

*Deux caravagesques  
lombards à Rome  
et quelques récentes acquisitions*

GALERIE CANESSO



DEUX CARAVAGESQUES  
LOMBARDS À ROME  
ET QUELQUES RÉCENTES ACQUISITIONS

MAI 2001



GALERIE CANESSO  
TABLEAUX ANCIENS

*Deux caravagesques  
lombards à Rome  
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 :

MARIANGELA AGLIATI, FRANCESCA BALDASSARI, ROBERTA BARTOLI,  
STEFANO CAUSA, RUDY CHIAPPINI, MARCO CHIARINI, ROBERTO CONTINI,  
ALBERTO COTTINO, STEFANO DE CARO, FILIPPO M. FERRO,  
FRANÇOISE FISCHER, MINA GREGORI, RICCARDO LATTUADA,  
CHRISTOPHER MARSHALL, MARIA SILVIA PRONI, NICOLA SPINOSA,  
PAUL TAYLOR.

CATALOGUE PAR VÉRONIQUE DAMIAN

TRADUCTION PAR JUDITH SCHUB

# SOMMAIRE

Giovanni Serodine, <i>Jésus parmi les docteurs</i>	p. 8
Tanzio da Varallo, Antonio d'Enrico, dit, <i>Saint Jean-Baptiste dans le désert</i>	p. 16
Maître de la Légende de Griselda, <i>Scène de Bacchanale</i>	p. 24
Bernardino Lanino, <i>Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean</i>	p. 28
Agostino Tassi, <i>Paysage avec le baptême du Christ</i>	p. 30
Maître de la nature morte Acquavella, attribué à Actif à Rome entre 1620 et 1640 <i>Nature morte aux fruits et au bouquet de fleurs</i>	p. 34
Francesco Guarino, attribué à Sant'Agata Irpina, 1611 – Gravina ou Solofra, 1654 <i>Sainte Cécile martyre</i>	p. 38
Francesco Fracanzano, <i>Le cortège de Bacchus</i>	p. 42
Cecco Bravo, Francesco Montelatici, dit, <i>Ulysse et Nausicaa</i>	p. 46
Giovanni Domenico Ferretti, <i>Arlecchino et Arlecchina</i>	p. 50
ENGLISH TRANSLATION	p. 53



*DEUX CARAVAGESQUES  
LOMBARDS A ROME*

## GIOVANNI SERODINE

ASCONA (TESSIN) (?) 1594 (?) OU ROME (?), 1600 (?) – ROME, 1630

### *JÉSUS PARMİ LES DOCTEURS*

HUILE SUR TOILE. CM. 147 X 218

AU REVERS :

Sur la toile de rentoilage : n° 116 (au pinceau) ; 730-D (à la craie) ; F332 (à la craie) ; S (à l'encre)

Sur le châssis : étiquettes : Meron de Paredes n° 76 (à l'encre) ; 292 (au crayon rouge) ; 51 154 (à l'encre)

### PROVENANCE

Peut-être le tableau commandé par Asdrubale Mattei (1554-1638), Rome. Espagne, Séville, Collection Calonge depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ; Madrid, même collection ; Grande Bretagne, collection particulière.

### BIBLIOGRAPHIE

Roberto Contini, « Un tema noto per un nuovo Serodine », *Paragone*, n° 551-555, janvier-mai 1996, p. 107-115 ; Mina Gregori, « Postilla », *Paragone*, n° 551-555, janvier-mai 1996, p. 116-117.

