

*Deux tableaux inédits
de Giuseppe Maria Crespi
et quelques récentes acquisitions*

GALERIE CANESSO

GALERIE CANESSO
TABLEAUX ANCIENS

*Deux tableaux inédits
de Giuseppe Maria Crespi
et quelques récentes acquisitions*

8, RUE ROSSINI - 75009 PARIS
TÉL. : 33 1 40 22 61 71 - FAX : 33 1 40 22 61 81
mcanesso@canesso.com - www.canesso.com

REMERCIEMENTS

Nous remercions pour leur aide dans la préparation de ce catalogue :

SYLVIE BÉGUIN, CARLO BENIGNI, CLAUDINE BROHON, STEFANO CAUSA,
MARCO CHIARINI, ANDREA EMILIANI, OLIVIER GORSE,
PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, GABRIELE FINALDI, FRANCO GATTI,
SIR DENIS MAHON, MIRA P. MERRIMAN, FABRIZIO MAGANI,
ANNA ORLANDO, STEPHEN PEPPER, CLAUDINE PÉZERON,
ARLETTE PLAYOUST, MICHEL POPOFF, EUGENIO RICCOMINI,
GIANCARLO SESTIERI, NICOLA SPINOSA, LIBERTO VALLS.

CATALOGUE PAR VÉRONIQUE DAMIAN

© GALERIE CANESSO SARL - 2000

TRADUCTION PAR JUDITH SCHUB

SOMMAIRE

Giuseppe Maria Crespi, <i>Le bon Samaritain</i>	p. 8
Giuseppe Maria Crespi, <i>Amours endormis désarmés par les nymphes</i>	p. 12
Polidoro da Caravaggio, Polidoro Caldara, dit, <i>Figure allégorique de l'Astronomie (Zoroastre)</i> <i>Figure allégorique de la Philosophie (Platon ?)</i>	p. 18
Filippo Napoletano, Filippo d'Angeli, dit, <i>L'adoration des rois mages</i>	p. 24
Cerano, Giovanni Battista Crespi, dit, <i>Saint Paul</i>	p. 28
Giulio Carpioni, <i>Pan et Syrinx</i>	p. 30
Giovanni Antonio Burrini, <i>Portrait d'un jeune homme</i>	p. 32
Gaspar van Wittel, <i>Vue du fleuve Aniene à Tivoli, avant la vieille cascade</i>	p. 34
Hendrik Frans van Lint, dit le Studio <i>Paysage avec un moulin</i> <i>et des personnages dansants (les noces d'Isaac et Rebecca)</i> <i>Paysage avec la nourriture de Jupiter</i>	p. 36
Giuseppe Bernardino Bison, <i>Vue du Grand Canal au clair de lune</i>	p. 40
ENGLISH TRANSLATION	p. 43



*DEUX TABLEAUX INÉDITS
DE GIUSEPPE MARIA CRESPI*

GIUSEPPE MARIA CRESPI, DIT LO SPAGNOLO
(BOLOGNE, 1665-1747)

LE BON SAMARITAIN

HUILE SUR TOILE. CM. 125,6 x 96

PROVENANCE

Danemark, collection particulière.

La réapparition de ce tableau magistral, peint « alla prima » et parcouru de repentirs, nous renvoie aux œuvres de jeunesse de Giuseppe Maria Crespi. Nous sommes là dans les années 1689-1690, à un moment fondamental pour comprendre la marque distinctive de l'art de Crespi, par rapport aux exemples contemporains présents sur la scène artistique bolognaise. Zanotti avait le premier noté cette particularité de l'art de Crespi de concentrer la lumière sur les figures en laissant le fond dans l'obscurité, de telle façon qu'elles semblent « sortir de la toile »¹. Cette remarque s'applique très bien à notre toile dont la monochromie, dans les premiers plans, est rehaussée par des annotations lumineuses décrites au moyen d'une matière très empâtée. Dans les seconds plans, d'autres zones de lumière viennent « franger » les contours des formes. Ce procédé, qu'il a pu observer en étudiant et en copiant les œuvres de jeunesse de Guerchin, donne à l'image une saveur baroque et accentue le caractère dramatique et énergique ; le personnage renversé au sol semble véritablement en mouvement. Crespi atteint, avec cette œuvre, ce que Andrea Emiliani appelle « la vérité du sentiment » et qu'il sait nous communiquer au seul moyen de ses pinceaux : « La vitalité de son sentiment bouleverse sa manière de peindre, enchevêtre la matière chromatique et s'élève jusqu'aux valeurs d'une franche participation humaine »².

Par son expressionnisme et le travail très construit de la matière, « fatta a macchia », notre artiste revient aux formules picturales d'avant « la pittura di tono » mise en œuvre par Guido Reni et ses suiveurs immédiats, et redécouvre l'emphase pathétique de Ludovic Carrache à laquelle vient se mêler l'attention à une humanité vraie que caractérise la peinture du meilleur Guerchin.

Son extraordinaire talent de dessinateur apparaît dans sa capacité à préciser son dessin, à corriger son trait, sur la toile même, les pinceaux à la main. L'audace réside aussi dans la volonté de montrer des personnages réels, en chair et en os, saisis presque grandeur nature et en pleine action. Le bon samaritain oint d'huile ou de vin la plaie du blessé, comme le suggère la bouteille décorée d'un masque à gauche, sous l'œil vif et interrogateur du cheval, troisième protagoniste à part entière de cette parabole tirée de Saint Luc (X, 25-37).

Le raccourci du personnage au sol est d'une hardiesse extraordinaire. Il trouve son équivalent dans un autre tableau de l'artiste, réapparu à une date récente, lui aussi véritable exploit pictural alors sans précédent dans

NOTES

1 - Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, 2 vols., Bologne, 1739, t. 2, p. 70 « Da per lo più gran lumi alle figure ed i campi tiene mortificati ed oscuri quanto più può [...] ricevono da questo le figure un tale risalto, che par ch'escano fuori della tela ».

2 - Andrea Emiliani, dans catalogue d'exposition *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, Bologne, Pinacothèque nationale, 7 sept-11 nov. 1990, p. XLI « La vitalità del suo sentire sommuove il modo stesso di dipingere, intride la materia cromatica e si eleva fino ai valori di una schietta partecipazione umana ».

FIG. 1
G. M. CRESPI, *HERCULE ET ANTÉE*, TRENTO,
CASTELLO DI BUONCONSIGLIO





son œuvre picturale. Il s'agit du tableau appartenant au cycle d'Hercule commandé par le grand mécène bolognais, protecteur des arts, Ettore Ghisilieri (1650-1712) et qui représente *Hercule et Antée* (Trento, Castello di Buonconsiglio ; FIG. 1)³. Le cycle, exécuté vers 1690, comprend six tableaux, exécutés par six peintres différents : Lorenzo Pasinelli, Gian Gioseffo Dal Sole, Marcantonio Franceschini, Aureliano Milani, Giovanni Antonio Burrini, et notre artiste. En parcourant ces six compositions, l'originalité de Crespi qui a poussé ses moyens sur les traces des Carrache, apparaît évidente. Luigi Crespi notait déjà « le caractère exceptionnel, hardi, d'une vivacité extrême » de cette œuvre qui avait fait l'unanimité lors de son exposition publique à Bologne⁴. Le style du tableau nous renvoie encore à d'autres œuvres qui sont des repères fermes dans l'œuvre de Crespi. Notamment le grand tableau d'autel représentant *La tentation de saint Antoine* (Bologne, église de San Nicolò degli Albari ; FIG. 2) commandé par Malvasia en 1690, ou bien encore le *Moïse et le serpent d'airain* (Bologne, Collection de la Rolo Banca). Ce sont aussi les années d'un petit tableau raffiné représentant le *Noli me tangere* (Londres, collection Sir Denis Mahon ; FIG. 3), qui ajoute à l'écriture fine et rapide un romantisme avant la lettre, une atmosphère baignée de pénombre que l'on retrouve ici. Les compositions du début de ces années 1690 citées ci-dessus, nous montre un jeune artiste en pleine possession de ses moyens et annoncent les deux compositions peintes, quelques années plus tard, pour le Palais du prince Eugène de Savoie (Vienne, Kunsthistorisches Museum).

La redécouverte de cette œuvre est un ajout très important, probablement décisif pour la connaissance de la difficile et complexe expérience de la prime jeunesse : un vrai chef d'œuvre de résolution picturale et de naturalisme sentimental.



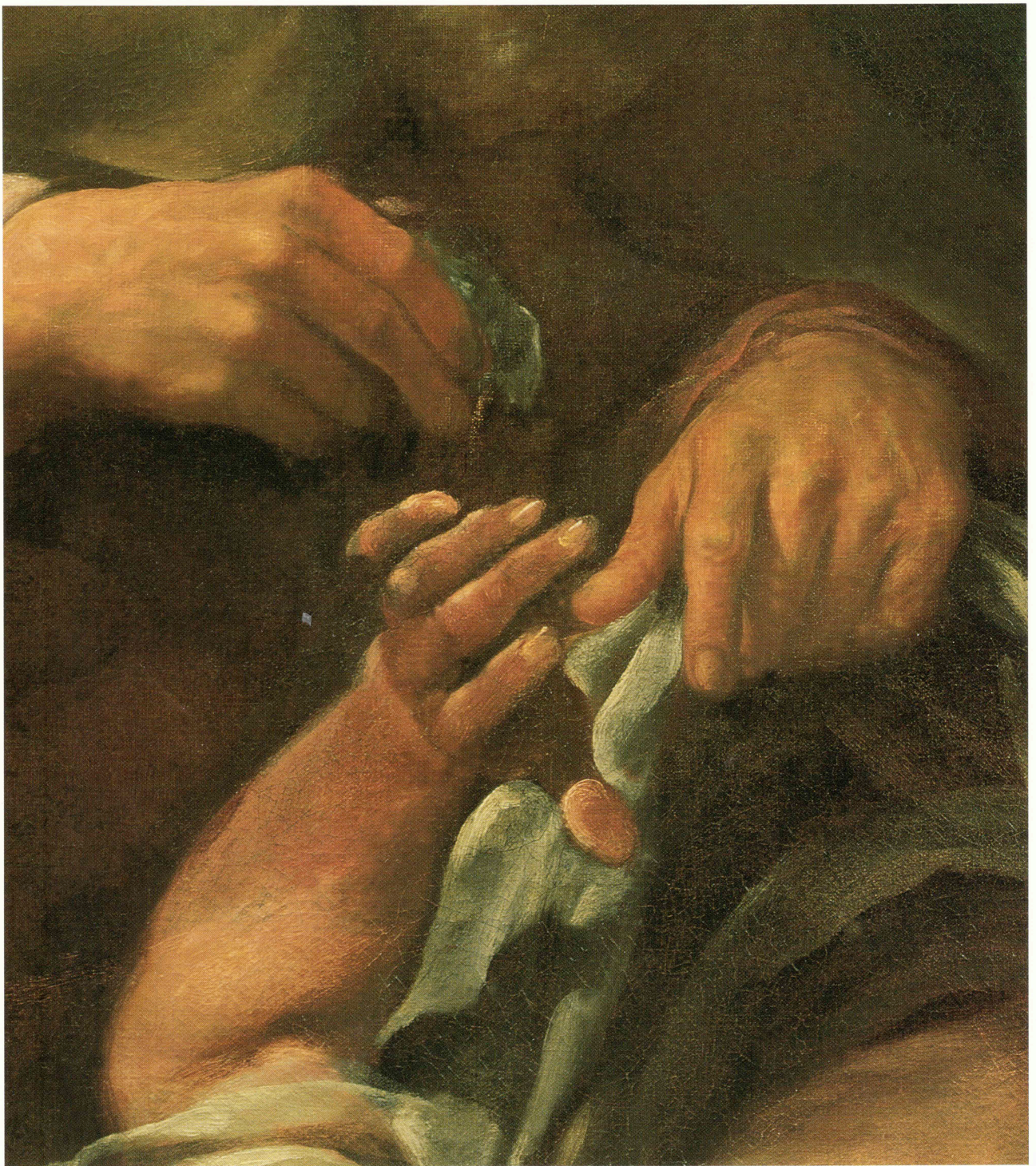
FIG. 3
G. M. CRESPI, *NOLI ME TANGERE*,
LONDRES, COLLECTION
SIR DENIS MAHON

FIG. 2
G. M. CRESPI, *LA TENTATION DE SAINT ANTOINE*,
BOLOGNE, EGLISE DE SAN NICOLÒ DEGLI ALBARI



3 - Le tableau, documenté par les sources, était perdu : il ne se trouve pas dans la monographie de Mira P. Merri-man, *Giuseppe Maria Crespi*, Milan, 1980, voir p. 40. Réapparu récemment, avec les cinq autres tableaux du cycle, il a fait l'objet au moment de la restauration du cycle dans son entier, d'un catalogue d'exposition *Giuseppe Maria Crespi e altri maestri bolognesi nelle collezioni di Castel Thun. Il ciclo di Ercole dalla quadreria di Francesco Ghisilieri*, par Elvio Mich, Trento, castello di Buonconsiglio, 5 juin-8 novembre 1998, p. 40-41, n°3.

4 - Luigi Crespi, *Felsina Pittrice Vite de' Pittori Bolognesi*, T. 3, che serve di supplemento all' opera del Malvasia, Rome, 1769, p. 207 « [...] ed a lui toccò di esprimere la lotta d'Ercole con Anteo, il qual quadro esposto alla publica vista con gli altri, sopra d'essi meritò l'applauso, ed a lui acquistò credito, e fama per essere un quadro di carattere, di ardire, di somma vivacità ».



GIUSEPPE MARIA CRESPI, DIT LO SPAGNOLO
(BOLOGNE, 1665-1747)

AMOURS ENDORMIS DÉARMÉS PAR LES NYMPHES

HUILE SUR CUIVRE. CM. 52,8 x 74,7

ŒUVRES EN RAPPORT :

Autres versions pour la composition dans son entier :

- Une autre version de cette composition, avec quelques très légères variantes, est conservée au musée Pouchkine de Moscou (Huile sur cuivre. 52 x 74 cm)¹.
- Une version sur toile et dans de grandes dimensions (cm. 151 x 178) a été publiée par Renato Roli en 1982².
- Une seconde version sur toile dans les mêmes dimensions que la précédente (cm. 151 x 178) a été publiée par Adriano Cera en 1994³. Ces deux dernières versions sur toile comprennent, dans le ciel, l'ajout du char de Vénus.

Autre version pour une partie seulement de la composition :

- Le groupe de personnages de la partie gauche de la composition se retrouve, en hauteur et avec l'ajout de petits amours dans le ciel ainsi qu'avec un traitement différent de l'arrière-plan, dans un tableau de collection privée (Huile sur toile. cm. 64,5 x 51)⁴.

Le thème qui représente les nymphes de Diane désarmant les amours endormis a certainement été inspiré à notre artiste par la composition de l'Albane (Francesco Albani, dit, 1578-1660) son illustre prédécesseur bolognais. Connue en deux versions, l'une se trouve au musée du Louvre et l'autre, à la galerie Borghèse de Rome (en tondo), il semble que l'Albane en ait été l'inventeur. En effet, c'est pour se venger de Vénus que Diane envoie ses nymphes inquiéter les amours, couper leurs ailes, prendre leurs arcs et leurs carquois et jeter leurs flèches au feu. Symbole d'une lutte entre la chaste Diane et la sensuelle Vénus, l'épisode traité ici exprime le triomphe de la Chasteté sur l'Amour⁵.

Crespi, quant à lui, s'est plu à imaginer en pendant une composition qui prend l'exact contre-pied de celle-ci et montre les *Amours et les nymphes endormies* (connue en plusieurs versions)⁶.

Notre artiste retient un certain nombre d'éléments de la composition de l'Albane et plus particulièrement de celle du Louvre, achetée avec l'ensemble du cycle par Louis XIV en 1684-1685, mais largement diffusée par la gravure. Ainsi les amours endormis au premier plan reposants sur des draperies, le feu dans le fond qui sert à brûler leurs flèches, la cible

FIG. 1
FRANCESCO ALBANI,
LES AMOURS DÉARMÉS, PARIS,
MUSÉE DU LOUVRE



NOTES

1- Voir Mira Pajes Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milan, 1980, p. 283, n° 170. Sur ce même thème des *Amours endormis désarmés par les nymphes*, Mira P. Merriman répertorie quatre autres tableaux de compositions différentes et moins ambitieuses (*op. cit.*, p. 281-283, nos 167-169, 171)

2- Renato Roli, « Variazioni sul tema in Giuseppe Maria Crespi », *Bollettino dei Musei Ferraresi*, 12 (1982), p. 131-138.

3- Adriano Cera, *La pittura bolognese del'700*, Milan, 1994, sous Giuseppe Maria Crespi, fig. 31.

4- Voir catalogue d'exposition *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, Bologne, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti-Palazzo Pepoli Campogrande, 7 septembre-11 novembre 1990, p. 65-67, n° 35. Ce tableau a un pendant sur le thème des *Amours et nymphes endormis* (reproduit sous le n° 34 de ce même catalogue d'exposition).

5- Pour l'étude du thème développé par l'Albane voir Stéphane Loire, *Musée du Louvre Département des Peintures. Ecole Italienne, XVII^e siècle 1. Bologne*, Paris, 1996, p. 61-64.

6- Washington, National Gallery of Art ; Paris, collection Nat Leeb. Voir M. P. Merriman, *op. cit. note 1*, p. 283-284, nos 172-174.



accrochée dans un arbre et que les nymphes essaient de décrocher pour la jeter au feu. Mais Crespi retient surtout de la composition de l'Albane l'importance, sur laquelle nous reviendrons plus loin, du paysage à l'arrière plan et l'attention à décrire le moment de la journée au moyen d'une lumière contrastée. L'ensemble de la scène devrait logiquement se passer la nuit et de fait, les clairs-obscurs évoquent une semi-pénombre : début de la nuit ou petit matin.

Notre artiste ajoute un certain nombre d'éléments nouveaux, comme les nymphes qui attachent les ailes ou les jambes de deux des amours et, surtout, le motif de la nymphe qui remonte sa jupe, motif, comme l'a justement souligné R. Roli à propos d'une autre version du thème (voir *Œuvres en rapport*) qu'il ne pouvait avoir trouvé chez l'Albane, car il est en contradiction avec « le *decorum* de sa poésie classique »⁷. La corne remplie de fleurs, qui se veut ici une sorte de corne d'abondance en réduction, est avant tout le symbole de la puissance virile. En tant que tel, elle est prise en dérision par une des nymphes de la chaste Diane qui urine sur ce symbole de la fécondité et du bonheur. Ses compagnes rient de ce petit tour joué à Vénus et à ses amours, alors que de part et d'autre, deux autres nymphes leur demandent de faire moins de bruit. Cette liberté teintée de pittoresque dans le choix de ses sujets est toujours rendue, sous le pinceau de Crespi, avec une réelle joie de vivre et une naturelle spontanéité qui appartiennent plus au monde du quotidien qu'à celui de la mythologie. Et trouver ce détail piquant dans une telle scène n'est guère surprenant pour un artiste adepte de la scène de genre.

