uomo. Questa rilettura avrebbe fornito al Borromeo, proprietario dell'opera fin dal 1607, una giustificazione morale al soggetto, da affiancare al suo grande interesse per l'illusionismo e la mimesi della natura, tipico della cultura artistica tridentina.

Nature morte autonome esistevano ben prima che il Caravaggio realizzasse la *Canestra di fiori*. Il primato dell'artista milanese sta nell'avergli conferito la dignità di un soggetto di storia (si ricordi la frase riportata dal Del Monte, committente dell'opera: "tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figure").

La *Canestra di frutta* venne commissionata dal cardinal Del Monte probabilmente con l'intenzione di farne dono a Federico Borromeo durante un suo soggiorno a Roma. Quest'ultimo, divenuto cardinale arcivescovo di Milano, farà costruire un edificio destinato alla futura Pinacoteca Ambrosiana (accanto alla preesistente biblioteca) dove far confluire le sue collezioni, tra cui l'opera del giovane Merisi.

La *Canestra di frutta* è un olio su tela realizzato probabilmente tra il 1594 e il 1598 sicuramente non oltre il 1601 (data dell'ultimo soggiorno a Roma del Borromeo) ed oggi si trova alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano.

Located in Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Caravaggio's Basket of fruit is the only remaining artwork together with the Supper at Emmaus of Pinacoteca di Brera in the city where the artist was born.

The scene represents a wicker basket on the edge of a ledge filled with a variety of fruits and leaves.

The still life is strongly three-dimensional thanks to playfully shifting lights and shadows and the basket stands out in two-dimensional light background which gives the subject an importance and centrality that is usually found in historical or mythological scenes. The painting is characterized by extreme realism and details such as the hole on the apple peel or the crumpled vine leaf, which give the canvas extremely naturalistic appearance. The fruit is represented in the process of decay which symbolizes the "vanitas" of human existence and fading nature of all things in life. The light seems to come from a natural source which gives the subject a great volume, bringing the light grapes to the foreground and leaving the leaves to the background.

According to Maurizio Calvesi, the basket would be linked to Christian symbolism. The fruit is attributed for both Christ and Virgin Mary. The basket in the Song of Canticles symbolizes the bride or the Church itself and the forward placement of the basket would represent the propensity of this institution towards man. This parable would have given Borromeo, the owner of the work since 1607, a moral justification to have an interest towards illusionism and natural symbolism, typical in the Tridentine artistic culture.

Still life paintings existed long before Caravaggio's basket. However, Caravaggio has been credited as the original father of the subject. Del Monte, the commissioner of the work remembered his words "it used to take as much workmanship for him to do a good picture of flowers as it did to do one of human figures".

The Basket was commissioned by Cardinal Del Monte, who probably wanted to donate it to Federico Borromeo during his stay in Rome. The latter, having become the cardinal archbishop of Milan, later built the Pinacoteca Ambrosiana (next to already existing library) where he merged his collections, among them the artwork of young Merisi.

The Basket of fruit is an oil on canvas painting probably made between 1594 and 1598 and certainly not after 1601 (which was the last time Borromeo stayed in Rome) and today it is displayed in Pinacoteca Ambrosiana of Milan.



LEONARDO DA VINCI

Ritratto di Musico (Portrait of a Musician) - Pinacoteca Ambrosiana

Dated in 1940

DAW® (Digital Artwork)

48 x 32 cm

Il Musico dell'Ambrosiana è l'unico dipinto su tavola di Leonardo a Milano, l'unico suo ritratto maschile, e la prima committenza privata dell'artista nella corte degli Sforza.

Il soggetto è un giovane ritratto di tre quarti con lo sguardo perso altrove, come a cercare l'eco di un suono, e illuminato da un unico getto di luce calda proveniente da destra. La folta capigliatura e le vesti sono caratterizzate da tinte brune che tendono a confondersi con lo sfondo nero, mettendo ancora più in risalto la berretta rossa e i lineamenti colpiti dalla luce, che acquistano così grande profondità. Nella mano sinistra, appoggiata ad un parapetto, tiene uno spartito, dettaglio che ha permesso l'individuazione del ritrattato. Lo sfondo nero, il cartiglio, la presenza del parapetto, la caratterizzazione dei tratti somatici, la posizione di tre quarti e l'intensità espressiva svelano i rapporti di Leonardo con Antonello da Messina (un ritratto "dal naturale" di Antonello da Messina era posseduto dal duca di Milano) e, di riflesso, con l'arte fiamminga. Nella direzione dello sguardo e nella bocca socchiusa è invece da vedersi un primo timido esperimento nella raffigurazione dei moti interiori, subito dopo teorizzati nel Trattato della pittura e portati al culmine con il Cenacolo. Esistono diverse ipotesi su come il dipinto, documentato in Ambrosiana nel 1671 come "ritratto d'un dottore", sia pervenuto nelle collezioni. Potrebbe essere giunto insieme al Codice Atlantico nel 1637 con la donazione del marchese Galeazzo Arconati, oppure, se lo si identifica come

“ritratto di Giovan Galeazzo Visconti”, potrebbe essere entrato all'Ambrosiana insieme ad un ritratto di Petrarca, donato da Federico Borromeo. Durante il XIX secolo è stato erroneamente creduto un ritratto di Ludovico il Moro, fino a quando, grazie alla scoperta della mano e del cartiglio, è stato correttamente identificato come un musicista della corte sforzesca, probabilmente uno dei maestri di cappella del Duomo di Milano.