Notre siècle a redécouvert Giovanni Serodine, peintre rare que Roberto Longhi considérait comme « un des plus grands de tout le XVII<sup>e</sup> italien ». La publication récente de cette nouvelle version du *Jésus parmi les docteurs*, jusqu'alors inédite, est un ajout significatif à son *corpus* restreint : le catalogue des œuvres recensées par Rudy Chiappini (1987) comporte seulement 46 numéros décrits comme suit : 15 autographes, 3 perdus et 28 attribués<sup>1</sup>. L'artiste eut une carrière fulgurante avant de mourir prématurément à l'âge de 30 ans environ. A Rome, Serodine se place d'emblée dans la mouvance de Caravage (1571-1610) artiste qui, comme lui, était originaire de Lombardie. Sur cette ascendance caravagesque, surtout présente au début de sa carrière, nous reviendrons plus loin. Dans un premier temps, nous nous attacherons à examiner les caractères stylistiques de notre tableau, à comparer les différentes rédactions connues du thème, celles-ci nous obligeant à examiner la question complexe et, à notre avis non résolue, du *Jésus parmi les docteurs* cité dans les archives Mattei.

Si, dans un premier temps, le caractère « non-finito » de la peinture, déroute, il est aussi un merveilleux témoignage de la méthode de travail de l'artiste et des vicissitudes historiques qu'a pu rencontrer le tableau. Composante à part entière de l'art de Serodine, son « non finito » se développe sur les fondations du naturalisme caravagesque, terrain des plus favorables à l'épanouissement d'une technique à la fois sommaire et raffinée. Cependant dans notre cas précis, et le rapport de restauration, dont Mina Gregori a retranscrit de larges extraits dans *Paragone*, l'a confirmé : le tableau est inachevé. « Les ombres sont comme laissées en réserve »<sup>2</sup>. Elles présentent une couleur en aplat entourée d'un cerne : ainsi la main gauche de Jésus, les mains des personnages tenant les livres, certains détails physiques comme les oreilles, les barbes. La peinture « est en attente de matière ».

### NOTES

1 - Rudy Chiappini, *Serodine. L'opera completa*, Milan, 1987.

Pour de nouvelles propositions d'attribution à l'artiste voir Giovanni Testori, « Appunti sul Serodine », cat. exp. *Serodine. La pittura oltre Caravaggio*, Locarno, Pinacoteca di Casa Rusca - Rome, Musei Capitolini, 1987, p. 14-23 ; Gianni Papi, « Appunti su Giovanni Serodine », *Arte Cristiana*, 725, 1988, p. 139-152 ; Gianni Papi, « voce Serodine », *La Pittura in Italia. Il Seicento*, 2 vol., Milan, 1989, vol. 2, p. 887 ; Gianni Papi-Roberto Contini, *Ampliamenti per Giovanni Serodine*, Bellinzona, 1990 ; Roberto Contini-Gianni Papi, *Giovanni Serodine 1594/1600-1630 e i precedenti romani*, cat. exp. Pinacoteca Züst, Rancate, 16 septembre-30 novembre 1993.

2 - Catherine Goupil-Serge Tiers, *Dossier d'examen et de traitement*, Paris, 29/02/1997.







Mais une annotation du rapport de restauration nous paraît fondamentale et se doit d'être mise en relief : elle concerne l'aspect flou du dessin. Ce dernier répond à une particularité technique précise : « La peinture est ici légère, traitée avec un matériau ductile riche en huile, ce qui explique l'aspect presque flou, les passages modulés entre les ombres et les lumières ». Est-ce de la volonté du commanditaire ou de la sienne propre que l'artiste abandonna le tableau ? Il ne nous est malheureusement pas possible de le préciser. Cependant, force est de constater la belle présence des personnages, l'expression vivante et animée de la composition qui, bien qu'inachevée, fait paradoxalement gagner le tableau en puissance et en mystère.

Le thème, bien connu et souvent traité en peinture, est tiré de l'Évangile selon saint Luc (2, 41-50). Il constitue le premier événement de la vie publique du Christ. Enfant encore, il a 12 ans, Jésus est assis au Temple parmi les docteurs de la loi hébraïque, les « écoutant et les interrogeant, et tous ceux qui l'entendaient étaient stupéfaits de son intelligence et de ses réponses. » La tension que suggère cette discussion animée est toute entière contenue ici dans les échanges de regards, surpris ou interrogateurs. La composition, très resserrée, refermée sur elle-même, favorise ces échanges soutenus.