Les petits groupes de personnages, très vivants dans leurs attitudes et leurs expressions, intiment à la scène un rythme allègre. L'arrière plan, d'une grande beauté, est traité pour lui-même comme un paysage pur, véritable morceau de bravoure de l'artiste. Deux grandes masses d'arbres calent la composition de chaque côté alors que la partie centrale est réservée à une belle échappée sur de verts escarpements ; les accidents du terrain sont prétextes à passer d'un plan à l'autre. La perspective centrale est encore accentuée par la source lumineuse du petit feu qui aide à conduire le regard au-delà, vers cette trouée lumineuse.

A plusieurs reprises dans son œuvre, Giuseppe Maria Crespi s'est plu à reprendre –parfois quasiment à l'identique, parfois en les transformant– certaines de ses compositions. De ces variations sur un même thème, dont nous avons pris en compte dans la rubrique *Œuvres en rapport* uniquement les compositions à l'identique, Mira P. Merriman avoue que notre version –inédite– est la « plus belle [...] qu'elle ait vu »⁸.

Ce grand cuivre, stupéfiant de luminosité et de fraîcheur d'exécution ce que sert, de plus, un parfait état de conservation, donne la mesure de l'artiste à un des moments les plus heureux de sa carrière, aux alentours des années 1720.

7- Renato Roli, *op. cit.* note 2, p. 132. L'interprétation qu'il en donne ne peut s'appliquer à notre composition, puisque, en effet, cette nymphe semble soulever sa jupe pour se réchauffer à un petit feu qui aurait été allumé pour brûler les flèches et les arcs.

8- Mira P. Merriman, communication écrite du 23 juin 2000.

GIUSEPPE MARIA CRESPI : QUELQUES REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Giuseppe Maria Crespi, dont l'excentricité dans la manière de se vêtir lui avait fait donner le surnom de « spagnuolo », eut une formation, comme s'accordent à le souligner ses deux biographes contemporains, Giampietro Zanotti et son fils Luigi Crespi¹, éclectique, mais, le fait mérite d'être souligné, entièrement bolognaise. Ce dernier point vaut aussi pour sa longue carrière qui se déroule toute entière à Bologne à l'exception de trois courts séjours à la Cour de Ferdinand de Médicis, grand prince qui le tient en estime et pour lequel il exécuta, entre autre, son plus célèbre tableau de genre, la *Foire de Poggio a Caiano* (Florence, musée des Offices)².

Entre 1682 et 1684, il fréquente les plus importants ateliers bolognaise. Son passage à l'école de Domenico Maria Canuti (1626-1684) fut bref mais significatif, de même que son apprentissage, entre 1684-1686, auprès de Carlo Cignani (1628-1718) : l'un et l'autre artiste adeptes de deux tendances opposées, la première plutôt baroque et la seconde plutôt classique.

En 1686, il prend un atelier, jusqu'en 1688, avec un élève de Lorenzo Pasinelli (1629-1700), Giovanni Antonio Burrini (1656-1727 ; VOIR CAT. P. 32-33).

En parallèle, et à la diversité des styles artistiques à la base de sa formation, il étudie de façon approfondie les Carrache et particulièrement les fresques du cloître de San Michele in Bosco, des Palais Fava et Magnani, de San Benedetto. L'étude d'après le vrai et la nature, enseignée et mise en pratique par les Carrache, fondamentale et jamais oubliée pour Crespi, sera complétée par la fréquentation, encore en 1690, de l'Académie qu'Etторе Ghisilieri avait ouverte, à ses frais, dans son palais. Là il pouvait s'exercer au nu, aussi bien masculin que féminin. Elle était dirigée par le grand critique d'art Carlo Cesare Malvasia et par le peintre Lorenzo Pasinelli. Elle comptait parmi ses élèves trois talents prometteurs : Giovanni Antonio Burrini, Gian Gioseffo Dal Sole et notre artiste.

Giuseppe Maria Crespi, alors âgé alors d'une vingtaine d'années, débute de manière autonome dans la peinture sous la protection d'un mécène, le riche marchand Giovanni Ricci, qui lui offre l'opportunité d'effectuer quelques voyages d'étude à Pesaro, Parme, Urbino, Modène et Venise pour compléter sa formation bolognaise. En 1690, Crespi est accepté à l'unanimité membre de la « Compagnia dei sig.ri Pittori ». Au milieu des années 1690 la commande importante de la part d'Eugène de Savoie de deux toiles, destinées à son Palais de Vienne (aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum), l'aidera, sans aucun doute, à asseoir sa réputation.

La période qui va des premières années du XVIII^e siècle aux années 1720-25 comprend l'épisode florentin, déterminant pour comprendre la reconnaissance de l'artiste. Elle se caractérise par une grande activité de pensée et de travail. Les commandes vont se succéder et montrent son génie à aborder tous les thèmes : peinture religieuse bien sûr, avec la difficile et mémorable commande des *Sept Sacrements* (Dresde, Gemäldegalerie) pour le cardinal Ottoboni de Rome, sujet historique pour le Pape Clément XI, il exécute la *Rencontre de James Stuart avec le prince Albani* (Prague, Galerie Nationale), aussi bien que la nature morte dont des exemples s'échelonnent tout au long de sa carrière. Se serait sans compter sur la peinture de genre, introduite en Italie par les « Bamboccianti », et dont Crespi reprend le flambeau avec brio en devenant l'initiateur de ce courant dans la peinture bolognaise. Son influence sera prépondérante sur Giuseppe Gambarini, Giambatista Piazzetta, Pietro Longhi, Giacomo Ceruti, Gaetano Gandolfi³. Il fut actif jusqu'à 80 ans date à laquelle la cécité l'empêche de travailler. Il mourra deux années plus tard.

NOTES

1 - Giampietro Zanotti, *Storia dell' Accademia Clementina di Bologna*, 2 vols., Bologne, 1739, t. 2, p. 31-73. Luigi Crespi, *Felsina Pittrice Vite de' Pittori Bolognesi, T. 3, che serve di supplemento all' opera del Malvasia*, Rome, 1769, p. 201-232

2 - Exécuté pendant son séjour florentin de février à octobre 1709 alors qu'il était reçu avec sa famille dans la villa Médicis de Pratolino.

3 - Voir à ce sujet le catalogue d'exposition *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, par John T. Spike, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 20 septembre-7 décembre 1986.



RÉCENTES ACQUISITIONS

POLIDORO DA CARAVAGGIO, POLIDORO CALDARA, DIT
(CARAVAGGIO, 1499 – MESSINE, 1543)

FIGURE ALLÉGORIQUE DE L'ASTRONOMIE (ZOROASTRE)
FIGURE ALLÉGORIQUE DE LA PHILOSOPHIE (PLATON ?)

HUILE SUR PANNEAUX DE NOYER.
POUR L'ASTRONOMIE : CM. 64,2 X 44
POUR LA PHILOSOPHIE : CM. 63,8 X 43,8

AU REVERS :

Les étiquettes mentionnées dans le catalogue de la dernière vente (voir ci-après *Provenance*) ont malheureusement disparu ; de toute façon, le nom d'un certain « abbé Lanvion », cité dans la provenance de ce catalogue, avait été mal déchiffré : il s'agit en fait de Thaneron, comme l'ont démontré nos recherches dans les archives aixoises. En ce qui concerne « Bouhier de l'Ecluse », le catalogue de sa vente où les panneaux sont clairement décrits confirme, de façon certaine, cette provenance.

Les armoiries sculptées dans le bois au revers de la *Philosophie*, qui présentent des fasces sur l'écusson, correspondent à celles du pape Paul IV (pape de 1555-1559 ; *FIG.1*). Elles semblent avoir été recouvertes par la suite d'un papier sur lequel on a apposé le sceau d'un cardinal (peu lisible, le sceau semble être du XVIII^e et il est peu probable qu'il puisse correspondre à celui de Fesch, comme il en avait été émise l'hypothèse dans le catalogue de la vente Sotheby's et dans la publication de P. Leone de Castris (voir ci-dessous *Bibliographie*). Toujours au revers de la *Philosophie* : un sceau, très abîmé, est le même que celui qui se trouve au revers de l'autre panneau, au contraire très lisible, et correspond au sceau de l'empire français napoléonien tel qu'il figure, à partir de 1806, dans le Bulletin des Lois¹ (*FIG.2*).

Sur chaque panneau, dans l'angle supérieur gauche et sur le côté, apparaissent des restes d'anneau qui pourraient laisser croire qu'il s'agit de panneaux de réemploi, d'un meuble vraisemblablement, ce que Polidoro pratiquait couramment².

PROVENANCE :

La provenance ancienne est difficile à préciser : si les armoiries nous autorisent à émettre l'hypothèse que ces panneaux soient entrés dans la collection du pape Paul IV (1555-1559) - pape originaire de l'importante famille napolitaine des Carafa - il est impossible de déterminer s'il s'agit d'une commande (à la date du pontificat de Paul IV, Polidoro

FIG. 1
DÉTAIL AVEC LES ARMOIRIES
SCULPTÉES DU PAPE
PAUL IV



FIG. 2
SCEAU DE
L'EMPIRE
FRANÇAIS
NAPOLÉONNIEN

est déjà mort. La commande aurait précédé de loin son pontificat.) ou d'une acquisition plus tardive. En effet, il peut avoir apposé ses armoiries au moment de son accession à la papauté.

Grâce à la précision du catalogue de la vente parisienne du politique Bouhier de l'Écluse, nous devrions retrouver ces panneaux, au milieu du XIX^e siècle, à Aix-en-Provence dans la collection du chanoine Joseph-Marius Thaneron (1792-1854), doyen de la faculté de théologie³, collection qui reste à étudier⁴. Ces deux figures de philosophes (théologiens) prennent évidemment tout leur sens dans la collection d'un chanoine, professeur de théologie. Nous ne pouvons affirmer que les panneaux soient entrés directement dans la collection Bouhier de l'Écluse comme le laisserait entendre cette indication de provenance dans son catalogue de vente. Collection Robert-Constant Bouhier de l'Écluse (Sables d'Olonne, 1799-Paris, 1870) ; sa vente 23-25 mai 1870, nos 35-36 (comme Michel-Ange Buonarrotti, la notice du catalogue précise qu'ils proviennent de « la collection Taneron (sic) de la ville d'Aix »). Collection américaine ; vente Sotheby's, New York, 12.01.1995, n° 48 (Comme école romaine, XVII^e siècle) ; collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE :

Pierluigi Leone de Castris, « Due dipinti di Polidoro al tempo del sacco », *Bolletino d'Arte*, 99, janvier-mars 1997, p. 61-66.

L'attribution à Polidoro da Caravaggio et en conséquence, leur situation, à la fois dans la carrière de l'artiste et dans le contexte historique romain, sont dus à Pierluigi Leone de Castris qui vient de terminer la monographie de cet artiste après lui avoir déjà consacré un certain nombre de publications et d'expositions⁵.

Le chercheur précise combien la réapparition de ces deux panneaux est importante pour la reconstruction du début de l'activité de Polidoro – né maçon et ensuite fresquiste dans l'équipe de Raphaël aux Loges – précisément en ce qui concerne la production de panneaux de destination privée. Il s'agit d'un ajout fondamental au corpus de cet artiste bergamasque, peintre fascinant, « esprit tragique » et « passionné » pour reprendre les propres termes de Roberto Longhi⁶.

L'étude de Pierluigi Leone de Castris a rendu moins déroutante à la fois l'iconographie et la datation de ces deux « sommets » de l'art de Polidoro. Précisons tout de suite, en préambule à l'étude iconographique, que les deux panneaux dans un état de conservation remarquable, ont subi, par nos soins, une récente et soigneuse restauration qui a redonné un sens au personnage symbolisant l'Astronomie.

En effet, d'anciens repeints avaient transformé cette figure masculine en figure féminine (sans doute par mimétisme avec les *Sybilles* de la Sixtine) comme on pourra encore aisément en juger en se reportant à l'article de P. Leone de Castris (1987) que nous citons en *Bibliographie*. Cette figure

NOTES

1 - En ce qui concerne l'identification des armoiries et des sceaux nous tenons à remercier, pour son aide précieuse, M. Michel Popoff, directeur des collections au département des monnaies, médailles et antiques à la Bibliothèque nationale de France.

2 - Voir la passionnante étude générale sur les restaurations des panneaux de Polidoro par Laura Giusti, « Note sulla tecnica di esecuzione », dans le catalogue d'exposition *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 11 novembre-15 février 1989, p. 193-195.

3 - C'est à Madame Claudine Brohon, archiviste au service des Archives municipales de la ville d'Aix, que nous devons d'avoir retrouvé l'acte de décès du chanoine Joseph Marius Thaneron (et son orthographe exacte), originaire de Cotignac dans le Var, mort à l'âge de 61 ans, le 27 mars 1854. Mme Claudine Pézeron, archiviste aux Archives diocésaines d'Aix-en-Provence nous a apporté des renseignements complémentaires, tirés des registres d'incardinations. Joseph-Marius Thaneron est né à Cotignac (83) le 17 septembre 1792. Il a été ordonné prêtre le 26 mars 1819 et ensuite il est curé de Saint Tropez. En 1835, il est nommé professeur d'éloquence sacrée à l'université d'Aix puis, le 8 décembre 1836, docteur en théologie. Le 18 octobre 1837, il devient doyen de la faculté de théologie. Nous remercions chaleureusement Mes Brohon et Pézeron pour l'aide qu'elles nous ont apporté.

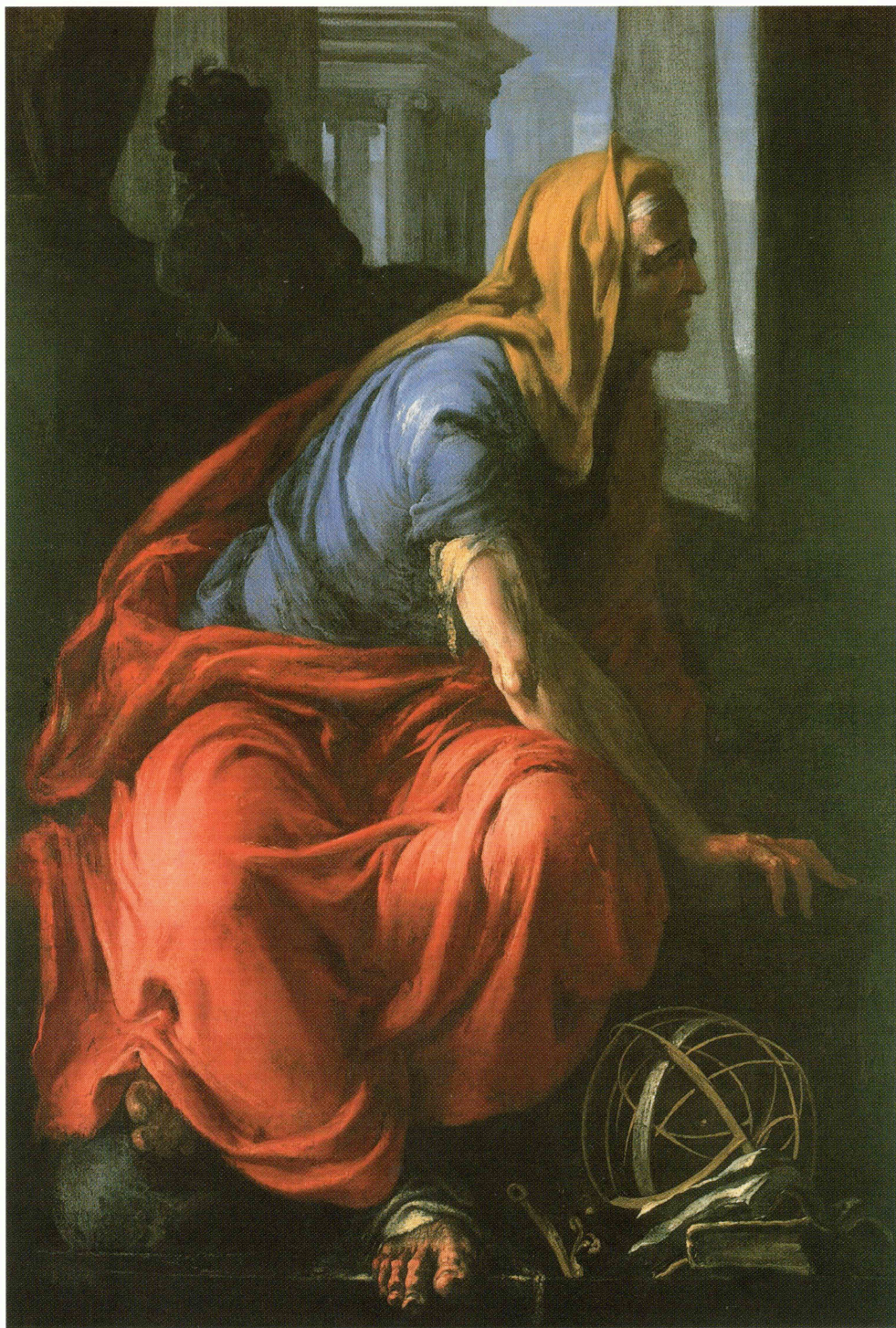
4 - Nous avons pu retrouver aux Archives départementales de Marseille la déclaration de succession passée au bureau d'enregistrement d'Aix le 20 septembre 1854. Le légataire universel est son frère François-Etienne Thaneron qui est dit « propriétaire » à « Saint-Tropez ». On ne trouve aucune mention de tableau, cependant, détail intéressant, le chanoine lègue à l'église Notre-Dame de Cotignac « Une Vierge en bois et une chasuble ».

A sa domestique, il lègue « Divers effets mobiliers évalués dans l'inventaire ci-joint » que nous n'avons pas retrouvé dans les minutes de Me Aude, notaire qui devait avoir instruit l'ensemble du règlement de la succession (annexe des Archives départementales d'Aix en Provence, cote 301 E 653, acte 11954). En tout état de cause, il semble peu probable qu'il ait légué ces deux tableaux à sa domestique.

Nous tenons à remercier pour ces recherches M. Olivier Gorse et Mme Arlette Playoust aux Archives départementales de Marseille et M. Liberto Valls à l'annexe des Archives départementales d'Aix en Provence.

5 - Pierluigi Leone de Castris, catalogue d'exposition *I dipinti di Polidoro da Caravaggio per la chiesa della Pescheria di Napoli*, Naples, 1985 ; *Ibidem*, catalogue d'exposition *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 11 nov. 1988-15 février 1989 ; Paola Giusti-Pierluigi Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1510-1540 forastieri e regnicoli*, Naples, 1988.

6 - Roberto Longhi, « Un apice di Polidoro da Caravaggio », *Paragone*, 245, 1970, p. 3-7.



POLIDORO DA CARAVAGGIO
*FIGURE ALLÉGORIQUE
DE L'ASTRONOMIE (ZOROASTRE)*



POLIDORO DA CARAVAGGIO
*FIGURE ALLÉGORIQUE
DE LA PHILOSOPHIE (PLATON ?)*

débarassée de ces transformations, gênantes pour la lecture de l'œuvre, laisse maintenant apparaître un profil barbu, nettement masculin (FIG. 3). De fait, l'interprétation en devient plus aisée.

De ces deux figures de philosophes, celle présentée de face avec le haut du corps en torsion et la tête de profil est environnée des attributs qui symbolisent l'Astronomie : le pied gauche appuyé sur un globe, elle présente de l'autre côté, au sol, une sphère armillaire (et non pas un astrolabe, comme l'écrit Leone de Castris) au centre de laquelle, le petit globe figure la terre. A côté, quelques livres rappellent l'étude de cette discipline. L'artiste s'est, de plus, astreint à décrire ce personnage avec précision et nous ne pouvons pas ne pas remarquer qu'il a la tête recouverte d'une étoffe, allusion à de possibles origines orientales.