L'autografia leonardesca risulta totale: anche se alcuni hanno supposto un intervento di Ambrogio De Predis a causa di alcune zone non finite e di ridipinture, Marani e altri grandi studiosi di Leonardo e dei leonardeschi l'hanno più volte esclusa.

Il ritratto di Musicista si deve considerare come espressione di una fase transitoria della pittura del maestro che dalla Vergine delle rocce conduce fino ai risultati ottenuti nel Cenacolo, e per questo di fondamentale importanza per la rilettura dell'operato di Leonardo.

Situated in Veneranda Pinacoteca Ambrosiana of Milan, the Portrait of a Musician is the only panel painting by Leonardo in Milan, as well as his only male portrait and first private commission of the artist in the Sforza court.

The subject is a young man portrayed in three quarters with eyes staring at something, as if he was looking for an echo of a sound, and he is illuminated by a single beam of warm light coming from the right. The thick hair and garments are characterized by dark brown tones that tend to merge with the black background, highlighting even more the red cap and the features illuminated by the light, which gain a great depth. In the left hand, resting on a parapet, he holds a music sheet, a detail that has allowed the identification of the subject. The black background, the music sheet, the parapet, the characterization of the somatic features, the three-quarter position and the expressive intensity reveal the relationship between Leonardo and Antonello da Messina (a “natural” portrait of Antonello da Messina was owned by the duke of Milan) and, consequently, with Flemish art. The direction of the look and the half-open mouth are the first timid experiments of representation of inner motions, theorized immediately afterwards in his writings A Treatise on Painting and culminating in the Last Supper.

There are several hypotheses on how this painting, which was originally documented as a “portrait of a doctor” in Ambrosiana in 1671, arrived at their collection. It might have been donated together with the Codex Atlanticus in 1637 by marquis Galeazzo Arconati, or, if it was identified as the “portrait of Giovan Galeazzo Visconti”, it could have entered the Ambrosiana together with a portrait of Petrarch, donated by Federico Borromeo. During the 19th century it was mistakenly believed a portrait of Ludovico il Moro, until the hand with the music sheet was discovered and he was identified as a musician of the Sforza court, probably one of the choirmasters of Milan cathedral.

The work is certainly made by Leonardo: even though some have proposed Ambrogio De Predis because of some unfinished and modified areas, Marani and other important art historians familiar with Leonardo's work have repeatedly ruled him out.

The Portrait of a Musician should be considered as an expression of a transitory phase in the great master's painting, which starts from the Virgin of the Rocks and leads to the Last Supper, and therefore it has a great importance when analyzing Leonardo's work.



SANDRO BOTTICELLI

Madonna del Padiglione (The Madonna of the Pavilion) - Pinacoteca Ambrosiana

Dated circa 1486-1498

DAW® (Digital Artwork)

diameter 65 cm

La giovane Vergine è inginocchiata su un prato. Sta leggendo ma il piccolo e vivace Gesù, seppur trattenuto e tenuto in piedi da un angelo, muove i suoi primi passi verso di lei, che interrompe la sua lettura per volgere tutte le attenzioni al figlio. La mano destra tiene ancora il libro aperto, mentre la sinistra sembra toccare il seno, come a ribadire la sua recente maternità. Il dolce sguardo, infatti, è completamente rivolto verso il Bambino. Ai lati del dipinto, di forma circolare e per questo definito "tondo", due angeli scostano con energia le cortine di un elegante baldacchino, progettato secondo un disegno dell'artista oggi al Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi. Il baldacchino, che sovrasta l'intera scena, dà profondità allo spazio. Possiamo così vedere lo sfondo, che è un dolce paesaggio collinare che ricorda il Val d'Arno, non lontano da Firenze.

Botticelli ha inserito nel dipinto, così chiamato per la tenda a baldacchino posta sopra i personaggi, diversi simboli mariani, cioè legati a Maria, come i gigli bianchi che simboleggiano la purezza, ma anche Firenze - città natale dell'artista - e i frutti rossi nella ghirlanda che decora il baldacchino e che rimandano al destino del piccolo Gesù, cioè alla sua Passione.

Secondo la critica la tavola potrebbe essere quel "picciol tondo" che Giorgio Vasari ricorda nella vita di Botticelli (1568) all'interno del monastero di Santa Maria degli Angeli a Firenze, un tempo collocato nella camera del priore Guido di Lorenzo d'Antonio.