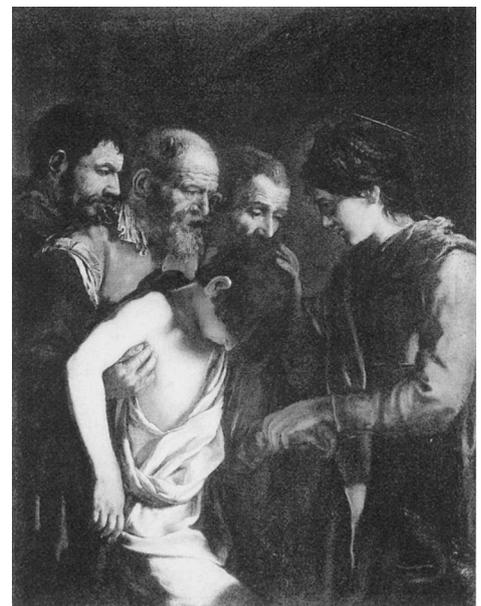
Roberto Contini, dans la première partie de son article, a méticuleusement analysé le langage pictural de l'artiste. Son examen exhaustif s'arrête sur les particularités physiques qui composent le patrimoine courant et typique de Serodine : les visages séniles aux fronts parcourus de profondes rides, les larges oreilles décollées, les airs courroucés et surpris, les ports de tête, les éléments du *decorum*. Reprenons-les en détail.