Nous proposons de reconnaître ici Zoroastre qui régit la sphère céleste et qui symbolise l'Astronomie ; il apparaît comme tel dans *l'École d'Athènes* de Raphaël (1510 ; Vatican, Stanza della Segnatura).

L'interprétation que donne K. Oberhuber de cette célèbre fresque dans son récent ouvrage sur Raphaël, nous incite même à pousser encore un peu plus avant l'interprétation iconographique⁷. Dans cette fresque, Zoroastre est placé à côté de Ptolémée qui, lui, représente la géographie, deux des sciences qui sont à la base de la philosophie et, K. Oberhuber ajoute : « Zoroastre, comme Orphée, était considéré à la Renaissance comme un des « anciens théologiens » qui avait donné naissance à la philosophie ». Nous sommes bien là, avec ces deux panneaux, et en-dehors des références picturales et stylistiques, dans une iconographie qui prend véritablement sa source à Rome.

Si chacune des deux figures symbolise, à sa manière, la philosophie, comment interpréter avec plus de précision la seconde ? Ce vieillard qui tient de la main gauche sa longue barbe nous renvoie au *Moïse* de Michel-Ange (Rome, église de San Pietro in Vincoli). Mais la pose est inversée et l'expression toute différente : notre philosophe a la bouche entrouverte et semble s'adresser à quelqu'un. Est-il en train d'enseigner et pourrait-il symboliser la philosophie elle-même en la personne de Platon ? Autant de questions qui n'ont que valeur d'hypothèses.

De même que nous ne savons s'il pouvait s'agir d'une série. En effet, pourquoi ces deux représentations-là seulement ? Dans une interprétation iconographique plus large, et en imaginant l'existence de cinq autres panneaux, nous pourrions avoir aussi une représentation des Arts libéraux qui sont au nombre de sept et dont nous avons ici l'Astronomie et la Rhétorique (ou la Dialectique). Cependant, les deux philosophes qui se font face apparaissent comme de vrais pendants et n'encouragent pas beaucoup cette dernière supposition quant à l'existence d'une suite.

Mis à part l'iconographie, l'on est d'emblée surpris par le travail de la matière, la force de l'expression, ce que Leone de Castris exprime très bien par ces quelques mots : « Le coup de pinceau y est énergique, impétueux et par moments sommaire, le coloris dense et exubérant nie le dessin et, en même temps les figures étonnent par leur réalisme et leur relief

FIG. 3 - POLIDORO DA CARAVAGGIO
DÉTAIL DU VISAGE
DE L'ASTRONOMIE



7 - Konrad Oberhuber, *Raffaello, l'opera pittorica*, Milan, 1999, p. 101 : « Zoroastro, come Orfeo, era considerato nel Rinascimento uno degli « antichi teologi » da cui aveva tratto origine la filosofia [...] »

8 - P. Leone de Castris, *article cité en Bibliographie*, 1997, p. 61 : « In essi la pennellata è infatti forte, irruente e a tratti sommaria, il colore denso ed esuberante travolge il disegno, e le figure, allo stesso tempo, spiccano plastiche e vere sotto un fascio di luce intensa [...] d'una fisicità piuttosto impressionante, davvero in qualche modo « seicentesca ».

modelé dans un rayon de lumière [...] leur donne une présence physique impressionnante, d'une certaine façon typique du XVII^e siècle »⁸.

En effet, le détail des pieds nerveux, des belles nature-mortes du premier plan, le traitement si nerveux du sujet ont pu laisser croire que ces panneaux dataient du XVII^e siècle. P. Leone de Castris les replace très justement dans la fin des années romaines de Polidoro, entre 1524 et 1527, date du tragique Sac de Rome par les troupes de Charles Quint qui verra fuir notre artiste en direction du sud et de Naples. La confrontation entre ce philosophe et le *Saint André* (Naples, Museo e Gallerie di Capodimonte ; FIG. 4) exécuté en 1527, à son arrivée à Naples, pour l'église de Santa Maria delle Grazie alla Pescheria, est des plus convaincantes.

Nous avons ici la même écriture sommaire qui tourmente la matière et qui s'oppose à certains détails redessinés minutieusement, comme les boucles des cheveux. D'autres confrontations avec d'autres œuvres des mêmes années viennent conforter cette datation : ainsi le beau fond architectural de *l'Astronomie* peut-il, sans conteste, se rapprocher d'architectures quasi similaires dans le fond de la fresque représentant un *Paysage avec les histoires de la Madeleine* (Rome, église San Silvestro al Quirinale, chapelle Fra'Mariano ; FIG. 5). La statue allongée, au visage incliné n'est pas sans évoquer encore un ricordo de Michel-Ange, précisément de la *Nuit* exécutée à Florence pour le tombeau Médicis et qui prend tout son sens avec une représentation de *l'Astronomie*.

Pierluigi Leone de Castris insiste, à juste titre, dans sa pertinente étude que nous avons suivi dans ses grandes lignes et dans ses rapprochements stylistiques, sur le milieu romain des années 1524-1527 qui a vu naître de tels chefs-d'œuvre. Sur le chantier des Loges de Raphaël et de son atelier, Polidoro s'était lié d'amitié avec Perin del Vaga. Ce dernier quitte Rome en 1522 et rentre de Florence, précisément en 1524, accompagné de Rosso et de Parmigianino.

Ces années se caractérisent par un moment de recherche commune pendant lesquelles ces artistes sont confrontés aux inquiétudes du maniérisme. A l'élongation de la forme, qui apparaît dans nos deux figures, expression de l'influence de Parmigianino, Polidoro, qui par tempérament et par goût est tourné vers l'étude de la nature et du vrai, trouve dans les potentialités expressives du langage de Michel-Ange une réponse à la « difficulté » maniériste. Si l'on ajoute à cela, le thème, qui prend sa source chez Raphaël, mais qui est aussi l'expression des centres d'intérêt de ces artistes : « bons musiciens », philosophes et passionnés d'optique et d'alchimie, ces tableaux ne peuvent avoir vu le jour, dans la carrière de Polidoro, qu'à Rome et dans ce moment précis d'intense recherche picturale. Pendant ces années de « formation » romaine, son activité est essentiellement tournée vers la fresque et vers le décor de façades peintes. Dans ce contexte, la redécouverte de ces deux tableaux de destination privée sont des témoignages d'autant plus précieux pour appréhender cette période de l'artiste, très lacunaire en ce qui concerne les œuvres sur panneau.



FIG. 4 - POLIDORO DA CARAVAGGIO,
SAINT ANDRÉ. NAPLES,
MUSEO E GALLERIE DI CAPODIMONTE

FIG. 5 - POLIDORO DA CARAVAGGIO
DÉTAIL DU PAYSAGE AVEC LES HISTOIRES DE LA
MADELEINE. ROME, ÉGLISE SAN SILVESTRO
AL QUIRINALE, CHAPELLE FRA'MARIANO



FILIPPO NAPOLETANO, FILIPPO D'ANGELI, DIT
(NAPLES ? 1590 C.-ROME, 1629)

L'ADORATION DES ROIS MAGES

HUILE SUR TOILE. CM. 84 X 145,7

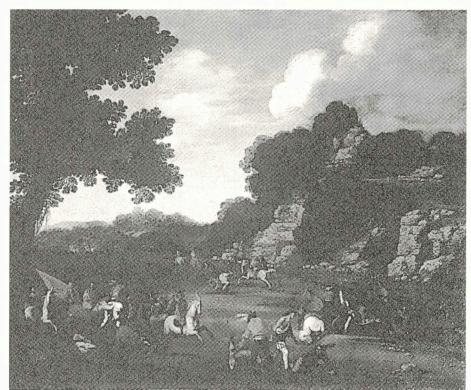
Les caractères du style de cette grande toile animée de nombreuses petites figures permettent de reconnaître la main de Filippo d'Angeli (ou di Liagno), plus connu sous le nom de Filippo Napoletano dont la carrière, relativement brève, s'est déroulée entre Naples et Rome excepté une parenthèse d'un peu moins de cinq années, entre 1617 et 1621, passés dans la Florence de Cosimo II. La chronologie de ce peintre à multiples facettes, qui était aussi graveur et excellent dessinateur, reste fragmentaire malgré une historiographie récente importante qui débute, en 1957, avec l'article de Roberto Longhi, encore aujourd'hui une solide base d'étude¹.

Artiste fascinant, Filippo Napoletano a su faire siens, en-dehors d'une formation romaine et principalement napolitaine dans le sillage de Caravage et des caravagesques, les apports des cultures nordiques et française. Les artistes du nord étaient très présents en Italie dans ces premières années du XVII^e siècle : citons à Naples, entre autre Gofredo Wals, à Rome, l'allemand Adam Elsheimer, Paul Brill, Balthasar Lawers et pour finir, à Florence, Cornelis van Poelenburgh. Ce dernier vint de Rome travailler pour Cosimo II qui appréciait le faire petit et minutieux des peintres nordiques. Mais à Florence était surtout présent, dans les mêmes années que Napoletano, en le précédant même de quelques années, Jacques Callot, artiste avec lequel il travailla en étroite collaboration. Ils apparaîtront l'un et l'autre comme les maîtres incontestés de la représentation « réaliste ».

Notre tableau pourrait prendre place justement dans le moment florentin qui se caractérise par ce vaste creuset où les échanges culturels et les influences sont extrêmement vifs et stimulants. La comparaison avec d'autres tableaux de ces mêmes années se révèle très convaincante. Par exemple, le tableau peu connu représentant l'*Escarmouche entre des cavaliers et des fantassins* (Florence, Galleria Palatina ; *Fig. 1*) publiée en 1995-1996 par Marco Chiarini². Tout d'abord par la similarité de la mise en page du paysage : les masses sont organisées de la même manière avec des rochers sur la droite, des bosquets d'arbres très sombres et l'échappée centrale vers de lointaines collines bleutées. Notons l'intérêt que Filippo Napoletano eut tout au long de son activité pour le paysage : à Rome il a fréquenté le milieu des suiveurs d'Agostino Tassi et fut particulièrement sensible à la poésie d'Adam Elsheimer. Le traitement des feuillages, travaillés à la fois dans les masses pour les sombres, et dans les transparences pour les feuillages moins denses du pourtour, est typique des flamands, de Poelenburgh notamment. Ce large panorama prend sa source dans la pratique que Filippo Napoletano avait d'aller dessiner « all'aperto », sur le motif, nouveauté qu'il apporte à l'art du paysage, rompant ainsi avec la tradition maniériste et annonçant l'art d'un Claude Lorrain. Notre artiste

Fig. 1

FILIPPO NAPOLETANO,
ESCARMOUCHE ENTRE DES CAVALIERS ET DES FANTASSINS,
FLORENCE, GALLERIA PALATINA



NOTES

1-Roberto Longhi, « Una traccia per Filippo Napoletano », *Paragone*, n° 95, 1957, p. 33-62. D'autres chercheurs sont venus depuis apporter des précisions sur son parcours artistique. Principalement, Marco Chiarini qui prépare une monographie sur l'artiste et qui a publié de nombreux articles. Celui concernant le paysage nous a plus particulièrement retenu ici : M. Chiarini, « Filippo Napoletano, Poelenburgh, Breenberg e la nascita del paesaggio realistico in Italia », *Paragone*, 269, 1972, p. 18-34. Luigi Salerno a tenté un premier essai de catalogue : L. Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, I, Rome, 1977-1978, p. 200-217. Maria Rosaria Nappi a apporté des éléments nouveaux sur le contexte napolitain : M. R. Nappi, « Note sull'attività giovanile di Filippo Napoletano », *Prospettiva*, 37, 1984, p. 33-43.

2-Voir Marco Chiarini dans le catalogue d'exposition, *Capolavori sconosciuti a Palazzo Pitti. Restauri di dipinti dal XIV al XVIII secolo*, Florence, Palazzo Pitti, 1995-1996, p. 50, n° 20.





s'attache à rendre des effets lumineux contrastés au moyen d'un ciel parcouru de nuages qui projettent des ombres et des lumières très marquées. La scène se déroule entièrement en extérieur : l'étable en ruine sur la gauche ne semble être là que pour faire comme un contrepoint aux rochers de la droite ; le pan de mur décrit avec précision annonce le réalisme romantique d'un Salvator Rosa. Le long cortège des rois mages se trouve ainsi calé entre ces deux formes traitées de manière très réalistes et se déroule sur un plan horizontal. Celui-ci est encore accentué par le format en largeur que Filippo Napoletano a souvent privilégié pour ses compositions. Les petites figures, chacune différente dans son attitude et son expression, alternent avec des animaux aussi variés que chiens, chevaux, léopard, chameaux. Le raffinement de la minutieuse transcription des pièces en métal des harnachements et des présents d'orfèvrerie - repris à l'or - s'oppose au pittoresque des types physiques des rois mages et au réalisme des visages des fantassins et des porteurs dont l'ensemble forme un petit théâtre coloré. L'acuité, la sagacité, la fraîcheur même, avec lesquelles sont rendues ces figures évoquent la *maestria* d'un Callot qui avait ce génie de faire des individus des types physiques. Notre artiste pourrait avoir peint un portrait dans l'élégante silhouette à l'extrême gauche qui regarde, de façon bien énigmatique, à l'extérieur du tableau et qui semble tout droit sorti d'une toile d'Agostino Tassi.

Les chevaux vus sous différents angles, véritables morceaux de bravoure de l'artiste nous rappellent que Filippo exécuta à Florence de grands « portraits » au naturel de ceux appartenant au grand-duc, malheureusement disparus³. Le superbe cheval blanc au centre ou bien encore le cheval cabré nous font comprendre l'influence que notre peintre exercera en la matière sur des artistes comme le florentin Stefano della Bella ou Aniello Falcone, artiste parmi les grands maîtres napolitains de la quatrième décennie du siècle.

Filippo traite à une autre reprise le thème de *L'adoration des rois mages* (Lyon, musée des Beaux-Arts ; FIG. 2) qui provient des collections Mazarin⁴. Cette composition est issue d'un milieu autre que le nôtre, principalement par l'absence du grand paysage panoramique ; elle appartient à un moment différent de sa carrière.

La dénomination de Filippo di Liagno évoque des origines espagnols. En effet, Mancini (1617-1621 c.) le dit né à Naples « de père espagnol et de mère romaine »⁵. Il fait ses premiers dans l'art de peindre à Rome, avant de retourner vers 1600 à Naples, où il dut travailler avec Carlo Sellitto jusqu'à la mort de cet artiste, en 1614, un certain nombre de tableaux de Napoletano sont cités dans son atelier. A cette date qui coïncide aussi avec celle de la mort de son père, Filippo retourne à Rome et de là, en 1617, à Florence au service de Cosimo II. A la mort du grand-duc, il retourne à Rome en faisant étape en Ombrie où est conservé son unique tableau d'autel connu *Saints Benoît et Totila* (Signé, daté 1621 ; Norcia, Église de San Benedetto). A Rome, il peint des paysages à fresque (1622-23 c.) dans l'actuel Palais Rospigliosi-Pallavicini, avant d'entreprendre un second séjour à Naples.

Le 1^{er} janvier 1629 il a été nommé Recteur de l'Académie de Saint-Luc. Il meurt au mois de novembre suivant.

FIG. 2
FILIPPO NAPOLETANO, *L'adoration des rois mages*,
LYON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS



3 - Connu par les archives (paiements dans A.S.F., Guarderobe 373). Ce document est cité par Marco Chiarini, dans cat. exp. *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie*, Florence, Palazzo Strozzi, 21 décembre 1986-4 mai 1987, p.90-91.

4 - Huile sur toile. cm. 98 x 141,5 (Inv. A-6). Le tableau présente sensiblement les mêmes dimensions que le nôtre. Voir V. Lavergne-Durey - H. Buijs, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée des Beaux-Arts de Lyon, t. I, Ecoles étrangères XIIIe-XIXe siècles*, Paris, 1993, p. 209 (qui citent la bibliographie précédente).

5 - G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1617-161621 c.), éd. critique de A. Marucchi et L. Salerno, Rome, 1956-1957, I, p. 255, II, p. 156.



CERANO, GIOVANNI BATTISTA CRESPI, DIT
(CERANO (NOVARA) ? 1575 C. – MILAN, 1632)

SAINT PAUL

HUILE SUR TOILE. CM. 81,5 X 65

PROVENANCE

Gênes, collection « Raggi » (selon une étiquette sur le cadre, à l'encre sur le haut du cadre « Dalla sala entrando a dritta n° 1 » et toujours sur le cadre une autre étiquette en bas, sur le côté gauche « Salone n° 13 »)¹. Florence, collection particulière ; vente Della Rocca, Turin, 1988, p. 72, n° 633 (comme « école d'Assereto ») ; collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE

Marco Rosci, *Il Cerano*, Milan, 2000, p. 219-200, n° 143.

Saint Paul, présenté de face, est caractérisé par ses attributs : l'épée, instrument de son martyre, et le livre. Il porte de plus ici, un petit pot contenant vraisemblablement de l'encre. Il tourne la tête en direction de l'événement qui se passe dans le fond et qui représente sa propre chute sur la route de Damas, symbole de sa conversion. Du point de vue du style, le tableau s'accorde parfaitement avec la manière de Cerano qui privilégie les mises en page à mi-corps et le travail de la matière dans des tonalités brunes. De même les longues mains effilées, dessinées en arrondi, sont comme une signature de cet artiste.

Faut-il imaginer, comme l'écrit Marco Rosci, que saint Paul soit dans une grotte d'où l'on aperçoit, par l'ouverture, l'épisode de sa conversion ? Sans doute s'est-il retiré pour écrire (et pas forcément dans une grotte) comme le laisse entendre l'encrier. La magnifique échappée sur un paysage très légèrement et rapidement brossé, se décline dans des tonalités dorées et argentées qui l'assimilent à une sorte d'apparition visionnaire. Ce procédé et ce métier esquissés annoncent le tableau d'autel représentant *Le christ mort et Madeleine* (Milan, Banca Regionale Europea ; FIG.1)², exécuté dans la phase ultime de l'artiste. Notre *Saint Paul*, certainement destiné à un collectionnisme privé, est daté par M. Rosci entre 1620 et 1630. Il le compare au saint Charles de la pala de la Chartreuse de Pavie, catalogué sous les numéros qui précèdent directement notre tableau. Il présente un rendu pictural très comparable où la densité de la matière n'a d'équivalent que dans le modelé ferme et énergique au moyen de la lumière.

Des trois plus importants artistes actifs à Milan au début du XVII^e siècle, Cerano, Giulio Cesare Procaccini (1574-1625), Morazzone (1573-1626), notre artiste apparaît comme le plus complet : peintre et plasticien, il fournit à l'occasion des cartons pour des sculptures (citons ceux pour les sculptures des portes principales du Dôme de Milan) et des dessins pour des gravures, des projets d'architecture et en particulier des décors éphémères qui ont culminé avec les cérémonies de 1610 pour la sanctification de Charles Borromée.