L'opera è entrata nella Pinacoteca Ambrosiana dopo il 1798, quando non è ancora citata

nell'inventario della collezione. Giunse probabilmente nel 1813, anno della morte della marchesa Fiorenza Talenti, benefattrice del Collegio Oblati di Rho, alle porte di Milano, che donò il dipinto al museo.

L'opera, in effetti, figura per la prima volta nella Descrizione della collezione del 1837.

Il tondo si data tra gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento per via dello stile, che rimanda ad altre tavole dipinte da Botticelli in questo periodo, come ad esempio la Pala di San Marco e L'Incoronazione della Vergine degli Uffizi ma anche per quella malinconica espressione dei personaggi, tipica dell'artista, oltre che per l'insistenza sulle linee nei panneggi o nei profili delle figure. Sicuramente l'opera è precedente alla svolta pittorica che l'artista ebbe dopo la morte dell'amico e patrono Lorenzo il Magnifico (1492) e l'avvento del frate domenicano Girolamo Savonarola (1494-1498), che condannò duramente lo stile di vita elegante e lussuoso del Magnifico e il suo pensiero neoplatonico ampiamente condiviso dal pittore. Da quel momento, infatti, lo stile pittorico di Botticelli divenne più duro e tragico. La tipologia della Vergine, ancora legata alle dolci ed eleganti figure femminili botticelliane – si pensi alla Primavera e alla Nascita di Venere agli Uffizi – la cura delle vesti raffinate e dello stesso baldacchino sono ancora quelli del periodo neoplatonico del Botticelli, seppur un certo nervosismo nei panneggi e una leggera asprezza delle forme sembra quasi presagire la svolta mistica dell'artista.

Il dipinto sarebbe firmato con le iniziali S.M.F. ("Sandro Mariano fecit") in uno dei risvolti del baldacchino.

La raffinatezza del pennello di Botticelli e la sua attenzione quasi da miniatura per i dettagli, oltre che la luminosità dei colori dell'opera sono riemersi dopo il recente restauro.

The young Virgin is kneeling on a meadow. She is reading while little Jesus is taking his first steps towards her, supported by an angel. She interrupts her book and turns the attention to her son. The right hand still holds the book open while the left seems to touch her chest, as if to reaffirm her new motherhood. She is looking at her child lovingly. On the sides of the circular painting there are two angels moving the curtains of an elegant baldachin, which the artist had designed on a drawing, preserved today in the department of drawings and prints of the Uffizi galleries. The baldachin dominates the scene and gives depth to the space. The background is a harmonious landscape with hills that recalls the area of Val d'Arno, not far from Florence.

The painting takes its name for the baldachin above the figures and Botticelli added several symbols linked to Mary, such as the white lilies that symbolize purity but also the city of Florence where the artist was born. There are also red fruits in the garland that decorates the baldachin, referring to the fate of Jesus and to his Passion.

According to art historians the work could be the "picciol tondo" that Giorgio Vasari recalls in the Life of Botticelli (1568) at the monastery of Santa Maria degli Angeli in Florence, once placed in the room of prior Guido di Lorenzo d'Antonio.

The work came to Pinacoteca Ambrosiana after 1798 when it was not yet mentioned in the inventory of the collection. It probably came in 1813, the year of the death of Marquise Fiorenza Talenti, benefactor of the Collegio Oblati di Rho nearby Milan and donor of the artwork. In fact, the painting appears for the first in the description of the collection in 1837.

The circular painting is dated between 1480 -1490 because Botticelli painted other works of similar style during this period, such the altarpiece of San Marco and the Coronation of the Virgin of the Uffizi galleries. His figures were characterized by the same melancholic expression and the accentuated lines in the drapery or in the profiles of the figures in this artistic period. The work was definitely made before the death of his patron and friend Lorenzo the Magnificent (1492) and the rise of Dominican friar Girolamo Savonarola (1494 - 1498) who strongly condemned Lorenzo's elegant and luxurious lifestyle and his neoplatonic ideas which were shared by the painter. From that time Botticelli's artistic style became harder and more tragic. This Madonna is still linked to the sweet and elegant style of Botticelli's female figures, like those represented in the Birth of Venus and Primavera at the Uffizi. The defined and elegant robes and the baldachin are from the neoplatonic period, even though you can sense some nervousness in the drapery and slight harshness of forms, which almost seems to presage the mystical change of the artist.

The painting is signed with the initials S.M.F. (Sandro Mariano fecit) in one of the lapels of the baldachin. Botticelli's sophisticated style and his great attention to details as well as the brightness of the colors were re-emerged after a recent restoration.



GIOVANNI BELLINI

Presentazione di Gesù al tempio (The Presentation in the Temple)

Fondazione Querini-Stampalia

Dated circa 1460

DAW® (Digital Artwork)

80 x 105 cm

La tavola, uno dei dipinti più importanti della collezione della famiglia Querini Stampalia, rientra nel filone delle sacre conversazioni, esempi di devozione privata, conservate in camera da letto e nella cappella di famiglia dei palazzi veneziani. Raffigura il momento saliente dell'episodio evangelico, la scena in cui Giuseppe osserva il passaggio del Bambin Gesù in fasce dalle braccia della Madre alle mani del sommo sacerdote Simone nel tempio di Gerusalemme.