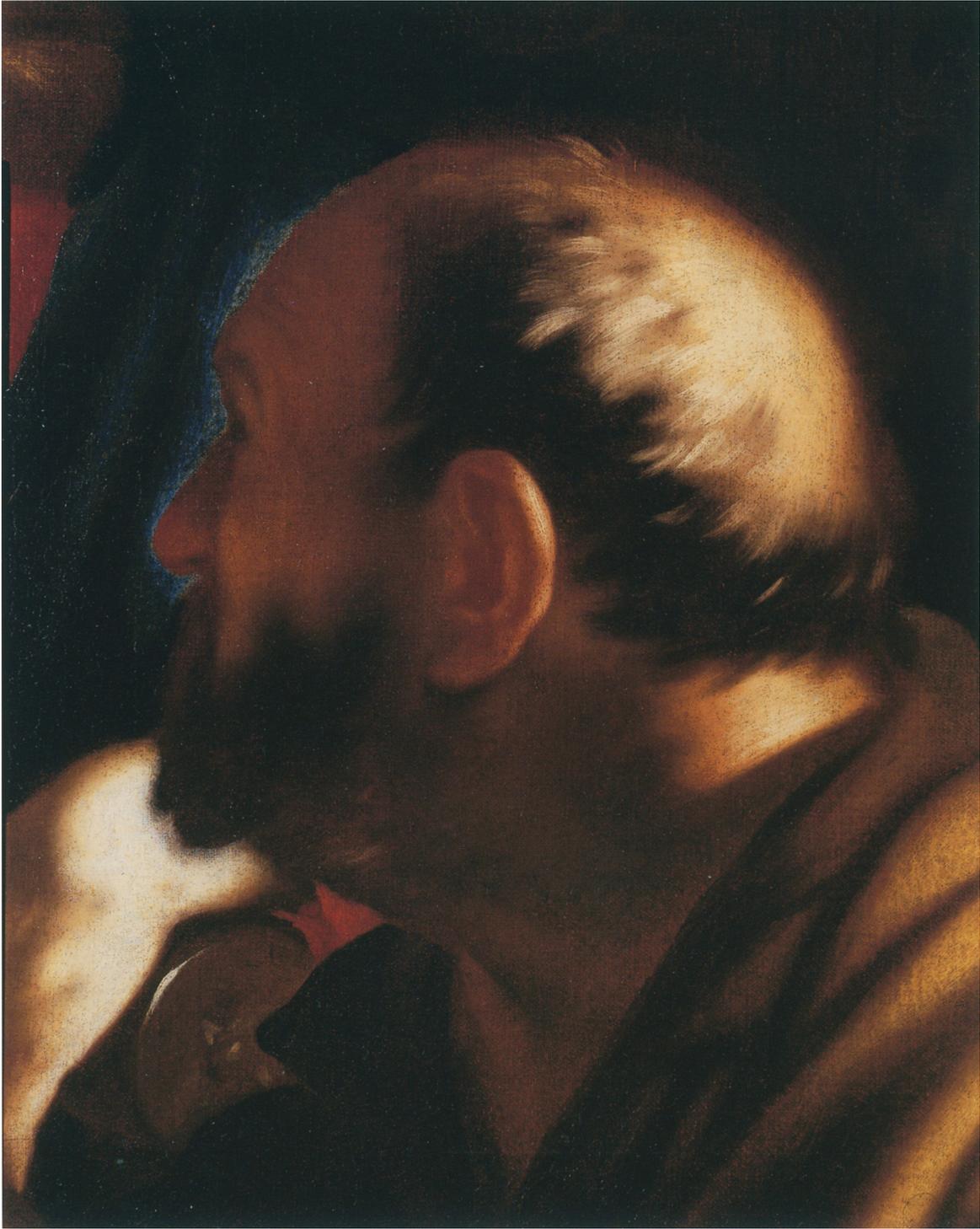
La première constatation qui s'impose est que toutes les confrontations nous renvoient vers les œuvres tôt du *corpus* de l'artiste. Dans le répertoire pictural de cette période là, les têtes des personnages de profil, d'âge mûr sont comme un poncif. Le personnage barbu sur la droite est une citation littérale du pèlerin de droite dans l'*Invitation des pèlerins d'Emmaüs* (Ascone, église Parrocchiale ; FIG. 1). Les trois têtes de gauche évoquent l'identique trilogie, sur un plan unique cependant, du *Miracle de sainte Marguerite* (Madrid, musée du Prado ; FIG. 2). Elles appellent un semblable parallèle avec le tableau de Madrid non seulement pour les typologies mais aussi pour les analogies de composition : la tête du docteur barbu inclinée vers le livre évoque celle baissée du jeune garçon devant sainte Marguerite. L'enfant Jésus a, lui, beaucoup d'affinité avec le profil de sainte Marguerite. Son état juvénile présente un contraste, une cassure avec les faciès chargés d'humanité d'origine caravagesque dont nous venons de parler et se caractérise, au contraire, par un petit nez busqué, les formes douces et arrondies du visage qui, elles, évoquent l'influence de Saraceni (1579 c.-1620). Ce type de profil, qualifié de « batracien » par Roberto Contini, annonce celui de la Vierge de la *Sainte Famille* d'Ascona (Casa patriziale) et, plus encore, de celui de la *Vierge des Mercedari* (Rancate, Pinateca Züst). Nous voudrions insister sur la proximité stylistique entre notre tableau et celui de Madrid en soulignant une même volonté

FIG. 1  
GIOVANNI SERODINE,  
*INVITATION DES PÉLERINS D'EMMAÛS*, DÉTAIL  
ASCONE, ÉGLISE PARROCCHIALE



FIG. 2  
GIOVANNI SERODINE,  
*LE MIRACLE DE SAINTE MARGUERITE*,  
MADRID, MUSÉE DU PRADO





dans l'économie de la couleur, peu diversifiée et très peu chargée en matière. Dans notre composition cependant, les rouges viennent rehausser les bruns et les bleus et animer l'ensemble de la composition, éclairée de surcroît par les fines annotations blanches du bandeau.