FIG. 1
CERANO, *LE CHRIST MORT ET MADELEINE*,
MILAN, BANCA REGIONALE EUROPEA



NOTES

1-Au vu de l'étiquette et des inscriptions le tableau pourrait provenir du palais Raggi (Via del Campo, à Gênes), visité et décrit par C. G. Ratti, en 1780 (voir *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scoltura et architettura*, Genova, 1760, p. 231-239). Malheureusement l'inventaire qu'il donne des tableaux n'est pas exhaustif, et aucun *Saint Paul* ne se trouve cité. Nous remercions Anna Orlando pour son aide.

2 - Marco Rosci, *Il Cerano*, Milan, 2000, p. 265-266, n° 187.



GIULIO CARPIONI
(VENISE, 1613 – VICENCE, 1678)

PAN ET SYRINX

HUILE SUR TOILE. CM. 53,5 x 45,5

L'histoire de Pan poursuivant la nymphe Syrinx est relatée principalement dans les *Métamorphoses* d'Ovide (I, 689 et suiv.), récit que l'artiste suit ici fidèlement. Syrinx, Hamadryade arcadienne et l'une des chastes nymphes de Diane, fut poursuivie par Pan un après-midi, alors qu'elle revenait du mont Lycée. Fils de Mercure et de la nymphe Dryope, Pan est né moitié homme, moitié bouc ce qui, outre son expression bestiale, ne facilitait pas sa quête amoureuse auprès des nymphes, qui restait infructueuse. Arrêtée dans sa fuite par la rivière, Syrinx appelle son père au secours, le dieu fleuve Ladon qui, étrangement ici, ne prend pas part physiquement à l'action. Il intervient uniquement dans la métamorphose de sa fille en roseau pour la soustraire aux ardeurs de Pan. La morale de ce récit ovidien du désir et de la frustration est contenue dans l'instant même où Pan, pensant étreindre la nymphe, n'étreint, surpris et dépité, qu'un roseau sur lequel il referme les bras.

Le paysage à l'arrière-plan, légèrement brossé, évoque à merveille cette Arcadie heureuse. Le groupe de Pan et Syrinx se décline sur un mode classique, en frise. Syrinx, dans un superbe mouvement à l'arrêt, n'est séparée de Pan que par les complexes tourbillons des drapés, gonflés par le vent sous l'effet de la course de Syrinx, véritables traits d'union entre les deux protagonistes. Au coloris clair et lumineux, et surtout au beau rouge franc du drapé, s'opposent des zones d'ombre très marquées, comme sur le visage de Syrinx tournée vers le dieu qui la poursuit, montrant ainsi l'intérêt de notre artiste pour une lumière contrastée, d'origine caravagesque, filtrée au travers de l'interprétation qu'a pu en donner le peintre vénitien Carlo Saraceni (1579-1620).

Le dessin net et ciselé, la plastique dense et polie, donnent au tableau un ton presque XVIII^e et font de cette représentation de la fable de Pan et Syrinx un véritable chef-d'œuvre des années de la maturité tardive de l'artiste. Par confrontation avec deux autres représentations de *Pan et Syrinx* (Florence, collection particulière ; FIG. 1 et Padoue, collection particulière ; FIG. 2)¹ et si l'on s'en tient à la chronologie avancée par Pilo qui les date vers la fin des années 1660, il est possible de proposer approximativement la même datation. Proches de la nôtre, du point de vue du style, mais moins abouties du point de vue de la représentation du récit lui-même, elles montrent la tension graphique et formelle si caractéristique de ces années-là.

Notre artiste vénitien donne avec cette toile, inédite, un des exemples les plus élevés de son art, caractérisé de manière originale par une veine classique, héritée de son apprentissage, au tournant des années 1630, auprès de Padovanino (1588-1649). Il développe cette orientation en approfondissant l'étude du jeune Titien (1488/90-1576) et de Poussin (1594-1665) dont il étudia vraisemblablement les gravures d'après les tableaux.



FIG. 1
GIULIO CARPIONI, *PAN ET SYRINX*, FLORENCE,
COLLECTION PARTICULIÈRE



FIG. 2
GIULIO CARPIONI, *PAN ET SYRINX*, PADOUE,
COLLECTION PARTICULIÈRE

NOTES

1 - G.M. Pilo, *Carpioni*, 1961, p. 97, fig. 127 et p. 105, fig. 161.



GIOVANNI ANTONIO BURRINI
(BOLOGNE, 1656 – 1727)

POURTRAIT D'UN JEUNE HOMME
HUILE SUR TOILE. CM. 40,5 X 29

Avec cette belle étude de jeune homme nous revenons sur la scène artistique bolognaise, une dizaine d'années avant le *Bon Samaritain* de Giuseppe Maria Crespi (VOIR CAT. P. 8-11).

Elle appartient à la première jeunesse de Burrini, dans la décennie qui va de 1670 à 1680 et qui voit notre artiste passer successivement de l'école de Domenico Maria Canuti (1626-1684) à l'atelier de Lorenzo Pasinelli (1629-1700) à partir de 1672, date à laquelle Canuti est parti pour Rome. Cependant, notre œuvre, par la hardiesse de ses empâtements, insolite dans la tradition bolognaise, ne peut se comprendre sans un contact avec l'art vénitien. Un voyage dans la cité des Doges est attesté par Zanotti : là, Burrini a pu s'initier à l'art de Pietro Liberi (1605-1687), Sebastiano Mazzoni (c. 1611-1678) ou encore de Pietro della Vecchia (1603-1678). Notre artiste reprend cette tradition vénitienne qui sera plus tard développée, à Bologne, par les Gandolfi.

De ces années de formation, le plus ancien témoignage documenté de façon certaine, est le dessin de Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art, FIG. 1)¹. En effet l'inscription, de la main du premier propriétaire de l'œuvre, le comte Alessandro Fava, indique la date de 1679 « Antonio Burini f. li 19 feb.o 1679 A.f. ». Il s'agit d'une feuille avec des études de tête faites « dal vivo », particulièrement intéressantes pour nous, car elles nous éclairent sur le processus créatif de l'artiste dont les rapports sont évidents avec notre œuvre elle-même. De ces études faites sur le vif, certaines dans un esprit proche de la caricature, Burrini garde la spontanéité de la pose, l'acuité psychologique et il ajoute le pittoresque du costume, le piquant de l'exotisme.

Si l'on regarde maintenant les premiers témoignages picturaux catalogués par Eugenio Riccòmini, le numéro un de son catalogue² décrit la petite toile de l'*Inspiration* (Bologne, Pinacoteca nazionale, FIG. 2) qui nous fournit un bon exemple comparatif, tout spécialement dans le personnage avec un turban, sur la droite. Dans la notice du tableau, l'auteur note que « La fogue, justement, ne se rencontrait pas dans la bonne peinture bolognaise, mais elle était très appréciée dans l'esquisse, dans le dessin, comme la preuve d'une facilité que la main atteint après un long apprentissage ».

La liberté de la touche, la rapidité de l'exécution, la matière travaillée énergiquement dans les clairs : aussi bien pour la lumière sur le visage que pour les reprises du col, les bords de la toque de fourrure et le détail de la plume, correspondent tout à fait aux caractéristiques stylistiques d'avant 1680. Alors qu'il avait à peine plus de 20 ans, Zanotti atteste qu'il avait déjà une production abondante, dont malheureusement aujourd'hui les témoignages sont perdus. Notre *Portrait de jeune homme* trouve tout naturellement sa place au début du catalogue de l'artiste.

FIG. 1

G. A. BURRINI, *ÉTUDES DE TÊTES*, LOS ANGELES,
LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART



Antonio Burini f. li 19 feb.o 1679 A.f.



FIG. 2
G. A. BURRINI,
DÉTAIL DE
L'INSPIRATION,
BOLOGNE,
PINACOTECA
NAZIONALE.

NOTES

1 - *Études de têtes*, plume et seppia. cm. 21,6 x 17,5 (Inv. 67.17). Voir Eugenio Riccòmini, *Giovanni Antonio Burrini*, Bologne, 1999, p. 217-218, fig. 97.

2 - E. Riccòmini, *Ibidem*, p. 155 : « La foga, ecco, proprio non s'usava nella buona pittura bolognese ; ma era ben apprezzata nello schizzo, nel disegno, quasi prova d'una facilità di mano raggiunta dopo lungo esercizio ».



GASPAR VAN WITTEL
(AMERSFOORT, 1652/53 – ROME, 1736)

VUE DU FLEUVE ANIENE A TIVOLI, EN AMONT DE LA VIEILLE CASCADE

HUILE SUR TOILE. CM. 21 x 33,2

MONOGRAMMÉ, DATÉ SUR LE MUR, À GAUCHE : « G : V : W : 1720 ».

ŒUVRES EN RAPPORT :

Giuliano Briganti catalogue, en 1996, 3 autres versions de cette vue :
- une version en ovale (huile sur toile. cm. 31 x 45. Datée 1691. Naples, Banca Sannitica)
- une version rectangulaire (huile sur toile. cm. 50 x 102. 1711. Rome, Académie de Saint Luc)
- une version rectangulaire (huile sur cuivre. cm. 35 x 45. Rome, collection particulière).¹
Une quatrième version est réapparue récemment en vente publique (Christie's, Londres, 13.12.1996, n° 90. cm. 38 x 48)

Van Wittel était âgé d'à peine plus de 20 ans lorsqu'il partit pour Rome ; 1674 est la date la plus probable de son arrivée dans l'*Urbs* où il est documenté pour la première fois en janvier 1675.

Comme l'a écrit Giuliano Briganti, à qui l'on doit la première monographie sur l'artiste, en moins de dix ans le peintre avait déjà atteint son propre style artistique en ayant trouvé des principes de vision et des moyens techniques qui lui soient propres et desquels il ne s'éloignera plus durant toute sa vie. En effet, la plupart des dessins préparatoires pour ses *vedute* romaines remontent aux années 1680-1685. D'une seule étude d'après nature il pouvait réaliser plusieurs répliques, à des années d'intervalle, en changeant certains détails et parfois les architectures, afin d'offrir un panorama toujours actuel de la ville. L'ajout à son catalogue de notre *veduta* inédite, représentant une *Vue du fleuve Aniene à Tivoli, en amont de la vieille cascade*, la cinquième connue à ce jour (voir *Œuvres en rapport*), nous offre une occasion supplémentaire de confirmer et d'approfondir son rapport au motif.

Notre tableau est à considérer comme un témoignage particulièrement significatif. Tout d'abord pour sa très haute qualité, conforme au meilleur niveau de van Wittel, mais aussi, parce qu'elle propose l'ajout sur la droite de quelques maisons qui n'apparaissent pas dans les autres versions. Le mur à gauche est, lui aussi, traité différemment.

Le point de vue central, par rapport aux autres exemplaires, se trouve légèrement déplacé sur la droite mais on peut aussi noter des différences plus déterminantes, comme l'animation figurative variée (en réalité, jamais véritablement reprise à l'identique par Gaspar), et surtout, un rendu atmosphérique différent ; ici l'artiste dépeint une lumière limpide de milieu de journée qui donne une belle « vérité » objective à cette vue de Tivoli.

En 1711, déjà, van Wittel fut accueilli à l'Académie de Saint Luc, un honneur accordé à peu d'artistes étrangers, fait certainement dû à l'autorité qu'il avait su conférer au genre des *vedute*, en vertu de sa modernité originale et de l'ouverture radicale qu'il propose par rapport aux compositions baroques précédentes. Il s'agit d'un très vif succès, non seulement critique, mais aussi pratique, marqué par un intérêt immédiat de la part des commanditaires qui lui témoignèrent leur soutien jusqu'à sa mort.



NOTE

1 - Giuliano Briganti, *Gaspar Van Wittel*, Rome, 1966, rééd. sous la direction de Laura Laureati et Ludovica Trezzani, 1996, p. 228-229, nos 264, 265, 266.



**HENDRIK FRANS VAN LINT, DIT LE STUDIO
(ANVERS, 1684-ROME, 1763)**

- *PAYSAGE AVEC UN MOULIN ET DES PERSONNAGES DANSANTS*
(*LES NOCES D'ISAAC ET REBECCA*)

- *PAYSAGE AVEC LA NOURRITURE DE JUPITER*

SIGNÉ ET DATÉ EN BAS À GAUCHE : « HF VAN LINT D.° STUDIO FT ROMA 1737 »

HUILE SUR TOILE. CM. 154 X 198 CHACUNE

PROVENANCE :

Autrefois en Angleterre. Rome, collection particulière (selon Busiri Vici).

BIBLIOGRAPHIE :

Denis Coeckelberghs, « H.-F. Van Lint (Anvers, 1684-Rome, 1763), copiste et imitateur de Claude Lorrain », dans *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, IV, 1971, p. 185-197, fig. 1 et 2 ; Denis Coeckelberghs, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome, 1976, p. 105-107, fig. 80-81 ; Andrea Busiri Vici, *Peter, Hendrik e Giacomo Van Lint. Tre pittori di Anversa del'600 e '700 lavorano a Roma*, Roma, 1987, p. 172-173, nos 204 et 205 (avec les dimensions erronnées).

Si l'on connaît bien le Van Lint, paysagiste et « védutiste » de la Rome de son temps, rompant avec la tradition de la peinture d'histoire que pratiquait son père Peter van Lint (1609-1690), l'on sait moins qu'il peignit de grands paysages inspirés et même copiés (pour une dizaine d'entre eux) de Claude Lorrain. Comme en témoigne la bibliographie, leur redécouverte est récente. Pourtant, quelques années après la mort de notre artiste, Luigi Lanzi avait déjà mentionné, dans un passage consacré aux paysagistes de l'École romaine, cet intérêt de Van Lint pour le peintre français : « Visse in Roma alla medesima epoca Francesco Wallint detto M. Studio, solito a lavorare de' piccioli paesi e marine con figure molto accuratamente condotte [...]. Seguitò Claudio »¹. En suivant « la manière de Claude » (1600-1682), Van Lint se tourne résolument vers le XVII^e siècle classique, celui des paysages poétiques et arcadiens du Lorrain sans oublier, comme nous le verrons pour le *Paysage avec la nourriture de Jupiter*, l'interprétation de Poussin.

La première composition reprend le célèbre *Paysage avec un moulin et des personnages dansants* de Claude Gellée (Rome, Galleria Doria Pamphilj. 150,6 x 198 cm. *FIG. 1*)² que Van Lint a pu voir et reproduire *in situ*. Il existe une autre version, aujourd'hui à la National Gallery de Londres (*FIG. 3*), exécutée pour Frédéric Maurice de la Tour d'Auvergne, duc de Bouillon (1605-1652). Celle-ci présente un certain nombre de petites variantes par rapport au tableau Pamphilj qui n'apparaissent pas dans la copie de Van Lint, éléments qui confortent l'hypothèse selon laquelle notre artiste a bien copié le

*PAYSAGE AVEC LA NOURRITURE DE JUPITER,
DÉTAIL AVEC LA SIGNATURE.*



FIG. 1
CLAUDE LORRAIN, *PAYSAGE AVEC UN MOULIN ET DES PERSONNAGES DANSANTS (LES NOCES D'ISAAC ET REBECCA)*, ROME, GALLERIA DORIA PAMPHILJ

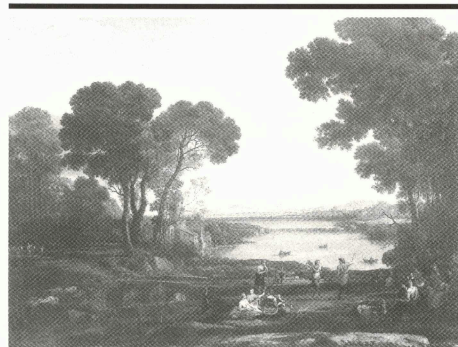


FIG. 2
CLAUDE LORRAIN, *VUE DE DELPHES AVEC UNE PROCESSION*, ROME, GALLERIA DORIA PAMPHILJ



tableau romain et non pas le tableau londonien. De plus, chacune des deux versions, comporte un pendant différent : pour le tableau de la galerie Doria Pamphilj de Rome, il s'agit d'une *Vue de Delphes avec une procession* (FIG. 2) et pour celui de la National Gallery de Londres, d'*Une scène de port avec l'embarquement de la reine de Saba* (FIG. 4). Comme nous le verrons plus tard, le pendant romain est bien celui qui sert de source d'inspiration au *Paysage avec la nourriture de Jupiter*.

La vaste vue panoramique du *Paysage au moulin* présente un large premier plan agrémenté de deux figures dansantes : un homme et une femme qui jouent du tambourin. Ils sont accompagnés de deux autres musiciennes sur la droite, qui jouent de la flûte. La clef de cette représentation est donnée par l'inscription que porte le tableau londonien et qui le décrit comme le mariage d'Isaac et Rebecca³. Si l'on se reporte à la *Genèse* (24) Abraham envoie son serviteur Eliézer au pays des cananéens chercher une femme pour son fils Isaac. Il rencontre Rebecca à un puits, en-dehors de la ville de Nahor, et la demande en mariage à ses parents. Cette dernière accepte et rejoint Isaac. Les textes bibliques ne font aucune allusion à de telles festivités qui restent pure invention du Lorrain.

Sans variantes dans le dessin par rapport au tableau de Claude de la galerie Doria Pamphilj de Rome, le peintre change cependant le moment de la journée : la pénombre d'un début de soirée a fait place, sous le pinceau de Van Lint, à une lumière plus cristalline qui convient mieux à une fin d'après-midi.

Du pendant de Claude, Van Lint s'inspire pour créer une composition de son invention. Il reprend de la *Vue de Delphes avec une procession* l'organisation générale de l'espace avec les deux grandes masses d'arbres, la large rivière avec le pont, mais la procession du premier plan est remplacée par un berger menant son troupeau et les spectateurs à gauche, par un groupe de personnages tiré d'un tableau de Poussin représentant la *Nourriture de Jupiter* (Berlin, Gemäldegalerie. FIG. 5) qu'il a librement complété avec des figures féminines de part et d'autre. La rive droite du fleuve est ponctuée d'édifices antiques : le Colisée et à l'avant, un bassin surmonté d'un étrange petit monument faisant office de fontaine, flanqué de deux statues et enfin, en hauteur un petit temple. L'introduction de ces monuments antiques romains dans le paysage montre ses liens avec la « veduta ».

Il est bien établi aujourd'hui que Van Lint avait recours à d'autres artistes pour l'exécution de ses figures. Busiri Vici, cite, sans pouvoir les identifier, « Giuseppe Chiari, Sebastiano Conca, Corrado Giaquinto, Adriaen Manglard, Anton Raphael Mengs et Pierre Subleyras » et il ajoute « sûrement d'autres artistes flamands et hollandais ». Seules ont pu être reconnues les figures exécutées par Pompeo Batoni et Francesco Zuccarelli⁴.

Si l'on peut facilement voir la différence de main d'un tableau à l'autre et supposer, à la suite de D. Coekelberghs⁵, que Van Lint est lui-même l'auteur des figures de la copie du tableau de Claude, il est plus difficile de mettre un nom sur l'artiste qui a exécuté celles, plus élégantes, de la seconde composition.





Nos deux compositions, « deux œuvres de qualité exceptionnelle » comme l'a souligné avant nous D. Coekelberghs⁶, nous permettent de nous interroger sur la fortune des paysages arcadiens et poétiques de Claude.