L'opera racchiude in nuce la poetica del Maestro; il colore, intriso di luce naturale, si distende sempre più libero dal disegno. Bellini riprende, una ventina di anni più tardi, l'opera omonima di Mantegna, conservata a Berlino, nello sfondo nero e nei personaggi a mezzo busto. Nel Bellini i tratti vengono addolciti, le vesti di Maria e di Simone semplificate, la finta cornice marmorea trasformata in un parapetto che separa lo spazio reale da quello dipinto. Inserisce, inoltre, due personaggi ai lati dell'opera. L'idea del cognato Mantegna era per l'epoca innovativa; la Presentazione di Gesù al Tempio si ambientava all'interno di una chiesa e i personaggi apparivano a figura intera. Bellini, con la tavola queriniana, ha voluto prendere confidenza con tale nuova forma pittorica, insistendo in particolar modo sulla sensibilità e umanità dei personaggi, colti nella loro quotidianità. La tavola è un ritratto di famiglia, con Giovanni e la moglie Ginevra, la matrigna Anna, il padre Jacopo e il fratello Gentile o, secondo altri critici, il cognato Andrea Mantegna. Lo splendido disegno sottostante scoperto grazie a riflettografie effettuate nel corso di recenti indagini scientifiche, conferma l'attribuzione al Bellini.

The painting is one of the most important items in the Querini Stampalia collection. It is a part of the sacred conversations, intended for private clients, usually displayed in the bedroom and family chapels of the Venetian palaces. It depicts a moment in the Gospel when Joseph observes the passage of the Infant Jesus in swaddling clothes from his mother's arms to the hands of the high priest Simon in the temple of Jerusalem.

The work represents the poetic character of the Master in a nutshell. The colour is imbued with natural light that unfolds freely. Twenty years later, Bellini takes inspiration from a similar work by Mantegna, now preserved in Berlin, with its black background and the half-length figures. In Bellini's work the features are softened, Mary and Simon's clothes simplified, and the false marble frame transformed into a parapet that separates the real space from the painted one.

There are also two additional figures on both sides. The idea of his brother-in-law Mantegna was innovative at the time. The Presentation of Jesus at the Temple was set inside a church and the characters appeared full-length. Bellini wanted to try this new pictorial innovation, insisting above all the sensibility and humanity of the characters captured in their daily activities. The painting is a family portrait with Giovanni and his wife Ginevra, his stepmother Anna, father Jacopo and brother Gentile, or according to other critics, his brother-in-law Andrea Mantegna. The splendid hidden drawing was discovered thanks to reflectographs carried out during recent scientific investigations that confirm the attribution to Bellini.



LORENZO DI CREDI

La Vergine e San Giovannino adoranti il Bambino (Our Lady and the young St John the Baptist adoring the Child) - Fondazione Querini-Stampalia

Dated circa 1480

DAW® (Digital Artwork)

diameter 27 cm

La Madonna con Bambino è uno dei temi più amati e raffigurati da Lorenzo di Credi, secondo schemi compositivi che risentono dell'influenza di Botticelli, di Perugino e soprattutto di Leonardo, allievi, insieme a lui, di Andrea del Verrocchio. E proprio per la sua vicinanza alla bottega del Verrocchio, il tondo queriniano è ritenuto un lavoro giovanile di Lorenzo, forse portata da lui stesso a Venezia negli anni tra il 1480 e il 1488, anni nei quali si recherà spesso in laguna, dove lavorava il suo maestro. Il dipinto è una delle opere più significative di Lorenzo per la grande dolcezza, il timbro coloristico, la qualità della luce e la sintesi compositiva. Pochi personaggi recitano in una scenografia circolare. La Vergine è inginocchiata davanti al Bambino nudo a gambe incrociate, adagiato su un morbido cuscino in velluto. Le splendide mani della Madre, che ricordano l'influenza del Verrocchio, sono giunte in preghiera, il suo sguardo soave è rivolto verso il Figlio. L'elemento architettonico in legno, oltre a servire da contrasto tra il volto di Maria e il cielo, apre allo sguardo il paesaggio leonardesco che deriva da fonti nordiche e allude al significato della croce. Nella tavola sono già in nuce i motivi di tutte le Adorazioni del Bambino che l'artista realizzerà nel corso degli anni a venire, come la Madonna del Latte della National Gallery di Londra e la tempera su tavola Madonna con Bambino e San Giovannino della Galleria Borghese di Roma.