Mais, toujours selon Roberto Contini, l'invention la plus captivante de ce nouveau tableau de Serodine se trouve dans le jeune homme de dos, au premier plan. L'élément de *decorum* du bandeau retenant les cheveux est emprunté au vocabulaire caravagesque. Il fut largement développé par les peintres nordiques, retenons l'*Adoration des mages* de Terbrugghen (1619 ; Amsterdam, Rijksmuseum), artiste dont on sait qu'il entra en contact avec Serodine à Rome. L'originalité réside ici dans le motif décoratif qui apparaît sur le bandeau, note de raffinement que l'on ne trouve pas habituellement dans les tableaux caravagesques.

A cette pertinente étude, nous aimerions ajouter la nervosité, la véhémence même du propos, développées pour cette nouvelle composition du *Jésus parmi les docteurs* qui sont justement, des caractéristiques de ses œuvres des années 1621-25. Ces dernières culminent avec les *Saint Pierre et saint Paul conduits au martyre* (Rome, Galleria d'Arte Antica di Palazzo Barberini ; FIG. 5) et sont, au contraire, étrangères au *Jésus parmi les docteurs* du musée du Louvre (FIG. 3).

Ce tableau, par son sujet identique à un tableau de la collection du Palazzo Mattei di Giove à Rome, cité dans un document d'archive, nous renvoie à la genèse de la formation de cette collection et plus particulièrement à la personnalité d'Asdrubale Mattei (1554-1638). Le cardinal Girolamo Mattei (1545-1603), mécène qui protégeait Caravage, a tendance à éclipser la personnalité de ses deux frères Ciriaco (1542-1614) et Asdrubale qui eux, étaient réellement des collectionneurs, amassant antiques et tableaux. Asdrubale, pour décorer la Galerie de son palais, fait appel à des artistes vivants. Son choix correspond à une esthétique précise et se tourne vers des artistes adeptes des effets dramatiques et naturalistes du caravagisme. Serodine apparaît en ce sens, comme un sommet.

Les collections Mattei du dix-septième ont été remarquablement étudiées par Francesca Cappelletti et Laura Testa qui en ont publié à la fois les inventaires et les archives des paiements faits aux artistes<sup>3</sup>. Ainsi, à la date du 13 janvier 1626, apparaissent trois tableaux de Serodine, dont un sur le thème qui nous intéresse ici : « A ms Giovanni Serodine scudi venti uno e 25 pagati p. resto di tre quadri di pittura fatti uno la disputa che fece NS fra li dotori, laltro del Tributo al (ill.) il 3 la spartizione di S. Pietro e S. Paulo »<sup>4</sup>. Dans un inventaire de 1631, le premier décrivant les tableaux qui ornent la galerie, n'apparaissent plus que deux tableaux de Serodine. « Un quadro de farisei quando mostrano la moneta » (aujourd'hui Edimbourg, National Gallery of Scotland ; FIG. 6) et « Quando S. Pietro, et S. Paolo andavano al martirio » (aujourd'hui Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini), tous les deux de « Gio : della Voltalina », surnom toponymique de Serodine<sup>5</sup>. Ces deux derniers tableaux correspondent très probablement à un paiement fait à Serodine, en date du



FIG. 3  
GIOVANNI SERODINE, *JÉSUS PARMI LES DOCTEURS*,  
PARIS, MUSÉE DU LOUVRE

3 - Francesca Cappelletti, « La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della galleria nel Palazzo Mattei di Giove a Roma », *Storia dell'Arte*, 76, 1992, p. 256-295 ; Francesca Cappelletti-Laura Testa, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rome, 1994. Ce point précis de la commande d'Asdrubale à des artistes contemporains pour décorer sa galerie est encore développé par Laura Cappelletti, « Gli affari e l'orgoglio del collezionista. La storia della raccolta Mattei e l'ambiente artistico romano dal Seicento all'Ottocento », dans catalogue d'exposition *Caravaggio e la collezione Mattei*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 4 avril-30 mai 1995, p. 39 à 54.

4 - Francesca Cappelletti-Laura Testa, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rome, 1994, p. 150, 40 f.115. Al 13.