Busiri Vici a posé la question de savoir comment et pourquoi cet engouement pour les tableaux d'après Claude ou « à la manière de Claude » se développe à Rome, dans la première moitié du XVIII^e siècle⁷. Sans doute les collectionneurs en mal de tableaux du Lorrain, non disponibles sur le marché, étaient-ils demandeurs de copies, exercice qui, vraisemblablement, amusait peu notre artiste. Il finit par exécuter lui-même ces grands paysages ponctués de réminiscences de Claude et de Poussin (une quarantaine recensés par Busiri Vici s'échelonnant de 1718 à 1741). Il convient, par ailleurs, de replacer ces ambitieuses compositions dans l'histoire du paysage⁸. Déjà vers 1640-1650, les paysagistes se multipliant, et tout spécialement les nordiques, les peintres, de Herman van Swanevelt à Isaac de Moucheron et bien d'autres, ont teinté leur réalisme pittoresque de poésie arcadienne ou même pratiquaient les deux manières, comme notre artiste.

Comme le Lorrain, Van Lint prête une attention toute particulière aux arbres, ceux qui poussent à Rome et dans ses environs. Ses compositions, largement ouvertes sur la nature sont silencieuses et invitent à la contemplation. Les coloris clairs et limpides participent à ce réel contentement que l'on ressent en contemplant nos tableaux.

Hendrik Frans Van Lint est né le 28 janvier 1684 à Anvers, fils de Pieter, peintre d'histoire, fondateur d'une lignée d'artistes qui se poursuivra jusqu'à la fin du XIX^e siècle en Italie. Élève de Peter Van Bredael entre 1696 et 1697, il quitte Anvers après 1697, et sans doute est-il à Rome depuis une dizaine d'années lorsqu'il retourne au pays à l'occasion de la mort de sa mère survenue le 13 juin 1710.

De nouveau dans la ville Éternelle, au plus tard en 1711, il fréquente avec Van Wittel, artiste dont il apparaît l'héritier, et Van Bloemen, la fameuse *Bent*. Cette association libre, fondée probablement en 1623 et propre aux artistes flamands et hollandais vivant à Rome, compte parmi ses membres aussi bien des peintres et des sculpteurs que des orfèvres, des graveurs, et même de simples amateurs. Les *Bentvogels* (« oiseaux ») recevaient un surnom représentatif de leur manière de peindre. Ces « baptêmes » donnaient lieu à des fêtes bacchiques restées célèbres et qui, vers la fin du XVII^e-début XVIII^e siècle, dégénèrent à ce point que sous le pontificat du pape Clément XI Albani (1700-1721) on les fit cesser en 1720 ! Hendrik reçut le surnom de « Studio » qui démontre le soin avec lequel il préparait ses compositions. Dans sa signature, il ajoute dorénavant ce surnom à son nom.

Sa nomination en 1744 comme académicien de la congrégation artistique des *Virtuoses du Panthéon* dont il devient « Prince » en 1752, atteste de son crédit moral et artistique à Rome.

C'est dans la ville Éternelle qu'il meurt le 24 septembre 1763, dans sa maison de la via del Babuino, à l'âge de 79 ans.

FIG. 3
CLAUDE LORRAIN, *PAYSAGE AVEC LE MARIAGE D'ISAAC ET REBECCA (LE MOULIN)*, LONDRES, NATIONAL GALLERY



FIG. 4
CLAUDE LORRAIN, *VUE D'UN PORT AVEC L'EMBARQUEMENT DE LA REINE DE SABA*, LONDRES, NATIONAL GALLERY



FIG. 5
NICOLAS POUSSIN, *JUPITER NOURRI PAR LA CHÈVRE AMALTHÉE*, BERLIN, GEMÄLDEGALERIE



NOTES

1 - Abbé Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, 6 vol., Bassano, 1809, vol. 2, p. 268.

2 - Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain. The Paintings*, 2 vol., New York, 1979, vol. 1, n° 113, vol.2, figs. 197-198 (Röthlisberger les date de 1648/1649). Francesca Cappelletti, dans une étude récente sur la collection Doria Pamphilj, a eu connaissance d'un document inédit, qui lui permet d'avancer la datation du tableau à 1646-1647. En effet, le 20 septembre 1646, Claude reçoit déjà « 50 scudi » pour « deux tableaux de paysage qu'il est en train d'exécuter » et qui ne peuvent correspondre qu'à ces deux-là compte tenu des dimensions (voir cat. exp. *I Capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velasquez*, Milan, Fondazione Arte e Civiltà, 28 sept.-8 déc. 1996, p. 46, n° 8). Cette mention est de toute première importance car elle permet de mettre fin à une origine historique très controversée du tableau selon laquelle le tableau exécuté pour Pamphilj serait celui aujourd'hui à la National Gallery de Londres (encore reprise dans le catalogue d'exposition rédigé par Humphrey Wine, *Claude. The Poetic Landscape*, Londres, National Gallery, 26 janvier-10 avril 1994, notices 21 et 26, p. 75,77). Il faut maintenant intervertir les datations car les tableaux de la Galerie Pamphilj précèdent les tableaux londoniens, ces deux derniers d'ailleurs datés 1648. Le second tableau, celui avec l'*Embarquement de la reine de Saba*, porte de plus la dédicace au duc de Bouillon « CAUDE GIL/I.V.FAICT.POUR.SON.ALTESSE.LE.DUC. DE./BUILLON.A ROMA. 1648 ».

3 - Le tableau de la National Gallery est signé, daté « CLAUDIO.G.L. (peut-être GILLE)/I.N.V. ROMAE 1648/.F » et porte l'inscription « MARI[age]/DISAC/AVEC/REBECA »

4 - Voir A. Busiri Vici, *Peter, Hendrik e Giacomo Van Lint. Tre pittori di Anversa del'600 e'700 lavorano a Roma*, Rome, 1987, p. 200 et suiv.

5 - Denis Coekelberghs, « H.-F. Van Lint (Anvers, 1684-Rome, 1763), copiste et imitateur de Claude Lorrain », dans *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, IV, 1971, p. 196.

6 - D. Coekelberghs, *Op. cit. supra*, p. 194-196.

7 - Busiri Vici, *op. cit. supra*, p. 162-163

8 - Voir le catalogue de l'exposition par Marcel Röethlisberger, *Im licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten*, Munich, Haus der Kunst, 12 mars-29 mai 1983, p. 190-194 (Van Lint).

HENDRIK FRANS VAN LINT
PAYSAGE AVEC LA NOURRITURE DE JUPITER,





GIUSEPPE BERNARDINO BISON
(PALMANOVA, 1762 – MILAN, 1844)

VUE DU GRAND CANAL AU CLAIR DE LUNE

HUILE SUR TOILE. CM. 54,5 x 72,5

AU REVERS SUR LE CHASSIS : N° 109, TRACES DE CACHET DE CIRE.

Artiste précoce et protéiforme, Bison était réputé pour opérer aussi bien à fresque, qu'à l'huile ou à la tempera et dans une vaste gamme de genres et de sujets qui mettaient en valeur le brio de son pinceau. Peintre inventif et fécond, il ignora le mouvement néoclassique contemporain pour créer son propre style, expression d'une peinture hors du temps.

Dans le domaine de la « veduta veneziana »; Bison a opéré sur les traces de son illustre prédécesseur Canaletto (1697-1768) qu'il a réinterprété dans un sens romantique, signe d'une évolution des mentalités et du goût.

A plusieurs reprises pour ses vues de Venise, Bison s'est inspiré des gravures exécutées par Antonio Visentini d'après des œuvres d'Antonio Canaletto, publiées en 1742¹. Ici, celle qui lui sert de référence porte le titre de « Prospectus ab Aedibus Corneliorum ad S. Vitalem » (FIG. 1) et montre effectivement, au premier plan à droite, le palais Corner devant lequel semble se diriger quelques gondoles. Il est aisé, en mettant en regard la gravure et la peinture, de constater à quel point la première n'est qu'un support sur lequel vient se superposer la vision personnelle et picturale d'une Venise de début de soirée, toute occupée à ses sorties privées. Et sans doute y a-t-il une réception importante au Palais Corner comme le laissent imaginer les fenêtres éclairées, les personnes au balcon ou sur le perron ? Mais la vie est partout comme le suggèrent encore les autres façades avec des fenêtres, elles aussi illuminées.

Sur les eaux calmes du Grand Canal, dont les petites vagues liquides et arrondies sont typiques de son pinceau, se reflète la lumière blanchâtre de la lune qui, détail amusant, présente un visage humain. Et c'est là comme une signature des nocturnes de l'artiste : citons par exemple le *Capriccio avec des ruines au clair de lune* (collection particulière)² qui présente la même caractéristique et apparaît comme un extraordinaire précédent au thème. Au moyen du nocturne, Bison imprime encore plus fortement cette idée de l'amusement et du plaisir liés à l'idée que l'on se fait de la vie vénitienne. La lumière lunaire qui éclaire et découpe franchement les édifices sur la rive droite ou au contraire, les laisse dans la pénombre sur la rive gauche, lui donne ce ton quelque peu irréel et, en tous les cas, novateur dans le domaine de la « veduta veneziana ». Bison s'est particulièrement attaché à rendre cette lumière en reproduisant à la surface de l'eau ces grandes zones d'ombre des façades palatiales. Le ciel, parcouru de nuages projette une lumière inégale.

40

FIG 1
ANTONIO VISENTINI D'APRÈS ANTONIO CANALETTO,
GRAVURE, PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
DE FRANCE, DÉPARTEMENT DES ESTAMPES



NOTES

1 - Antonio Canale - Antonio Visentini, *Prospectus Magni Canalis Venetiarum*, en trois parties, Venise, 1742, 2^{de} partie : *Urbis Venetiarum prospectus celebriores*, gravure 10.

2 - Fabrizio Magani, *Giuseppe Bernardino Bison*, Soincino, 1993, p. 98-99, notice 24 ; Fabrizio Magani dans le catalogue d'exposition *Giuseppe Bernardino Bison, pittore e disegnatore*, Udine, Église San Francesco, 24 octobre-15 février 1998, repr. p. 139, n° 24.



L'abandon du dessin sur le motif est caractéristique de cette nouvelle génération d'artiste à laquelle appartient Bison. Nous sommes là dans les premières décennies du XIX^e : la mentalité a changé, les artistes préfèrent s'attacher à rendre les atmosphères plutôt que des vues topographiques.

Sur un répertoire traditionnel, Bison vient calquer sa propre vision, ouvrant ainsi ce genre de la « veduta veneziana » aux nouvelles préoccupations du XIX^e siècle. De tels développements peuvent se situer, selon Fabrizio Magani³, à partir de son installation à Milan, après 1831. Les particularités stylistiques de l'œuvre, liées à une verve descriptive qui met en valeur les formes de couleur émaillée et compact, permettent de proposer une datation comprise entre 1830 et 1840. Et l'on comprend mieux pourquoi, depuis Milan, Bison a besoin de ce support qu'est la gravure pour se remémorer des lieux, qu'il a, à cette date, quittés. Dans l'inventaire des tableaux fait par Raffaello Tosani, l'agent de confiance de Giuseppe Bernardino Bison, en date du 29 avril 1833, est citée une autre vue vénitienne, la *Riva degli Schiavoni di notte*⁴. Cette citation de tableau représentant une vue de Venise la nuit, confirme, l'intérêt de Bison pour ce type de sujet original, qu'il aurait, comme vient en témoigner notre tableau inédit, traité à plusieurs reprises.

Originaire de Palmanova, il s'établit avec sa famille très tôt à Venise, à l'âge de 14 ans. Il entre alors dans l'atelier de Antonio Maria Zanetti le jeune, ce qui fait suite à un premier apprentissage, enfant encore, à Brescia dans les ateliers d'un décorateur, puis d'un restaurateur. Introduit très jeune à l'Académie, en 1779, il commence sa carrière de peintre avec la décoration, aujourd'hui perdue, d'un appartement à Ferrare en 1787. Même si sa carrière peut se diviser en trois moments qui sont aussi trois lieux différents : Vénétie, Friule et Milanais, il exploite toujours ce filon de la décoration à fresque pour les villas. Sa première période vénitienne se caractérise principalement par de tels décors dans nombre de villas des environs. A Trieste, il s'établit probablement en 1805. A partir du début du siècle ses modes picturaux se diversifient : il peint des petits tableaux de chevet, en privilégiant les paysages aussi bien que des décors (perdus) pour le théâtre de Gorizia. Du néoclassicisme de Trieste, Bison passe au romantisme de Milan, alors dominé par Francesco Hayez (1791-1882). Sa peinture témoigne à la fois du dernier XVIII^e siècle vénitien mais cependant est ouverte aux nouveaux ferments historico-romantiques qui vont caractériser son art.

Sa longue carrière s'est poursuivie très tard : il travaille encore peu de jours avant sa mort survenue le 24 août 1844.

3 - Communication écrite en date du 22 mai 2000.

4 - C. Piperata, *Giuseppe Bernardino Bison 1762-1844*, Florence, 1940, p. 64.

ENGLISH TRANSLATION

GIUSEPPE MARIA CRESPI, CALLED LO SPAGNOLO
(BOLOGNA, 1665-1747)

THE GOOD SAMARITAN

OIL ON CANVAS, 125.6 X 96 CM.

PROVENANCE:

Denmark, Private Collection

The reappearance of this masterly work, painted "alla prima" and then retouched leads us back to the early works of Giuseppe Maria Crespi. The paintings from the years 1689-1690 are fundamental to an understanding of how Crespi's art distinguishes itself from that of his other contemporaries present on the Bolognese artistic scene. Zanotti was the first to have noted that particularity in Crespi's art of concentrating the light on the figures while leaving the background in obscurity, so that the figures seem "to surge forth from the canvas."¹ This painting is no exception. The rapidly applied, thick impasto imparts bright highlights to the monochromatic foreground. In the middle ground other zones of light "border" the outlines of the forms. This procedure, which the artist could have observed when he was a student, copying the early works of Guercino, gives the image a Baroque flavor and accentuates its dramatic and energetic characteristics. The reversed figure on the ground seems to really be in movement. With this work, Crespi attains what Andrea Emiliani calls "the verity of sentiment" that he was capable of communicating with only a few brushstrokes. "The vitality of his feeling agitates his way of painting, intrudes on the color and attains the values of an honest human participation."²

By his expressionist quality and the highly constructed building up of the paint, "fatta a macchia" this artist returns to the pictorial values which preceded "la pittura di tono" put into place by Guido Reni and his immediate followers. Crespi rediscovers the poignant magnitude of Ludovico Carracci and adds the attention to human verity characteristic of the best of Guercino.

Crespi's extraordinary talent as a draughtsman appears in his capacity to be precise in his drawing, correcting his line right on the canvas, brushes in hand. His audaciousness also lies in his will to show real flesh and blood figures captured almost life size and in mid-action. The Good Samaritan is anointing the wound of the fallen man with oil and wine, as suggested by the bottle decorated with a mask on the left. His actions take place under the watchful, lively eye of the horse, who thus becomes the third protagonist, in his own right, of the parable drawn from Saint Luke (X, 25-37). The spectacular foreshortening of the fallen figure is extraordinarily daring. Its equal can be found in another painting by the artist, which recently reappeared. It too is a veritable pictorial exploit without precedent in his work. It is a painting from the Hercules cycle commissioned by the great Bolognese patron of the arts, Ettore Ghislieri (1650-1712) and it represents *Hercules and Anteus* (Trento, Castello di Buonconsiglio; *FIG. 1*).³ This series executed around 1690 includes six paintings, made by six different painters: Lorenzo Pasinelli, Gian Gioseffo Dal Sole, Marantonio Franceschini, Aureliano Milani, Giovanni Antonio Burrini and Crespi. When these six compositions are examined, the originality of Crespi, who has plotted his style along the traces of the Carraccis, appears evident. Luigi Crespi had already remarked upon "the exceptional character, the daring of an extreme vivacity" of this work which was unanimously praised when it was publicly exhibited in Bologna.⁴

NOTES

1 - Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, 2 vols., Bologna, 1739, vol. 2, p. 70, « Da per lo più gran lumi alle figure ed i campi tiene mortificati ed oscuri quanto più può ... ricevono da questo le figure un tale risalto, che par ch'escano fuori della tela. »

2 - Andrea Emiliani in the exhibition catalogue, *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Sept. 7- Nov. 11, 1990, p. XLI, « La vitalità del suo sentire sommuove il modo stesso di dipingere, intride la materia cromatica e si eleva fino ai valori di una schietta partecipazione umana. »

3 - The painting known through documentary sources had been lost. It was not included in the book by Mira P. Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milan, 1980, see p. 40. Having recently reappeared with the five other paintings of the series, it figured at the moment of its restoration, in the exhibition catalogue *Giuseppe Maria Crespi e Altri Maestri Bolognesi nelle Collezioni di Castel Thun. Il Ciclo di Ercole dalla Quadreria di Francesco Ghislieri*, by Elvio Mich, Trento, Castello di Buonconsiglio, June 5 - November 8, 1998, pp. 40-41, no. 3.

4 - Luigi Crespi, *Felsina Pittrice Vite de' Pittori Bolognesi, vol. 3 Che Servi di Supplemento all'Opera del Malvasia*, Rome, 1769, p. 207 « ... ed a lui toccò di esprimere la lotta d'Ercole con Anteo, il qual quadro esposito alla pubblica vista con gli altri, sopra d'essi merito l'applauso, ed a lui acquisto credito, e fama per essere un quadro di carattere, di ardire, di somma vivacità. »

The style of the painting recalls other landmark works in Crespi's career. There is the large altar painting representing the *Temptation of Saint Anthony* (Bologna, Church of San Niccolo degli Albari, FIG. 2) commissioned by Malvasia in 1690, and the *Moses and the Brazen Serpent* (Bologna, La Rolo Banca Collection, FIG. 3). During the same years was painted the small elegant canvas representing the *Noli me Tangere* (London, Sir Denis Mahon Collection, FIG. 4). The artist adds to his fine, rapid line a foreshadowing of Romanticism by means of the shade-filled atmosphere. The compositions from the beginning of the 1690s cited above show a young artist fully in possession of his means and announce the two painted compositions a few years later for the palace of the Prince Eugène de Savoie (Vienna, Kunsthistorisches Museum).

The rediscovery of this work is an important addition, probably decisive for the knowledge of the difficult and complex experience of the artist's early youth. It is a true masterpiece of composition and the natural portrayal of emotions.

GIUSEPPE MARIA CRESPI, CALLED LO SPAGNOLO (BOLOGNA, 1665-1747)

SLEEPING CUPIDS DISARMED BY THE NYMPHS

OIL ON COPPER, 52.8 x 74.7 CM.

RELATED WORKS:

Other versions of the entire composition:

-another version of this composition with slight variations, Pushkin Museum, Moscow, (Oil on copper, 52 x 74 cm)¹

-a larger version on canvas (151 x 178 cm) was published by Renato Roli in 1982.²

-a second on canvas with the same dimensions (151 x 178 cm) was published by Adriano Cera in 1994.³

The latter two versions on canvas include the addition of the chariot of Venus in the sky.