The Virgin with Child is one of the most loved and depicted themes by Lorenzo Di Credi, influenced by the compositional styles of Botticelli, Perugino and above all, Leonardo Da Vinci, all apprentices of Andrea Del Verrocchio, like Di Credi himself. Because of its closeness to Verrocchio's workshop, the tondo of Querini Stampalia is considered an early work by Lorenzo, perhaps brought to Venice by himself between 1480 and 1488, where he traveled often to visit his master. The painting is one of Lorenzo's most significant works for its sweet figures, colours, quality of light and compositional setting. The figures are in a circular formation. The Virgin is kneeling in front of the naked child with his legs crossed, lying on a soft velvet cushion.

The Mother's beautiful hands recall the works of Verrocchio, and they are united in prayer while she is gently looking at her Son. The wooden architectural element creates a contrast between Mary's face and the sky, and it opens to a Leonardo-inspired landscape that derives from Nordic examples and alludes to the meaning of the cross. All motifs of the paintings with Adoration of the Child that the artist painted over the years are present in this work. Among those works are Madonna del Latte of the National Gallery in London and the tempera on panel, Madonna with Child and Infant St. John of the Galleria Borghese in Rome.



SANO DI PIETRO (MAESTRO DELL'OSSERVANZA)

Santa Lucia (St. Lucy) – Fondazione Monte dei Paschi di Siena

Dated circa 1440

DAW® (Digital Artwork)

72 x 47,6 cm

Secondo la ricostruzione di Andrea De Marchi il dipinto era in pendant con un San Giovanni Battista che adesso si trova a Dallas, in collezione privata, e faceva parte del Polittico della Passione che, nella parte centrale, comprendeva la Madonna con Bambino della collezione Lehman al Metropolitan Museum di New York.

Doveva trattarsi di un polittico molto importante che comprendeva, tra i vari scomparti, anche la rappresentazione di San Francesco che riceve le stimmate (Siena, Pinacoteca Nazionale) e di Sant'Ansano (Torino, collezione privata), uno dei quattro patroni di Siena.

Il nostro scomparto, in particolare, raffigura Santa Lucia, patrona della città di Siracusa, in Sicilia, rappresentata con la palma del martirio nella mano destra e con un piatto, che tiene con la sinistra, contenente coppie di occhi umani, suo attributo. Il nome Lucia, infatti, evoca la luce ("lux") che è associata alla vista di cui lei è protettrice.

La santa è qui raffigurata in piedi su un fondo completamente oro. In origine era a figura intera poi, in un momento non ben precisato, la tavola è stata tagliata fino a poco sotto il busto. Lucia indossa una veste raffinata, rossa con decorazioni in oro alle maniche, sullo scollo e sul petto, che emergono dal mantello; anch'esso è elegante, con ampie maniche e di un colore tra il giallo e il verde. Il mantello si apre sul davanti e ricade con morbide e dritte pieghe. I capelli della santa sono

biondi e raccolti, semplicemente impreziositi da una rete rossa.

L'opera, che si data intorno al 1440, è attribuita al Maestro dell'Osservanza, che gli storici dell'arte identificano con la fase giovanile del pittore senese Sano di Pietro. Ciò è confermato, nel caso del nostro dipinto, dal particolare aspetto degli occhi contenuti nel vassoio: essi, infatti, sono rappresentati allo stesso modo in tre diverse raffigurazioni della santa, opera di Sano di Pietro: il Trittico di San Bartolomeo (1447, Siena, Pinacoteca Nazionale), l'affresco con l'Incoronazione della Vergine (1445, Siena, Palazzo Pubblico), dove la santa è all'estrema destra, e un particolare dalla predella della chiesa di San Pietro alle Scale.

La figura molto elegante ricorda Gentile da Fabriano, la cui influenza è evidente anche nel gesto affinato della mano di Lucia che stringe la palma; il disegno netto, che traccia i tratti del volto affilati come il naso o le stesse mani agili e sottili sono caratteristici dell'opera di Sano di Pietro. Nell'Ottocento la Santa Lucia era nella collezione dei baroni Söhlen von Söhlenthal, quindi alla fine degli anni Venti del Novecento passò all'Aja, nella raccolta Verburgt. La Fondazione Monte dei Paschi di Siena ha acquistato la tavola il 9 luglio 2008 all'asta Sotheby's di Londra.

According to Andrea De Marchi, this is a pendant painting with St. John the Baptist, now located in a private collection in Dallas, which was a part of a larger altarpiece representing the Passion. The central piece represents Madonna with Child, now in the Lehman collection in the Metropolitan Museum of New York.

It was a significant altarpiece which included, among other compartments, a painting of St. Francis Receiving the Stigmata (Siena, Pinacoteca Nazionale) and St. Ansanus (Torino, private collection), one of the four patron saints of Siena.

This particular compartment represents St. Lucy, the patron saint of Syracuse in Sicily. She is depicted with the palm of martyrdom in her right hand and a plate of human eyes in another one, which is her attribute. Her name, Lucy (Lucia), means light (lux) referring to her devotion as a protector of sight.

The background of the painting is completely gilded. The painting originally represented her standing at full length, but at some point, the panel has been cut to show only her bust. St. Lucy is wearing an elegant red dress with golden decorations on the sleeves, neckline and chest. Her yellow mantle with wide sleeves is slightly open. Her blond hair is gathered on the top and decorated with a simple red ribbon.