5 - Francesca Cappelletti-Laura Testa, *Ibidem supra*, 1994, p. 195, n° 251 et 260.

6 - Francesca Cappelletti-Laura Testa, *Ibidem supra*, 1994, p. 149, f.22r.

7 - Francesca Cappelletti-Laura Testa, *Ibidem supra*, 1994, p. 195, n° 253.

8 - Voir Laura Testa, *Ibidem supra*, 1994, p. 112, n° 13. Elle rétablit le correct historique et la datation du tableau.

Le tableau a été choisi par Astrubale, soit pour des raisons de dimensions (cm. 133 x 194) soit pour des raisons de style, pour décorer sa galerie après la mort de Giovan Battista Mattei, fils de Ciriaco, en 1624. Mais le tableau apparaît déjà dans un inventaire de 1616 « Un quadro della disputa di N.S.re con li Dottori di mano dell'Antiveduto [...] ». Le tableau a donc été réalisé avant 1614, date de la mort de Ciriaco et devient un des premiers témoignages connu de l'artiste. Resté dans la galerie Mattei tout au long du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, il fut acheté en 1802 par Hamilton Nisbet, avec d'autres tableaux Mattei, et emporté en Écosse dans sa résidence de Biel. Voir aussi Gianni Papi, *Antiveduto Gramatica, Soncino*, 1995, p. 94-95, n° 16, Figs. VIII-IX (avec datation erronée, daté 1624 par Papi).

31 janvier 1625, à notre avis trop peu pris en compte dans son intégrité par la critique : « A ms. Giovanni Serodine, che mi fa doi quadri p. la galleria p. l'Imprimitura scudi 3 e più al (... ?ill.) che ha porto i telari scudi 0.10 »<sup>6</sup>. Au début de l'année 1625, Asdrubale paye à Serodine les toiles (ou la préparation pour les toiles) qu'il réalise pour la Galerie et à une autre personne (nom illisible) il paye les châssis. De toute évidence, *Jésus parmi les docteurs* a fait l'objet d'une commande séparée, non attestée par les documents, mais certainement antérieure aux deux autres tableaux. Nous verrons plus loin, avec l'examen des datations, s'il est possible de préciser cette hypothèse.

Mais où est passé ce tableau représentant *Jésus parmi les docteurs* ? Chiappini (1987) et à sa suite une partie de la critique, ont voulu le reconnaître dans « La Disputa di Nro. Sig.re con Dottori. Antiveduto della Grammatica », supposant que l'auteur de l'inventaire de 1631, s'était trompé et que le tableau était en fait de Serodine<sup>7</sup>. C'était ne pas tenir compte du fait que l'auteur de l'inventaire pouvait aussi citer un tableau réellement existant. Et effectivement, Asdrubale avait bien reçu en héritage de son frère Ciriaco (1542-1614), via son fils Giovanni Battista Mattei (mort en 1624) un tableau de ce sujet réalisé par Antiveduto ; le tableau se trouve aujourd'hui en Écosse, à Cowdenbeath, Fife, Presbitère de St. Bride<sup>8</sup> (FIG. 4). Ce tableau de Serodine que les chercheurs croyaient caché sous une attribution erronée à Antiveduto a été, dans un second temps, identifié comme étant celui acheté par le musée du Louvre en 1983. La réapparition relativement récente de ce tableau, inconnu jusqu'alors, a convaincu la critique de sa provenance Mattei<sup>9</sup>. La pierre d'achoppement de cette argumentation repose sur la similitude, à quelques centimètres près, des dimensions de ces trois tableaux. Mais ces dimensions sont aussi quasiment identiques à celles de notre version... L'article de Roberto Contini vient à juste titre, rouvrir le débat, en insinuant quelques doutes sur le fait que le tableau du Louvre puisse à coup sûr être identifié comme le tableau Mattei<sup>10</sup>. Sa date de publication récente ne lui a pas encore permis d'être pris en compte par la critique. Mais force est de constater qu'aucun *Jésus parmi les docteurs* de Giovanni Serodine (ni même de Giovanni della Voltalina) n'apparaît dans les inventaires Mattei et toute l'argumentation ne repose que sur la citation du paiement de 1626.