Another version of a part of the composition:

The group of figures on the left side of the composition can be found in a vertical canvas which includes the addition of small cupids in the sky, as well as a different treatment of the background. It is (oil on canvas, 64.5 x 51 cm.) in a private collection.⁴

The subject of Diana's nymphs disarming the sleeping cupids was undoubtedly inspired by a composition by Albano (Francesco Albani, called 1578-1660), Crespi's illustrious predecessor in Bologna. Known through two versions, one in the Musée du Louvre and the other in the Galleria Borghese in Rome (tondo), the subject seems to have been invented by Albano, who definitely included each of these versions in a series of four paintings of the story of Diana and Venus. Diana has sent her nymphs to harass the cupids as a means of seeking revenge against Venus. The nymphs are cutting off the cupids' wings, stealing their bows and quivers and throwing their arrows into the fire. Symbolic of the struggle between the chaste Diana and the sensual Venus, this particular episode expresses the Triumph of Chastity over Love.⁵

NOTES

1 - See Mira Pajes Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milan, 1980, p. 283, no. 170. Mira P. Merriman catalogues four other paintings with different, less ambitious compositions of this same theme of *Sleeping Cupids Disarmed by Nymphs*, (pp. 281-283, nos. 167-169, 171).

2 - Renato Roli, «Variazioni sul tema in Giuseppe Maria Crespi,» *Bollettino dei Musei Ferraresi*, 12 (1982), pp. 131-138.

3 - Adriano Cera, *La Pittura Bolognese del'700*, Milan, 1994 text on Giuseppe Maria Crespi, fig. 31.

4 - See exhibition catalogue *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti - Palazzo Pepoli Campogrande, September 7 - November 11, 1990, pp. 65-67, no. 35. This painting has a pendant, *Cupids and Sleeping Nymphs* (reproduced, no. 34 in the same catalogue).

5 - For a study of this theme developed by Albano see Stéphane Loire, *Musée du Louvre Département des Peintures. Ecole Italienne, XVIIe siècle I. Bologne*, Paris, 1996, pp. 61-64.

Crespi amused himself by imagining, as a pendant, a composition that takes the exact opposite theme and shows the *Cupids and the Sleeping Nymphs* (known in several versions).⁶

Crespi retained a certain number of elements from Albano's versions, especially from the painting in the Louvre, purchased by Louis XIV as part of the entire cycle in 1684-1685, but widely diffused by engravings. The cupids are in the foreground, each sleeping on a draped cloth, in the background is the fire to burn their arrows. One of the group of nymphs is trying to remove a target hanging in the tree to throw it, too into the fire. Crespi, above all retained the importance of the landscape in the background of Albano's composition. Much attention is given to describe the moment of the day by means of the contrast in the light. While the entire scene should logically take place at night, the chiaroscuro evokes a state of semi-obscurity – the beginning of the night or the early morning.

Crespi has added a certain number of new elements, - the nymphs who are tying the wings or the legs of two of the cupids, but especially the motif of the nymph pulling up her skirt. This theme as R. Rolf so rightly points out in his discussion of another version (see *Related Works*), could not have come from Albano, since it is in contradiction with "the *decorum* of his Classical poetry."⁷ The flower-filled cornucopia, which here is a sort of reduced horn of abundance is above all the symbol of virility. As such it is taken as an object of derision by one of the chaste Diana's nymphs, who urinates on this symbol of fertility and happiness. Her companions laugh at this challenge to Venus and her cupids, while on either side two other nymphs motion to them to make less noise. This picturesque liberty in Crespi's choice of subjects is rendered, as always, with the veritable joy of living and natural spontaneity that is more readily associated with the world of everyday life than with the sphere of mythology. It is not surprising to find such a pungent detail in a classical scene painted by this artist who so skillfully portrays genre subjects. The small groups of figures, with their lively attitudes and expressions, lend a buoyant rhythm to the scene. The lovely background is handled like a pure landscape, It is a veritable display of the artist's virtuosity. The composition is balanced by the two large masses of trees on either side, while the center is reserved for a beautiful vista over the green slopes – the changes in the terrain provide the pretext for the movement from one ground to another. The central perspective is accentuated by the glow of the small fire which helps draw the eye out beyond, towards the bright opening. From time to time Giuseppe Maria Crespi enjoyed repeating certain of his compositions – sometimes almost identically, occasionally by transforming them. Out of all of the variations on this same theme, (in the *Related Works*, only the identical compositions are listed) Mira P. Merriman acknowledges that this – previously unpublished – version, under discussion here, is "the most beautiful... that she has ever seen."⁸

This large copper - astonishingly bright and fresh in its execution and in a perfect state of conservation - gives the measure of an artist at one of the most successful moments of his career, around the 1720s.

6 - Washington, National Gallery of Art ; Paris, Nat Leeb Collection. See M. P. Merriman, *op. cit.* note 1, pp. 283-284, nos. 172-174.

7 - Renato Roli, *op.cit.* note 2, p. 132. The interpretation that he gives cannot be applied to the painting under discussion here since in the painting that Roli discusses the nymph seems to be raising her skirt to warm herself over the small fire which was lit to burn the arrows and the bows.

8 - Mira P. Merriman, written communication dated June 23, 2000.

GIUSEPPE MARIA CRESPI: A BRIEF BIOGRAPHY

Giuseppe Maria Crespi earned the nickname "Spagnuolo" because of his excentric manner of dressing. His two contemporary biographers, Giampietro Zanotti and his son Luigi Crespi¹ both agreed that Crespi's education was eclectic, but – and this fact deserves to be emphasized – entirely Bolognese. This goes for his career as well, which unfolded exclusively in Bologna, except for three short visits to the court of Ferdinand de Medici, great prince who prized his works. Among the canvases he commissioned from Crespi was his most famous genre painting, the *Fair at Poggio a Caiano* (Florence, Galleria Uffizzi).²

Between 1682 and 1684 Crespi studied in the most important Bolognese studios. His passage in the school of Domenico Maria Canuti (1626-1684) was brief but significant, as was his apprenticeship between 1684-1686 with Carlo Cignani (1628-1718). The work of these artists was characteristic of two opposite tendencies. The first was more Baroque and the second more Classical. From 1686 to 1688, Crespi shared a studio with Giovanni Antonio Burrini (1656-1727) (SEE CAT. PP. 32-33) a student of Lorenzo Pasinelli (1629-1700).

At the same time, adding to the diversity of styles which formed the basis of his education, he intensely studied the Carraccis, concentrating especially on the frescoes in the cloisters of San Michele in Bosco, the Palazzo Fava and the Palazzo Magnani of San Benedetto. The study of reality after nature, taught and put into practice by the Carraccis was fundamental. Crespi never forgot this lesson which would be completed by his continuing studies in 1690 at the Accademia which Ettore Ghislieri had opened at his own expense in his own palace. There he could work from nude models, masculine as well as feminine. The school was directed by the great art critic and writer Carlo Cesare Malvasia and by the painter Lorenzo Pasinelli. Among the students were three promising talents: Giovanni Antonio Burrini, Gian Gioseffio Dal Sole and our artist.

Giuseppe Maria Crespi, when he was some twenty years old, began to work independently as a painter under the protection of an art patron, the rich merchant Giovanni Ricci, who offered him the opportunity to make several trips to study in Pesaro, Parma, Urbino, Modena and Venice in order to complete his Bolognese education. In 1690 Crespi was unanimously accepted as a member of the "Compagnia dei sig.ri Pittori." In the middle of the 1690s, the important commission which he received from Eugène de Savoie to execute two canvases for his palace in Vienna (today the Kunsthistorisches Museum) undoubtedly helped him to consolidate his reputation.

The period from the first years of the eighteenth century to the years 1720-1725, include the Florentine episode, necessary for understanding the artist's fame. It was a fertile, active period for concepts and achievements. The commissions arrived one after the other, and demonstrated Crespi's genius for treating any subject. Of course he made religious paintings, among them the difficult and memorable commission for the *Seven Sacraments* (Dresden, Gemäldegalerie) for the Cardinal Ottoboni in Rome. He made an historical subject for the Pope Clement XI and executed the *Meeting of James Stuart with the Prince Albani* (Prague, National Gallery) as well as a still life, subject he would come back to all during his career. Most important was the genre painting brought to Italy by the "Bamboccianti." Crespi took up the torch with genius and introduced this current to Bolognese painting. His influence prevailed in the work of Giuseppe Gambarini, Giambatista Piazzetta, Pietro Longhi, Giacomo Cerutti, and Gaetano Gandolfi.³

He remained active until he turned eighty, when blindness prevented him from continuing to work. He died two years later.

NOTES

1 - Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, 2 vols., Bologna, 1739, vol. 2, pp. 31-73 ; Luigi Crespi, *Felsina Pittrice Vite de' Pittori Bolognesi*, vol. 3, *che serve de supplemento all'opera del Malvasia*, Rome, 1769, pp. 201-232.

2 - Painted when he was in Florence between February and October 1709, while he stayed with his family in the Villa Medici in Pratolino.

3 - On this subject see the exhibition catalogue, *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, by John T. Spike, Forth Worth ; Kimbell Art Museum, September 20 – December 7, 1986.

POLIDORO DA CARAVAGGIO, POLIDORO CALDARA, CALLED
(CARAVAGGIO, 1499– MESSINA, 1543)

ALLEGORICAL FIGURE OF ASTRONOMY (ZOROASTER)

ALLEGORICAL FIGURE OF PHILOSOPHY (PLATO ?)

OIL ON OAK PANEL.

ASTRONOMY: 64.2 x 44 CM

PHILOSOPHY: 63.8 x 43.8 CM

VERSO:

The labels mentioned in the catalogue of the most recent auction of these panels (see Provenance below) have unfortunately disappeared. At any rate, the name "abbé Lanvion" cited in this catalogue appears to be an error. Research in the archives in Aix has made it clear that the reference should read Thaneron. The mention "Bouhier de l'Ecluse" has been confirmed by the exact description of the panels in the catalogue of his sale.

On the back of the wood panel depicting the *Philosopher* a coat of arms is sculpted which includes fesses across the shield that correspond to the arms of the Pope Paul IV (pope from 1555-1559; *FIG. 1*). They seemed to have been later covered over by a piece of paper bearing the seal of a cardinal. While not very easy to decipher, this seal would seem to date from the eighteenth century. It is not very likely that it belonged to the Cardinal Fesch as was proposed in the Sotheby's sale catalogue and in the article by P. Leone de Castris (see below, Bibliography). Another, very damaged seal is identical to the one found on the verso of the other panel, where it is very legible. It corresponds to the seal of the French Napoleonic Empire as it appeared from 1806 in the *Bulletin des Lois* (*FIG. 2*).¹

On each panel, in the upper left corner and on the side, there are the remains of metal fittings. These would seem to indicate that these panels most likely came from a piece of furniture. This sort of recuperation was a common practice for Polidoro.²

PROVENANCE:

The earliest provenance is difficult to pinpoint. While the coat of arms makes it highly probable that the panels were indeed in the collection of Pope Paul IV (1555-1559), who came from the important, Neapolitan Carafa family, it is impossible to say with any precision whether they were commissioned by him or acquired later, since Polidoro died twelve years before the pontificate of Paul IV. Of course it is possible that the papal coat of arms were placed on the panels only at the moment of Paul's ascension to the papacy.

Because of the information provided in the catalogue of the sale in Paris of the collection of the politician Bouhier de l'Ecluse, these panels can be traced to a collection in Aix-en-Provence, and the Canon Joseph-Marius Thaneron (1792-1854). He was the dean of the Faculty of Theology³ in Aix, and his collection has not yet been studied.⁴

Obviously it makes sense to find these figures of philosophers (theologians) in the collection of a canon, - professor of theology. It is impossible to confirm the direct passage of these paintings into the Bouhier de l'Ecluse collection as the sale catalogue would seem to indicate.

Robert-Constant Bouhier de l'Ecluse (Sables d'Olonne, 1799 – Paris, 1870) Collection Sale, May 23 – 25, 1870, nos. 35-36 (as Buonarroti Michelangelo, the catalogue

NOTES

1 - Many thanks to Michel Popoff, Director of the Collections of the Département des Monnaies, Médailles et Antiques, in the Bibliothèque Nationale de France for his precious assistance in identifying the coats of arms and seals.

2 - See the fascinating general study on the restorations of Polidoro's panels written by Laura Giusti, « Note sulla Tecnica di Esecuzione, » in the exhibition catalogue *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, November 11 – February 15, 1989, pp. 193-195.

3 - Mme Claudine Brohon archivist at the Archives Municipales de la Ville d'Aix found the death certificate of the Canon Joseph Marius Thaneron and the correct spelling of his name. He came from Cotignac in the Var, and died at the age of sixty-one on March 27, 1854.

Further information was provided by Mme Claudine Pézeron, archivist at the Archives Diocésaines d'Aix-en-Provence. According to the Incardination Registers, Joseph-Marius Thaneron was born in Cotignac (83) on September 17, 1792. He was ordained as a priest on March 26, 1819 and then became the parish priest of Saint Tropez. In 1835, he was named professor of sacred oratory at the University of Aix. On December 8, 1836, he became doctor of theology, and on April 27, 1841, he became the dean of the Faculty of Theology.

Warmest thanks are extended to Mesdames Brohon and Pézeron for their assistance.

4 - The Archives Départementales de Marseille contain the « déclaration de succession » made at the Bureau d'Enregistrement in Aix on September 20, 1854. The sole heir was his brother François-Etienne Thaneron, who is referred to as a landowner in Saint Tropez. No paintings are mentioned, although the canon bequeaths « A Virgin in wood and a chasuble » to the Church of Notre Dame in Cotignac. He bequeaths « various furniture evaluated in the enclosed inventory. » No inventory however was found in the papers of the notary who handled the succession (Archives Départementales, Aix-en-Provence, annexe, call number 301 E 653, acte 11954). It does not seem very likely that he would have bequeathed these two paintings to his servant.

Many thanks to Olivier Gorse and Arlette Playoust at the Archives Départementales de Marseille and Liberto Valls at the annex of the Archives Départementales of Aix-en-Provence for having effectuated this research.

indicates that they come from the "Taneron (*sic*) Collection in the city of Aix"). American Collection, Sale Sotheby's, New York, January 12, 1995, no. 48 (as Roman School, 17th century).

BIBLIOGRAPHY:

Pierluigi Leone de Castris, "Due Dipinti di Polidoro al Tempo del Sacco," *Bollettino d'Arte*, January – March 1997, pp. 61-66.

It is thanks to Pierluigi Leone de Castris that these panels have been attributed to Polidoro da Caravaggio and thus restituted to the body of the artist's work as well as situated within the context of the history of art in Rome. This historian has just finished a monograph on this artist after having studied his work in a number of publications and exhibitions.⁵ For this scholar the reappearance of these two panels is important for the reconstruction of the beginnings of Polidoro's activities, especially as concerns the production of panels for private use. Polidoro had begun his career as mason and then fresco painter in the team working with Raphael on the Loggia. These panels are a fundamental addition to the *corpus* of this artist from Bergamo – a fascinating painter, who in the terms of Roberto Longhi was a "tragic soul," "filled with passion."⁶

Pierluigi Leone de Castris' study is enlightening for both the iconography and the dating of these two "highpoints" of the art of Polidoro. Before going into the iconographical study it should be pointed out that these two, remarkably well conserved panels have recently undergone a careful cleaning which restores all its meaning to the figure symbolizing Astronomy. Old layers of repainting had transformed this masculine figure into a feminine one – probably in imitation of the *Sybils* in the Sistine Chapel. It was thus considered in the 1987 article by P. Leone de Castris, cited in the bibliography. Once these transformations had been removed the work became easier to read since the bearded profile was clearly masculine (*FIG. 3*). The interpretation of the painting became more apparent.

Of the two figures of philosophers, the one who is seated facing the spectator with his upper torso twisting to the side and his head in profile, is the one surrounded by the attributes symbolizing Astronomy. The left foot leans on a globe. On the ground, to the other side, is an armillary sphere (and not an astrolabe, as Leone de Castris stated). In the center of this sphere a small globe represents the Earth. The books recall the study of this discipline. The artist has very precisely depicted his personage, whose head is covered with a cloth – allusion to possible Oriental origins. It seems likely that this figure is Zoroaster who presented the celestial sphere and who symbolizes Astronomy. He appears as such in Raphael's *School of Athens* (1510, Vatican, Stanza della Segnatura). K. Oberhuber's interpretation of this famous fresco, in his recent work on Raphael, sheds even more light on the explanation of the iconography.⁷ In this fresco, Zoroaster is placed next to Ptolemy, who represents Geography. The two sciences are the basis of philosophy and, K. Oberhuber adds, "Zoroaster, like Orpheus, was considered during the Renaissance, to be one of the 'ancient theologians' who had given birth to philosophy." With these two panels, even aside from stylistic considerations, we are immersed in an iconography whose sources can be found in Rome.

If, in its own way, each of the two figures symbolizes philosophy, the second figure must be considered more in detail. This old man, who holds his long beard in his left hand, is a reference to Michelangelo's *Moses* (Rome, Church of San Pietro in Vincoli). However, his position is reversed and expression totally different. This philosopher has his mouth open and seems to be addressing someone. It is possible that he is in the middle of making a didactic discourse and symbolizes Philos-

5 - Pierluigi Leone de Castris, exhibition catalogue, *I Dipinti di Polidoro da Caravaggio per la Chiesa della Pescheria di Napoli*, Naples, 1985 ; exhibition catalogue, *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, November 11, 1988 – February 15, 1989 ; in collaboration with Paola Giusti, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1510-1540 Forastieri e Regnicoli*, Naples, 1988.

6 - Roberto Longhi, « Un Apice di Polidoro da Caravaggio, » *Paragone*, 245, 1970 , pp. 3-7.

7 - Konrad Oberhuber, *Raffaello, l'Opera Pittorica*, Milan, 1999, p. 101 : « Zoroastro, come Orfeo, era considerato nel Rinascimento uno degli 'antichi teologi' da cui aveva tratto origine la filosofia... »

ophy in the person of Plato. This can only be a hypothesis. It is not known whether these two panels are part of a series. If there were five other panels, they could be a representation of the Seven Liberal Arts. Then these two panels might represent Astronomy and Rhetoric (or Dialectic). However since these two philosophers face each other, and form veritable pendants, the existence of a series does not seem indispensable.

Aside from their iconography, the panels surprise by the strength of the expression inherent in their technique. To quote Leone de Castris, "The brushstroke is energetic, impetuous, and sometimes even abstract, the dense, exuberant color contradicts the drawing, and at the same time, the figures are astonishingly real, their volume modeled by a ray of light ... gives them an impressive physical presence, in some ways like that which would become characteristic of the seventeenth century."⁸ The nervous details of the feet, the beautiful still lives in the foreground, the unsettling handling of the paint surface all led to dating these panels in the seventeenth century. P. Leone de Castris rightly returns them to the end of Polidoro's Roman years, between 1524 and 1527, - the fatal date of the Sack of Rome by the troops of Charles V. At this time, Polidoro was forced to flee towards the south and ended up in Naples. It is very persuasive to compare the *Philosopher* with the *San Andrea* (Naples, Museo e Gallerie di Capodimonte; FIG. 4) executed for the Church of Santa Maria delle Grazie alla Pescheria in 1527, the year of the artist's arrival in Naples. Both paintings share the same summary brushstrokes which work the paint and contradict certain carefully redrawn details, as for example the curls in the hair. Comparisons with other works from these same years further strengthens this dating. The architectural background of the *Astronomer* is similar to the architectural details in the fresco representing *Landscapes with the Story of Mary Magdalen* (Rome, Church San Silvestro al Quirinale, Fra'Mariano Chapel; FIG. 5).