The work dates back around 1440 and it is attributed to Maestro dell'Osservanza, who has been identified as the Sienese painter Sano di Pietro. This could be confirmed by the eyes placed on the plate because Sano di Pietro painted them in the same way in the other three works representing St. Lucy: the Triptych of St. Bartholomew (1447, Siena, Pinacoteca Nazionale), the fresco of the Coronation of the Virgin (1445, Siena, Palazzo Pubblico) where St. Lucy is depicted far right, and predella of the church of San Pietro Alle Scale.

The elegant figure recalls the works of Gentile da Fabriano, whose influence was also evident in Lucy's hand gesture and the way she is holding the palm. The design and sharp lines of the features were typical of Sano di Pietro.

In the 19th century, Santa Lucia was in the collection of the barons Söhlen von Söhlenthal. At the end of the 1920s, it passed to the Verburgt Collection in The Hague. Fondazione Monte Dei Paschi di Siena bought the work on 9 July 2008 from Sotheby's auction in London. Author: Maestro dell'Osservanza (Sano di Pietro).



ARTEMISIA GENTILESCHI

Cleopatra – Fondazione Cavallini Sgarbi

Dated circa 1620

DAW® (Digital Artwork)

97 x 72 cm

La prima notizia sul dipinto risale al 1945, quando lo scrittore Antonio Baldini (Roma, 1889-1962) lo pubblicò sul settimanale popolare "L'Europeo" registrandone l'intervento di restauro con il quale fu rimosso dalla tela il velo posticcio che copriva la figura. La rivelazione delle forme originarie della Cleopatra, allora creduta di Guido Cagnacci, ispirò allo scrittore una gustosa digressione letteraria sul tema della bellezza femminile, che insiste non poco sulla rotonda sensualità dell'effigiata. Una riproduzione dell'opera era conservata da Roberto Longhi nella cartella dedicata a Guido Cagnacci presente nella sua fototeca. In quella sede fu visto e restituito ad Artemisia, con felici intuizioni, da Gianni Papi, che ne diede notizia su "Paragone" nel 1994 (Papi 1994, p. 197).

Nonostante l'evidenza del riconoscimento, l'opera sfuggì stranamente all'impresa monografica di R. Ward Bissell (1999). Lo scrittore individuò l'opera in una casa romana nei primi anni novanta. Offuscata da vernici ingiallite, che ne ammorbidivano la potenza plastica, sembrò poter sostenere la tradizionale attribuzione a Cagnacci, finché una semplice pulitura non la riportò ai caratteri originari di energia e di realismo tipici di Artemisia. La figura femminile, di quasi insolente pesantezza fisica, di sgraziate forme, è elegantemente contenuta da un panneggio rosso di tagliente evidenza, in stretto rapporto con l'algido Orazio. Ma è, appunto, un contrasto, giacché tutto, nella donna, parla di sensi e di sensualità. E non solo, evidentemente, per il peso del corpo, mai così abbandonato, dilagante, neppure nei soggetti più crudi di Caravaggio, ma anche nel volto languido e lascivo. Così

che questa Cleopatra è un paradigma di realismo: la lezione della piena maturità del padre è infatti travolta da un vero e proprio innamoramento per Caravaggio, sia pure senza indulgerne nei soggetti. E anzi con un ribaltamento sessuale. Il corpo ignudo e lascivo è, in Caravaggio, di regola, maschile: dall'Amore vincitore al San Giovanni Battista. Artemisia, naturalmente, traduce quell'ispirazione al femminile. E l'impatto è ancora più forte, più evidente, sia rispetto ai moduli delle Veneri o delle Danae tizianesche (per non dire delle ignude bronzinesche), sia rispetto a quelli più vicini, quando non perfettamente contemporanei, di Guido Reni, di Guercino e dello stesso Orazio. Chi abbia in mente la classicissima Cleopatra di Guercino a Palazzo Rosso di Genova ricorderà un elegante languore, un equivalente pittorico del melodramma. Artemisia ribalta tutto. Il suo realismo è assoluto, imminente, senza nessuna concessione lirica o intimistica. Perfino Caravaggio si mostra più prudente, mentre Cagnacci persegue una sensualità intellettuale, sofisticata. Raramente un nudo ha rinunciato nelle forme e nella posa a ogni esterna gradevolezza. Noi, di questa Cleopatra, sentiamo gli odori, il sudore, la puzza. Difficile concepire volumi così eccedenti come quelli del braccio e della pancia di una Cleopatra mai meno regale. Una donna e basta, corpo prima che anima, esistenza prima che essenza. Artemisia dipinge il suo manifesto, non d'indipendenza psicologica della donna, ma di libertà del corpo, libertà anche di perdere l'armonia. Poi: la testa pensa, soffre. La morte si avvicina, i sensi si abbandonano, la coscienza si attenua. Quasi perdendo i sensi, Cleopatra avverte un dolore lontano. Nel suo corpo e nella sua testa risponde l'animale. Ogni altro quadro dello stesso tempo, a fianco di questo, mostra una grazia, un'intenzione di far quasi dimenticare il gesto estremo, nella misura delle forme, nel deliquio di un'attrice che recita la parte. La Cleopatra di Artemisia è una donna che muore e non ha tempo di pensare all'eleganza del suo corpo, a mostrarsi in ordine. Il dolore è fisico, non è l'idea del dolore. C'è forse una trasposizione autobiografica in questo volto che ne richiama altri nella pittura di Artemisia. La bellezza di quel volto cede alla smorfia, la lussuria del corpo all'abbandono della carne. Certo non c'è incertezza, non c'è esitazione nel gesto di questa Cleopatra determinata, senza languori e anzi coraggiosa, per nulla femminile. Proprio in questa attribuzione a una donna di nobili attitudini, solitamente riferite al mondo maschile, consiste l'elemento più nuovo del dipinto, che per ciò che riguarda la cronologia, anche per i collegamenti con l'opera di Orazio, dovrebbe avviarsi verso il 1620. Per questo può essere utile un confronto con la Lucrezia della collezione Pagano a Genova (si vedano Garrard 1989, pp. 54-55, 501, da cui dedurre la bibliografia precedente, e la scheda di G. Contini, in Artemisia 1991, pp. 160-162), altrettanto esplicita e superba nel dichiarare la propria virtù 'extrafemminile'.