The inclined stance with lowered head evokes a *ricordo* of Michelangelo and the *Night* executed in Florence for the Medici Tomb, an appropriate reference for a depiction of *Astronomy*.

Pierluigi Leone de Castris rightly emphasizes the Roman milieu of 1524-1527 which provided a background to the creation of these masterpieces. Working on Raphaël's Loggia, Polidoro struck up a friendship with Perino del Vaga. The latter left Rome in 1522, and returned to Florence in 1524, accompanied by Rosso and by Parmigianino. These years were distinguished by a moment of common exploration when the painters confronted the restlessness of the Mannerist style. The elongation of forms which appears here in these two figures is an expression of the influence of Parmigianino. However Polidoro, who by temperament and by taste preferred to study nature and reality, found in the expressive potentialities of Michelangelo's language an answer to the Mannerist "difficulty." The theme, while it has its roots in Raphaël's work, is also an expression of the centers of interest of these artists who were "good musicians," philosophers, and enthusiastic about optics and alchemy. These factors make it obvious that these panels must be placed at a time within Polidoro's career when he was in Rome, in the midst of an atmosphere of intense pictorial research. During the "formative" years in Rome, his activity was essentially concentrated on frescoes and the decoration of painted façades, and such painted panels are rare. In this context, the rediscovery of these two privately commissioned paintings is even more essential for completing the understanding of this period of the artist's work.

8 - Leone de Castris, *op. cit.* Bibliography, 1997, p. 61: « In essi la pennellata è infatti forte, irruente e a tratti sommaria, il colore denso ed esuberante travolge il disegno, e le figure, allo stesso tempo, spiccano plastiche e vere sotto un fascio di luce intensa ... d'una fisicità piuttosto impressionante, davvero in qualche modo « seicentesca. »

FILIPPO NAPOLETANO, FILIPPO D'ANGELI CALLED
(NAPLES? AROUND 1590 – ROME, 1629)

ADORATION OF THE MAGI

OIL ON CANVAS, 84 X 145.7 CM.

The style of this large canvas, animated by numerous small figures, is characteristic of the work of Filippo d'Angeli (or di Liagno), better known by the name of Filippo Napoletano. This artist's relatively short career evolved between Naples and Rome, except for a brief parenthesis lasting less than five years, between 1617 and 1621, when he lived and worked in Florence at the time of Cosimo II. The chronology of this diversified artist, also an engraver as well as an excellent draughtsman, remains fragmentary despite the many, recent studies. These began in 1957 with the article by Roberto Longhi, which provided a solid base for further scholarship.¹

Filippo Napoletano is a fascinating artist. Besides the influence of his Roman but mainly Neapolitan education following in the wake of Caravaggio and the Caravagesque painters, he also adopted the contributions of French and Northern cultures. Northern artists were omnipresent in Italy in the first years of the seventeenth century. For example in Naples, there was, among others, Gofredo Wals, in Rome, the German Adam Elsheimer, Paul Brill, Balthasar Lawers, and in Florence, Cornelis van Poelenburgh. The latter came from Rome in order to work for Cosimo II, who highly valued the precise manner of the Northern painters. Most importantly, Jacques Callot was in Florence during the same period as Napoletano, even preceding him by several years. The two artists worked in close collaboration. They were both indisputable masters of "realist" representation.

The painting under discussion here can be placed during this Florentine period of activity. At this time Florence was like an immense melting pot, providing a backdrop to lively and stimulating cultural exchanges and influences. A comparison with other paintings by this artist from these same years confirms this date, for example the relatively unknown painting representing *A Skirmish between the Horsemen and the Infantrymen* (Florence, Galleria Palatina, FIG.1) published in 1995-1996 by Marco Chiarini.² The composition of the landscape is very similar. The masses are organized in the same way, with the boulders on the right, the very dark clumps of trees and the central vista towards the faraway bluish hills. It should be noted that throughout his entire career Napoletano always showed an interest for landscape. In Rome he frequently visited the group of the followers of Agostino Tassi and was particularly sensitive to the poetic attitude of Adam Elsheimer. The treatment of the foliage, somber for the masses while transparent for the lacey outcroppings, is typically Flemish and can especially be seen in the work of Poelenburgh. At the very source of this wide panorama is Filippo Napoletano's practice of drawing in the open air after nature. He brought this innovation to the art of landscape, thus breaking with the Mannerist tradition and announcing the art of Claude Lorrain. Napoletano was fond of rendering contrasting effects of light by painting skies charged with drifting clouds that projected strikingly different zones of shadow and light.

In this painting the entire scene takes place outside. The ruins of the stable on the left are seemingly there in order to counterbalance the boulders on the right – the precision of the details of the bare wall herald the Romantic realism of an artist like Salvator Rosa. As it unwinds horizontally, the long procession of the Magi is thus

NOTES

1 - Roberto Longhi, « Una traccia per Filippo Napoletano, » *Paragone*, no. 95, 1957, pp. 33-62. Other historians have since added elements to the information about the artist's career. Marco Chiarini is preparing a monograph on the artist and has published numerous articles. The one dealing with landscape is especially relevant to this painting. It is: M. Chiarini, « Filippo Napoletano, Poelenburgh, Breenberg e la nascita del paesaggio realistico in Italia, » *Paragone*, 269, 1972, pp. 18-34. Luigi Salerno produced a first attempt at a catalogue in L. Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, I, Rome, 1977-1978, pp. 200-217. Maria Rosaria Nappi published new elements about the Neapolitan context: M. R. Nappi, « Note sull'attività giovanile di Filippo Napoletano, » *Prospettiva*, 37, 1984, pp. 33-43.

2 - See text by Marco Chiarini in the exhibition catalogue, *Capolavori Sonosciuti a Palazzo Pitti. Restauri di Dipinti dal XIV al XVIII secolo*, Florence, Palazzo Pitti, 1995-1996, p. 50, no. 20.

braced between these two highly realistically treated forms. This movement is further emphasized by the wide format commonly found in Filippo Napoletano's compositions. The small figures, each different in its attitude and its expression, alternate with the large variety of animals – dogs, horses, leopard, camels. The highly refined, precise treatment of the metal parts of the harnesses and of the presents highlighted in gold, contrasts with the picturesqueness of the physical types of the Magi and with the realism of the faces of the foot soldiers and the porters. The whole scene evokes a small, colorful theater production. The skill, the knowledge, and the very energy that has gone into the rendering of these figures evokes the mastery of an artist like Callot, who had the genius to make individuals out of physical types. Napoletano might have been painting a portrait in the elegant silhouette on the extreme left. Staring enigmatically at the viewer, this figure seems to have stepped right out of a painting by Agostino Tassi.

The authority with which the artist portrays the horses, showing them from so many different angles, is a reminder that in Florence he executed large, life size “portraits” of the Grand Duke's horses, which have unfortunately disappeared.³ The superb white horse in the middle of the painting, or the rearing horse to the right, illustrate why this painter exercised an influence on other artists like the Florentine Stefano della Bella or Aniello Falcone, one of the great Neapolitan masters of the fourth decade of the century.

Filippo executed another version of the *Adoration of the Magi* (Lyons, Musée des Beaux Arts; *FIG. 2*) which was in the Mazarin collection.⁴ Painted without a large panoramic landscape, this painting fits into another time and place in the artist's career.

The name Filippo di Liagno evokes Spanish origins. Mancini (around 1617-1621) says that he was born in Naples “of a Spanish father and a Roman mother.”⁵ He began to paint in Rome before returning in 1600 to Naples, where he must have worked with Carlo Sellitto until the death of this artist in 1614, when a certain number of paintings by Napoletano were listed in his workshop. This same year, Filippo's father died, and the painter returned to Rome, stopping off on the way in Umbria. His only known altarpiece *Saints Benoit and Totila* (signed and dated 1621, Norcia, Church of San Benedetto) is conserved there. In Rome, he painted fresco landscapes (around 1622-1623) in today's Palazzo Rospigliosi-Pallavicini, before undertaking a second stay in Naples.

On January 1, 1629, he was named Rector of the Accademia San Luca. He died in the month of November.

3 - Known through archives (Payments in A.S.F. Guarderobe 373). This document was cited by Marco Chiarini in the exhibition catalogue *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie*, Florence, Palazzo Strozzi, December 21, 1986 – May 4, 1987, pp. 90-91.

4 - Oil on canvas, 98 x 141.3 cm (Inv. A-6). The painting is more or less the same size as our painting. See V. Lavergne-Durey - H. Buijs, *Catalogue Sommaire Illustré des Peintures du Musée des Beaux-Arts de Lyon, vol.1, Ecoles étrangères XIIIe-XIXe siècles*, Paris, 1993, p. 209 (which cites the precedent bibliography).

5 - G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura* (around 1617-1621), edited by A. Marucchi and L. Salerno, Rome, 1956-1957, vol. I, p. 255, vol. II, p. 156.

GIOVANNI BATTISTA CRESPI, CALLED CERANO
(CERANO (NOVARA) ? AROUND 1575 – MILAN, 1632)

SAINT PAUL

OIL ON CANVAS. 81.5 X 65 CM.

PROVENANCE:

Genoa, "Raggi" collection (according to a label on the frame, in ink, upper part, "Dalla sala entrando a dritta no. 1" and another label on the frame, lower left, "Salone no.")¹ Florence, private collection, Della Rocca Sale, Turin, 1988, p. 72, no. 633 (as "School of Assereto"); Private collection.

BIBLIOGRAPHY

Marco Rosci, *Il Cerano*, Milan, 2000, pp. 219-200, n° 143.

This painting has recently been reattributed to Cerano by M. Rosci in his catalogue of this artist's work where it is discussed as the number 143. It is thus correctly reintegrated in the work of one of the main protagonists of the Lombardy School of painting of the beginning of the seventeenth century. From a stylistic point of view the work fits perfectly into Cerano's manner which favored half length figures and a palette of brownish tones. These shades of brown extend into yellow, and the brown is often heightened with red as is the case here in the draped cloth enveloping the saint. The long, tapered fingers, drawn in relief are so characteristic of this artist that they can be considered his signature.

Saint Paul, seen in profile, is identified by his attributes: the sword, instrument of his martyrdom, and the book. Here, he is also carrying a small jar, most likely containing ink. He turns his head towards the event in the background – his own fall on the road to Damascus, symbolic of his conversion. Marco Rosci describes this portrayal of Saint Paul and raises the supposition that he is in a grotto looking out through the opening onto the scene of his conversion. Undoubtedly he had withdrawn (although not necessarily into a grotto) in order to write, as the inkwell would seem to indicate. The magnificent vista reveals a landscape which is formed out of rapid, light brushstrokes, rendered in golden and silvery tones lending it the appearance of a vision. This composition and the sketchy handling announce the altar painting representing *The Dead Christ with Mary Magdalen* (Milan, Banca Regionale Europea; *FIG. 1*)² executed during the last period of the artist's work. M. Rosci dates the *Saint Paul*, under discussion here, which was undoubtedly executed for a private patron, between 1620 and 1630. He compares it to the San Carlo de la Pala in the Charterhouse of Pavia, which directly precedes the Saint Paul in his catalogue. Many aspects of the compositions are comparable and in both the density of the material is only equalled by the firm and energetic modeling produced by the use of the light.

The "vocation of Saul" the name of this saint before he took the Latin name of Paulus after his conversion, is drawn from the Acts of the Apostles, (IX, 1-9) "He (Saul) was on the road to Damascus, when suddenly a light which came from the heavens envelopped him in its brilliance. Falling to the ground, he heard a voice, which said to him: "Saul, Saul, why do you persecute me?" "Who are you, Lord?" he asked. And he: "I am Jesus, whom you persecute. But rise up, enter into the city and you will be told what you must do."

The Acts of the Apostles does not specify if Paul was on foot or on horseback, but Western art traditionally represents him on a horse. As far as his physical character-

NOTES

1 - Taking into account the labels and the inscriptions, the painting could have come from the Palazzo Raggi (Via del Campo, Genoa), visited and described by C. G. Ratti in 1780 (see *Istruzione di Quanto Può Vedersi di Più Bello in Genova in Pittura, Scultura et Architettura*, Genoa, 1760, pp. 231-239). Unfortunately the author did not provide a complete inventory of the paintings and there is no mention of a *Saint Paul*. Many thanks to Anna Orlando for her aid.

2 - Marco Rosci, *Il Cerano*, Milan, 2000, pp. 265-266, no. 187.

istics are concerned, Paulus means "the small one" and in the Epistles he describes himself as puny in appearance, bald with a large, curved nose. Christian iconography has not taken into account this information and depicts him as a majestic giant leaning on a sword.³ A hellenized Jew, Paul was born in Tarsus in the year 3 (or 10 according to some sources) and was naturalized as a Roman citizen. Because of his conversion, his preaching throughout the Mediterranean basin and his martyrdom in Rome, he is considered to be the most important figure in Christianity after the Christ himself.

3 - See Louis Reau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, vol. III, *Iconographie des Saints*, III, Paris, 1959 reprint 1988, pp. 1034-1050.

One of the three of the most important painters working in Milan in the beginning of the seventeenth century, - Cerano, Giulio Cesare Procaccini (1574-1625) and Morazzone (1573-1626), Cerano seems to be the most well rounded artist. Not just a painter, he provided the cartoons for sculptures (for example the sculptures of the main doors of the Milan duomo) and the drawings for engravings, architectural projects and particularly ephemeral decorations, which culminated in the ceremonies in 1610 for the sanctification of Carlo Borromeo.

GIULIO CARIPIANI (VENICE, 1613 – VICENZA, 1678)

PAN AND SYRINX

OIL ON CANVAS. 53.5 X 45.5 CM.

In this painting the artist has faithfully followed the story of Pan and Syrinx as it is related in Ovid's *Metamorphosis* (I, 689 ff), the main source for this tale. Syrinx, an Arcadian wood nymph - one of Diana's chaste dryads - was pursued by Pan one afternoon as she was on her way back from Mount Lyceum. Pan, the son of Mercury and of the nymph Dryop, was born half man, half goat. His resulting brutish appearance did little to help him in his unrequited amorous pursuit of the nymphs. Stopped in her flight by the river, Syrinx called out to her father, the river god Ladon, for help. Curiously enough in this representation, Ladon is a mere presence, who does not physically take part in the action. However the metamorphosis of his daughter into a reed in order to save her from Pan's ardors was the result of Ladon's intervention. The morale of this Ovidian narrative of desire and frustration is manifest in that moment when Pan, thinking he is at last embracing the nymph, discovers to his surprise and his chagrin that his arms enclose a reed.

The lightly brushed, background landscape provides a remarkable evocation of this agreeable Arcadia. The group of Pan and Syrinx are presented in the Classical mode, in the form of a frieze. Syrinx, stopped in her flight, is only separated from Pan by the complexity of her whirling drapery, which billowing in the rush of wind caused by her forward movement, provides a link between the two protagonists. The vivid, light colors, especially the lovely fresh red of the drapery are opposed to the very distinct areas of shadow, for example Syrinx's face, as she turns towards the god pursuing her. This demonstrates the artist's interest for the contrasts of light and shade which have their origins in the work of Caravaggio, in this case filtered through the interpretation of the Venitian painter Carlo Saraceni (1579-1620).

The sharp, incised line and the dense, burnished volumes provide the painting with an aspect which almost seems characteristic of the eighteenth century, and makes this representation of the fable of Pan and Syrinx a veritable masterpiece of the painter's late mature years. By comparing this painting with two other versions of *Pan and Syrinx* (Florence, private collection, FIG. 1; and Padua, private collection, FIG. 2) and by following the chronology proposed by Pilo who dates these two paintings around the end of the 1660s, it is possible to assign our painting to approximately the same period. The two paintings in private collections show similarities from a stylistic point of view, and while they are less successful as far as the composition itself is concerned, they nevertheless demonstrate the graphic and formal tension so characteristic of these years.

In this previously unpublished canvas, the Venetian artist Giulio Carpioni provides one of the most well-developed examples of his art, characterized in an original way by a Classical bent, product of his apprenticeship around the 1630s with Padovanino (1588-1649). He developed this orientation by furthering his explorations of Titian (1488/90-1576) and of Poussin (1594-1665), artists always cited as his sources of inspiration. Of the young Titian, he knew the three *Bacchanals* executed for the "camerino" of the Duke Alphonso I d'Este (Palazzo Ducale, Ferrara) through the copies Padovanino made in Rome and brought with him to Venice. It is not known whether Carpioni was in Rome to admire Poussin's work itself, although in the absence of documentary proof, this seems highly improbable. It is more likely that he studied the engravings after the paintings of this great French master.

NOTES

1 - G.M. Pilo, *Carpioni*, 1961, p. 97, fig. 127 and p.105, fig. 161.

GIOVANNI ANTONIO BURRINI (BOLOGNA, 1656-1727)

PORTRAIT OF A YOUNG MAN

OIL ON CANVAS, 40.5 X 29 CM

This beautiful study of a young man brings us back to the Bolognese artistic scene some ten years before Giuseppe Maria Crespi's *Good Samaritan*. The work dates from Burrini's early youth in the decade 1670-1680. The artist went from the school of Domenico Maria Canuti (1626-1684) to the studio of Lorenzo Pasinelli (1629-1700) in 1672, since at this date Canuti left for Rome. However in this work the boldness of the impasto, which is unusual in Bolognese painting, can only be understood through the artist's contact with Venetian art. A trip to the city of the Doges was attested to by Zanotti. There Burrini must have been exposed to the art of Pietro Liberi (1605-1687), Sebastiano Mazzoni (around 1611-1678) or Pietro della Vecchia (1603-1678). Burrini pursued this Venetian tradition that would be developed later in Bologna by the Gandolfis.

The oldest evidence of his formative years, for which there is documentary proof, is a drawing in Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art, FIG. 1)¹ An inscription written by the first person to own the drawing, the Count Alessandro Fava, indicates 1679 as its date - "Antonio Burini f. li 19 feb. O 1679 A. f.". This sheet of studies of heads made "*dal vivo*" is especially interesting since it sheds light on an aspect of the artist's creative process relevant to the painting under discussion. In these studies sketched from life, which even include some

NOTES

1 - *Study of Heads*, pen and sepia ink, 21.6 x 17.5 cm (Inv. 67.17). See Eugenio Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini*, Bologna, 1999, pp. 217-218, fig. 97.

bordering on caricatures, Burrini captures the spontaneity of the pose, demonstrating a keen psychological insight, to which he adds the picturesque of the costume and the excitement of the exotic.

The first painting catalogued by Eugenio Riccomini² is a small canvas, *Inspiration* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, FIG. 2), which provides a good ground for comparison, especially as concerns the figure on the right with a turban. In his text about the painting the author points out "This animated spirit could not be found in good Bolognese painting, but it was highly appreciated in sketches, and in drawings as proof of the dexterity that the artist's hand could attain after a long apprenticeship." The freedom of the touch, the rapidity of the execution, the energetically worked paint in the bright tones – whether in the light on the face or in the reworking of the collar, as well as in the edges of the fur hat and the detail of the feather, – these all correspond to the stylistic characteristics from before 1680. According to Zanotti, the artist was only in his twenties by the time he had already completed a significant number of works, most of which have unfortunately been lost today. This *Portrait of a Young Man* naturally fits into the earliest part of the catalogue of Burrini's work.