[Vittorio Sgarbi]

The painting was first mentioned in 1945, when the writer Antonio Baldini (Rome, 1889-1962) published an article in the popular weekly magazine "L'Europeo" recording the restoration work in which the veil that was added afterwards to cover the figure was removed. The revelation of the original forms of Cleopatra, then believed a work by Guido Cagnacci, inspired the writer to a literary digression about female beauty, which is most certainly linked to the curvaceous sensuality of the image. Roberto Longhi preserved a copy of the work which he kept in the folder dedicated to Guido Cagnacci in his photo library. There it was seen and attributed to Artemisia with great delight by Gianni Papi, who published the news on "Paragone" in 1994 (Papi 1994, p. 197).

Despite the real origin of the work was quite evident, it was strangely left unnoticed in R. Ward's monograph (1999). The writer identified the work in a Roman house in the early 90s'. Yellow tones blurred and softened its plastic power and seemed to support the traditional attribution to Cagnacci, until a simple cleaning brought back the original characteristics of energy and realism that were typical of Artemisia. The feminine figure with almost defiant heaviness and ungainly physical form is elegantly contained by a bright red drapery, closely related to the cold style of her father, Orazio. However, this is, in fact, a contrast since everything in this female figure speaks of senses and sensuality. Evidently, not only her body, which has never been so shameless or excessive even in Caravaggio's crudest subjects, but also her languid and lustful face. This Cleopatra really is a paradigm of realism: the lesson of the full maturity of the father is overwhelmed by her real love for Caravaggio's art, without indulging in the subjects. Or better still, with a sexual reversion. The naked and lascivious bodies of Caravaggio's paintings are comprehensively masculine; from Amor Vincit Omnia to St. John the Baptist. Artemisia translated this inspiration into the feminine figure. The impact is

even stronger and more evident, both compared to the figures of Venus or Danae by Titian (not to mention Bronzino's nude figures) and those of her contemporaries Guido Reni, Guercino and Orazio himself. We might remember the very classic Cleopatra by Guercino at Palazzo Rosso in Genoa and its elegant languor, an artistic equivalent of melodrama. Artemisia changes everything. Her realism is absolute, imminent, without any lyrical or intimist concessions. Even Caravaggio shows more prudence, while Cagnacci represents intellectual sensuality, in a more sophisticated manner. Rarely has a nude figure given up in form and pose to any external pleasantness. From this Cleopatra we can sense the smell, the sweat, the stench. It is not easy to conceive the excessive volumes in the arms and belly of this Cleopatra, who has never been less regal. She is a woman and nothing else, body before soul, existence before essence. Artemisia paints her manifesto, not with the idea of psychological independence of a woman, but with freedom of the body, freedom to lose the harmony. Then the head thinks and suffers. The death is coming, the senses are abandoned, the consciousness fades. Almost unconscious Cleopatra feels a distant pain. In her body and in her head, animal responds. Every other similar image of the same period, compared to this, shows a grace, an intention to make the extreme gesture almost forgotten, in the measure of forms, in the delirium of an actress who is playing her part. Artemisia's Cleopatra is a woman who is dying, who has no time to think about the elegance of her body or to look graceful. Pain is physical, not the idea of pain. There is perhaps an autobiographical transposition in this face that recall Artemisia's other works. The beauty of the face turns into a grim, the lust of the body into the abandonment of the flesh. Certainly, there is no uncertainty, there is no hesitation in the gesture of this determined Cleopatra, without languor and who is indeed courageous and not feminine at all. This attribution to a woman of noble attitudes, usually referring to the masculine world, is a novelty element in painting, also for its chronology and relation to the work of Orazio, starting around 1620. For his reason it can be compared to Lucrezia of the Pagano collection in Genoa (see Garrard 1989, pp. 54-55, 501, not counting the previous bibliography, and the document of G. Contini, Artemisia 1991, pp. 160-162), which is equally explicit and superb in its 'extra-feminine' virtue.