2 - E. Riccomini, *ibid.*, p. 155 « La foga, ecco, proprio non s'usava nella buona pittura bolognese ; ma era ben apprezzata nello schizzo, nel disegno, quasi prova d'una facilità di mano raggiunta dopo lungo esercizio... »

GASPAR ADRIAENSZ VAN WITTEL (AMERSFOORT, NEAR UTRECHT 1652/53 – ROME, 1736)

VIEW OF THE ANIENE RIVER AT TIVOLI, UPSTREAM FROM THE OLD WATERFALL

OIL ON CANVAS, 21 x 33.2 CM

MONOGRAMMED, DATED: "G: V: W: 1720" ON THE WALL, TO THE LEFT

RELATED WORKS:

See Giuliano Briganti, 1996 for three other versions of this view:

oval version (oil on canvas, 31 x 45 cm. Dated 1691. Naples, Banca Sannitica);

rectangular version (oil on canvas, 50 x 102 cm. 1711. Rome, Accademia San Luca);

rectangular version (oil on copper, 35 x 45 cm. Rome, Private Collection).¹

A fourth version recently reappeared at auction (Christie's London, December 13, 1996, no. 90, 38 x 48 cm.)

Van Wittel was a young man when he left for Rome. The earliest records place him there in January 1675. He most probably arrived in 1674 and therefore was in his early twenties when he entered the *Urbs*.

As Giuliano Briganti points out in the first catalogue of the artist's work, it took this painter less than ten years to achieve his own artistic style. In this time he discovered his own personal principles of vision and the technical means that he would adhere to throughout his entire lifetime. Most of the preparatory drawings for his Roman *vedute* go back to the period 1680-1685. They formed the basis for innumerable paintings during the years to come. As far as the perspective was concerned the compositions never varied. Only small details, sometimes in the architecture, were changed in order to maintain the up to date accuracy of the panorama of the city.

The addition to the catalogue of Van Wittel's works of the previously unpublished veduta under discussion here, which is the fifth version currently known of the *View of the Aniene River at Tivoli, Upstream from the Old Waterfall*, adds an opportunity to

NOTES

1 - Giuliano Briganti, *Gaspar Van Wittel*, Rome, 1966, reprinted under the direction of Laura Laureati and Ludovica Trezzani, 1996, pp. 228-229, nos. 264, 265, and 266.

understand the essence of his relation to the subject. This painting provides a particularly significant demonstration. Because of its superior quality, it is an example of Van Wittel's highest level of achievement. The view includes an important extension on the right, where several houses are added, which had not appeared in the other versions. The wall on the left is also treated differently. The central point of view as compared to the other paintings has been moved slightly to the right. There are other more significant differences, like the variations in the figures (in reality, never identically repeated by Gaspar), and especially a change in the rendering of the atmosphere. Here the artist depicts a limpid, midday light which lends a lovely, objective "verity" to this view of Tivoli.

Van Wittel had already been received in the Accademia San Luca by 1711, an honor that was accorded to only a handful of foreign artists. He undoubtedly owed this success to the force he conferred to the genre of *vedute* in Rome and in Italy. His originality lay in his modernity, which was based on the radical opening up of his perspectives in contrast to earlier Baroque compositions. His success was rapid. Not only were contemporary critics enthusiastic but from a practical point of view, his work prospered, since from the very beginning collectors sought his paintings. Right up to his death the artist received requests for new versions of his *vedute*, often renditions of existing works.

HENDRIK FRANS VAN LINT, CALLED LO STUDIO (ANTWERP 1684-ROME 1763)

- *LANDSCAPE WITH A WATERMILL AND DANCING FIGURES*
(*THE WEDDING OF ISAAC AND REBECCA*)

- *LANDSCAPE WITH THE NURTURE OF JUPITER*
(SIGNED AND DATED, LOWER LEFT, "HF VAN LINT D. STUDIO FT ROMA 1737")

OIL ON CANVAS, EACH 154 X 198 CM.

PROVENANCE:

Formerly in England,
Private Collection (according to Busiri Vici)

BIBLIOGRAPHY:

Denis Coekelberghs, "H.F. Van Lint (Anvers 1684-Rome 1763), Copiste et Imitateur de Claude Lorrain," in *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, IV, 1971, pp. 185-197, figs. 1 and 2;

Denis Coekelsbergh, *Les Peintres Belges à Rome de 1700 à 1830*, Brussels - Rome, 1976, pp. 105-107, figs. 80-81;

Andrea Busiri Vici, *Peter, Hendrik e Giacomo Van Lint. Tre Pittori di Anversa del'600 e '700 Lavorano a Roma*, Rome, 1987, pp. 172-173, nos. 204 and 205 (with incorrect measurements).

Van Lint is principally known as a landscape painter and "vedutiste" of the Rome of his time. He had abandoned his father Peter van Lint's (1609-1690) tradition of history painting. It is however less well known that he painted large landscapes inspired by and sometimes (for a dozen) even copied after works of Claude Lorrain. As the

bibliography shows, these paintings have only recently been rediscovered. Nevertheless, a few years after the artist's death, Luigi Lanzi had already mentioned Van Lint's interest for the French painter in a text about the landscape painters of the Roman school. "Visse in Roma alla medesima epoca Francesco Wallint detto M. Studio, solito a lavorare de' piccioli paesi e marine con figure molto accuratamente condotte Seguito Claudio.¹ In following "the manner of Claude," Van Lint resolutely turned towards the Classicism of the seventeenth century. He studied the poetic and arcadian landscapes of Claude le Lorrain (1600-1682), without neglecting the interpretation of Poussin, as can be seen in the *Landscape with the Nurture of Jupiter*.

The first composition is based on the famous *Landscape with a Watermill and Dancing Figures* by Claude Gellée (FIG. 1: Rome, Galleria Doria Pamphilj, 150.6 x 198 cm)² which Van Lint could have seen and reproduced *in situ*. There is another version in the London National Gallery (FIG. 3), which was executed for Frédéric Maurice de la Tour d'Auvergne, Duc de Bouillon (1605-1652). This version contains a certain number of variations which do not appear in Van Lint's copy. This reinforces the idea that this artist did indeed copy the Roman painting rather than the one in London. Each of the two versions has a different pendant. For the painting in the Galleria Pamphilj in Rome the pendant is a *View of Delphi with a Procession* (FIG. 2) and for the one in the National Gallery in London, *A Scene in a Port with the Embarkation of the Queen of Sheba* (FIG. 4). The Roman pendant served as the source of inspiration for the *Landscape with the Nurture of Jupiter*.

The vast panoramic view of the *Landscape with the Watermill* has two figures dancing in the foreground – a man and a woman who are playing a tambourine. They are accompanied by two other musicians on the right who are playing flutes. The key to this representation can be found in the inscription on the painting in London which describes it as the marriage of Isaac and Rebecca.³ According to *Genesis* (24), Abraham sent his servant Eliezer to the land of Canaan to find a wife for his son Isaac. His servant recognized Rebecca at a well, outside of the city of Nahor, and asked her parents for her hand in marriage. The offer was accepted and Rebecca rejoined Isaac. The Biblical texts made no mention of festivities. These were the pure invention of Le Lorrain. Without having made any changes in the actual design of Claude's painting in the Galleria Doria Pamphilj in Rome, Van Lint nevertheless modified the time of day. The shadows of the early evening were transformed into the crystal-clear light more characteristic of the end of the afternoon.

Van Lint drew his inspiration from Claude's pendant and used it to create a composition of his own invention. From the *View of Delphi with a Procession*, he borrowed the general organization of the space, with two large masses of trees, and the wide river with the bridge. However, the procession in the foreground has been replaced by the shepherd and his flock; and the spectators on the left, by a group of figures taken from the painting by Poussin representing the *Nurture of Jupiter* (FIG. 3; Berlin, Gemäldegalerie) which he freely completed with the female figures on either side. The right bank of the river is dotted with Antique buildings – the Coliseum, and in a bend, a basin surmounted by a strange little monument functioning as a fountain, and flanked by two statues, and finally on top of a rise, a small temple. The introduction into the landscape of these Antique Roman monuments demonstrates its connection with the "veduta."

Today it is a well known fact that Van Lint called on other artists to execute the figures in his paintings, Busiri Vici names, without being able to precisely identify their

NOTES

1 - Luigi Lanzi, *Storia Pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, 6 vol. Bassano, 1809, vol. 2, p. 268;

2 - Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain. The Paintings*, 2 vol. New York, 1979, vol. 1, no. 113, vol. 2, figs 197-198 (Röthlisberger dates them 1648/1649). Francesca Cappelletti in a recent study of the Doria Pamphilj collection discovered an unpublished document, which confirmed the new dates of 1646-1647.

On September 20, 1646, Claude had already received « 50 scudi » for « two paintings of landscapes which he is currently executing » and which could only correspond to these two if their dimensions are taken into account (see exhibition catalogue *I Capolavori della Collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velasquez*, Milan, Fondazione Arte e Civiltà, September 28-December 8, 1996, p. 46, no. 8). This mention is of major importance since it puts an end to the controversy about whether the painting in the London National Gallery was the one executed for Pamphilj (still taken up in the exhibition catalogue edited by Humphrey Wine, *The Poetic Landscape*, London, National Gallery, January 26-April 10, 1994, nos. 21 and 26, pp. 75 and 77). The dates must now be reversed since the Galleria Pamphilj paintings precede the London paintings, which are dated 1648. The second painting, which represents the *Embarkation of the Queen of Sheba*, is dedicated to the Duc de Bouillon, « CAUDE GIL/I. V. FAICT. POUR SON ALTESSE LE DUC DE/BUILLON A ROMA 1648 »

3 - The painting in the National Gallery is signed, dated: « CLAUDIO.G.L. (perhaps GILLE)/I.N.V. ROMAE 1648/F » and bears the inscription: « MARI(age)/DISAC/AVEC/REBECA. »

contributions: "Giuseppe Chiari, Sebastiano Conca, Corrado Giaquinto, Adriaen Manglard, Anton Raphael Mengs and Pierre Subleyras" and adds "certainly other Flemish and Dutch artists." The only artists whose figures have been identified are Pompeo Batoni and Francesco Zuccarelli.⁴

While it is easy to see the difference in the hands from one painting to the other, and to suppose, as does D. Coekelberghs⁵ that Van Lint himself is the author of the figures in the copy of Claude's painting, it is more difficult to put a name on the artist who added the more elegant figures in the second composition.

These two compositions, considered by D. Coekelberghs, to be "two works of exceptional quality,"⁶ raise the question of the popularity of Claude's arcadian and poetic landscapes. Busiri Vici has explored the how and the why of the development of the craze for paintings copying Claude or executed in the "manner of Claude" in Rome during the first half of the eighteenth century.⁷ Undoubtedly collectors, unable to obtain paintings by Le Lorrain, which had become impossible to find on the market, ordered copies, which apparently Van Lint produced without enthusiasm. He turned instead to executing these large landscapes dotted with references to Claude and to Poussin. Some forty dating from 1718 to 1741 have been catalogued by Busiri Vici. It would be appropriate to situate these ambitious compositions within the history of landscape painting.⁸ Already around 1640-1650, painters of landscape were on the rise, especially in the north. Artists from Herman van Swanevelt to Isaac de Moucheron and many others as well, invested the realism of their works with arcadian poetry, or even exercised in the two manners as did Van Lint.

Like Le Lorrain, Van Lint devoted special attention to the trees which grow in Rome and the surrounding region. His wide open compositions are imbued with silence and invite contemplation. The limpid, clear colors participate in the true feeling of contentment the viewer experiences while observing these two paintings.

Hendrik Frans Van Lint was born on January 28, 1684 in Antwerp. He was the son of Pieter, history painter and founder of a line of artists that continued up until the end of the nineteenth century in Italy. Student of Peter Van Bredael between 1696 and 1697, Van Lint left Antwerp after 1697. He most probably had been in Rome for some ten years before he returned to his own country upon the death of his mother on June 13, 1710.

He was back in the Eternal City no later than 1711. The apparent heir of Van Witel, Van Lint, in company of this artist, and of Van Bloemen, was an habitu  of the famous *Bent*. This free association of Flemish and Dutch artists living in Rome, probably founded in 1623, counted among its members painters, sculptors, goldsmiths, engravers and even simple collectors. The *Bentvogels* ("birds") were given nicknames representative of their way of painting. These "baptisms" were the occasion for bacchic festivities which became famous. By the end of the seventeenth century and beginning of the eighteenth century, under the pontificate of Pope Clement XI Albani (1700-1721), these celebrations had degenerated to such a point that they were stopped in 1720. Hendrik received the nickname "Studio" which demonstrated the care with which he prepared his compositions. In his signature he subsequently added this nickname to his name.

His nomination in 1744 as academician of the artistic congregation of the *Virtuosi del Pantheon*, and later rise to the title of "Prince" in 1752 attest to his moral and artistic reputation in Rome.

It was in the Eternal City that he died at the age of seventy-nine, on September 24, 1763, in his house on the *Via del Babuino*.

4 - See A. Busiri Vici, *Peter, Hendrik e Giacomo Van Lint. Tre Pittori di Anversa del'600 e '700 Lavorano a Roma*. Rome, 1987, p. 200ff.

5 - Denis Coekelberghs, « H.F. Van Lint (Anvers, 1684-Rome, 1763), Copiste et Imitateur de Claude Lorrain, » in *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, IV, 1971, p. 196.

6 - D. Coekelberghs, *op. cit.* note 5, pp. 194-196.

7 - Busiri Vici, *op. cit.* note 4, pp. 162-163.

8 - See the exhibition catalogue by Marcel R ethlisberger, *Im Licht von Claude Lorrain, Landschaftsmalerei aus Drei Jahrhunderten*, Munich, Haus der Kunst, March 12 - May 29, 1983, pp. 190-194 (Van Lint).

GIUSEPPE BERNARDINO BISON
PALMANOVA 1762 – MILAN 1844

VIEW OF THE GRAND CANAL BY MOONLIGHT

OIL ON CANVAS, 54.5 X 72.5 CM.

ON THE BACK OF THE CHASSIS: "NO. 109" AND TRACES OF A WAX SEAL.

Precocious as well as diversified, Bison worked in fresco, oil or tempera, and in a wide range of genres and subjects which all demonstrated the brilliance of his technique. An inventive and productive artist, he disregarded the contemporary Neoclassical movement in order to create his own style, the expression of a timeless form.

In the domain of Venetian "veduta" Bison followed in the footsteps of his illustrious predecessor Canaletto (1697-1768), whom he reinterpreted in a Romantic vein, an indication of the evolution of mentalities and of taste.

On several occasions, Bison based his views of Venice on the engravings published in 1742 by Antonio Visentini reproducing the works of Antonio Canaletto.¹ In this case the engraving which inspired Bison is entitled, *Prospectus ab Aedibus Corneliarum ad S. Vitalem*, (FIG. 1) and shows, in the foreground on the right, the Palazzo Corner, and several gondolas. It is interesting to place engraving and painting side by side. It becomes immediately evident that the former has merely provided a backdrop for the painter's own personal vision. The activities of the evening are just beginning in the Venice of the painting. Undoubtedly an important reception will take place at the Palazzo Corner. Lights are shining in the windows, people are standing on the balconies and at the main entrance. Other façades with other lights in the windows suggest that the city is everywhere alive and active. On the calm waters of the Grand Canal, the small, rounded waves are typical of the artist's brush. The canal reflects the whitish light of the moon, which amusingly has a human face. It is the signature of the artist's nocturnal scenes. For example, *Capriccio with Ruins in the Moonlight* (Private collection)² presents this same characteristic and would seem to provide an extraordinary precedent for the subject. By using a nocturnal setting, Bison emphasizes the amusement and pleasure associated with the idea of life in Venice. The moon which brightly lights up the buildings on the right bank, or on the contrary leaves the left bank in shadow, gives the scene its slightly unreal quality, an innovation in the realm of "Veduta Veneziana." Bison goes even further in his rendition of this light by having the large shadowy zones of the palatial façades reflected on the surface of the water. The sky, partially covered by clouds, participates in the heavenly enchantment by means of the irregularity of the light it diffuses.

Bison belongs to a new generation of artists who have abandoned painting after nature. In these first decades of the nineteenth century the mentality has changed. It has become more important to render the ambience of a place than to produce a topographic view.

Bison has inscribed his own vision onto a traditional repertory, thus opening the genre of "Veduta Veneziana" to the new preoccupations of the nineteenth century. Such developments, according to Fabrizio Magani,³ can be dated to when the artist settled in Milan, after 1831. The stylistic disposition of the work,

NOTES

1 - Antonio Canale - Antonio Visentini, *Prospectus Magni Canalis Venetiarum*, in three parts, Venice, 1742, 2nd part: *Urbis Venetiarum prospectus celebrioris*, engraving 10.

2 - Fabrizio Magani, *Giuseppe Bernardino Bison*, Soncino, 1993, pp. 98-99, catalogue no. 24; Fabrizio Magani in the exhibition catalogue, *Giuseppe Bernardino Bison, Pittore e Disegnatore*, Udine, Church of San Francesco, October 14 - February 15, 1998, illustrated p. 139, no. 24.

3 - Letter dated May 22, 2000.

joined to a descriptive zest which emphasizes the tight, enamel-like color of the forms indicate a date between 1830 and 1840. It is easy to understand why Bison, who is in Milan, depends on engravings to refresh his memory with the details of the place he has left. In the inventory dated April 22, 1833, that Raffaello Tosani, Giuseppe Bernardino Bison's confidential agent, made of his paintings, another Venetian view, *Riva della Schiavoni di Notte* is cited.⁴ This reference to another painting representing Venice at night confirms Bison's interest in this original subject, which he treated several times.

4 - C. Piperata, *Giuseppe Bernardino Bison, 1762-1844*, Florence, 1940, p. 64.

Originally from Palmanova, Bison settled with his family in Venice when he was fourteen years old. At this time he entered the studio of Antonio Maria Zanetti, the younger. This followed a first apprenticeship when he was still a child in Brescia, in the workshop of a decorator and a restorer. Introduced to the Accademia at a young age in 1779, he began his career as a painter with the decoration, which has since disappeared, of an apartment in Ferrara in 1787. Even if his career can be divided into three parts which correspond to three different places: Venetia, Friuli and Milan, Bison always continued to make frescoes for private dwellings. His first Venetian period was marked by such decorations in numerous surrounding villas. He probably settled in Trieste in 1805. After the beginning of the century he diversified. He painted small easel paintings, mainly landscapes, as well as the theater decorations (lost) for Gorizia. From the Neoclassicism of Trieste, Bison moves on to the Romanticism of Milan, then dominated by the painter Francesco Hayez (1791-1882). While his painting reflects eighteenth century Venice it is open to the new historical and Romantic influences which soon became characteristic of his work.

Bison never really stopped working during his long career, and was still at his easel only days before his death on August 24, 1844.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Bologne, église de San Nicolò degli Albari,
su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Bologne, Pinacoteca Nazionale
Florence, Galleria Palatina, Palazzo Pitti
Londres, Collection Sir Denis Mahon
Londres, National Gallery
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art
Lyon, musée des Beaux-Arts
Milan, Banca Regionale Europea
Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte
Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes
Paris, musée du Louvre
Rome, église de San Silvestro al Quirinale
Rome, Galleria Doria Pamphilj
Trento, Castello Buonconsiglio