[Vittorio Sgarbi]

Cinello

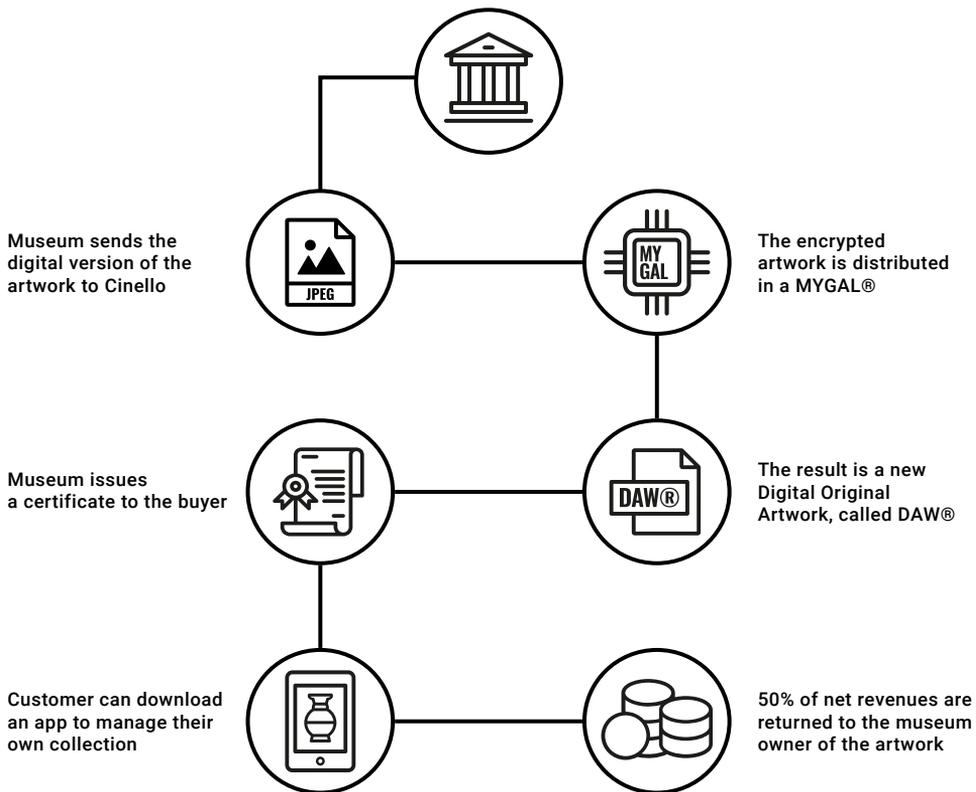


What is a DAW®?

Creato da Cinello, in accordo con il museo che detiene l'originale, il DAW® - Digital Art Work - è un multiplo digitale di un capolavoro della storia dell'arte prodotto in serie limitata, in scala 1:1 esattamente come l'originale, certificato e non duplicabile grazie ad un innovativo sistema di crittografia digitale brevettato che garantisce la sua proprietà e gestione. Ogni DAW® è unico, numerato, autenticato, non riproducibile, e rispetta tutti i requisiti dell'opera, a iniziare dalla sua unicità. Con l'approvazione del MIC, Cinello ha siglato accordi con i più importanti musei italiani pubblici e privati - Complesso Monumentale della Pilotta di Parma, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Gallerie degli Uffizi, Pinacoteca di Brera, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Palazzo Pretorio di Prato, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Fondazione Querini Stampalia - che hanno autorizzato la riproduzione di una vasta selezione dei loro più importanti capolavori.

Created by Cinello, in partnership with the museum that houses the original work, DAW® - Digital Art Work: is a digital multiple in 1:1 scale, in a limited series, certified and not duplicable thanks to an innovative patented technology that guarantees its management. Each DAW® is unique, numbered, authenticated, not reproducible, and respects all the constraints and requirements of the artwork, starting with its uniqueness. With the approval of MIC, Cinello has entered into agreements with the most important public and private Italian museums - Monumental Complex of the Pilotta in Parma, Accademia Galleries of Venice, Museum and Real Bosco di Capodimonte, Uffizi Galleries, Brera Art Gallery, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Palazzo Pretorio di Prato Museum, Monte Foundation dei Paschi di Siena, Fondazione Querini Stampalia - who have authorized the reproduction of a wide selection of their most famous masterpieces.

Partnership Agreement
between Cinello and
the selected Museum



Cinello

cinello.com
@cinello.official
+39 055 2645020
info@cinello.com



Scan here
for the full catalogue

Media Partner

INSIDEART