Faut-il, à la suite de Francesca Cappelletti, imaginer que ce troisième tableau de Serodine se cache derrière ce *Jésus parmi les docteurs* cité, en 1676, sans attribution, dans l'antichambre de l'appartement noble, et dont les mesures de 10 par 7 palmes peuvent correspondre à celles du tableau du Louvre ?<sup>11</sup> Si l'on regarde maintenant les inventaires en amont, Francesca Cappelletti suggère encore de le retrouver dans l'ajout à l'inventaire de 1613, qu'elle situe après 1624, date de la mort de Giovan Battista Mattei « La disputa di NS.re con cornice d'oro rabescata » sans attribution (c'est nous qui soulignons)<sup>12</sup>. Mais nous avons du mal à croire qu'un tableau de Serodine ait pu passer comme anonyme du vivant de son commanditaire (Asdrubale meurt en 1638), et alors même que l'artiste travaille pour lui. Nous mettons les mêmes réserves pour la citation, toujours sans attribution, de l'inventaire de 1631 « La disputa di Nro Sig.re

FIG. 4  
ANTIVEDUTO GRAMATICA,  
*JÉSUS PARMİ LES DOCTEURS*, COWDENBEATH (ÉCOSSE),  
ST. BRIDE PRESBITERY



9 - Rudy Chiappini, *Serodine. L'opera completa*, Milan, 1987, p. 112, n° 8 (avec biblio. Précédente) ; Jean-Pierre Cuzin, *Nouvelles acquisitions du département des peintures (1983-1986)*, cat. exp. Paris, 1987, p. 209-210 (peut-être dans la collection Mattei) ; Francesca Cappelletti, *Ibidem note 3*, 1992, p. 262-263 ; Francesca Cappelletti, *Ibidem supra*, 1994, p. 127-128, n° 27 ; Francesca Cappelletti, *Caravaggio e la collezione Mattei*, cat. exp. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 1995, p. 146, n° 14 ; Rosella Vodret, *Caravaggio e la collezione Mattei*, cat. exp. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 1995, p. 168 ; Rosella Vodret, *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini*, cat. exp. Roma, Palazzo Barberini, 1999, sous le n° 30.

10 - Tous les tableaux de la Galerie Mattei présentaient des dimensions similaires : *Le tribut*, Edimbourg, National Gallery of Scotland (cm. 145 x 227) ; *Saint Pierre et saint Paul conduits au martyre*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antico di Palazzo Barberini (cm. 144 x 220) ; *Jésus parmi les docteurs*, musée du Louvre (cm. 145 x 224) ; et notre version cm. 147 x 218.

11 - Francesca Cappelletti – Laura Testa, *Ibidem supra*, 1994, p. 206, n° 168 « La Disputa di Dottori col Sig.re cornice nera fiorata e profilata di p. 10, e 7 » (Inventario ereditario del Duca Girolamo Mattei 1676)

12 - Francesca Cappelletti – Laura Testa, *Ibidem supra*, 1994, p. 169, n° 133.

con cornice d'oro rabescata », sous laquelle Francesca Cappelletti propose de reconnaître le tableau de Serodine, avant de finalement le retrouver dans l'inventaire des tableaux du duc Alexandre, *ante* 1729, une « Disputa grande cornice nera lavorata d'oro del Manfredi », estimée 100 scudi, et affirmer qu'il « ne peut s'agir que du tableau de Serodine »<sup>13</sup>. Cette dernière hypothèse est en effet séduisante puisque les deux autres tableaux de Serodine sont, eux aussi, dans cet inventaire tardif, donnés à Manfredi. Si l'on peut se fier à l'inventaire de 1631, et tout porte à le croire, puisque Asdrubale est encore vivant à cette date, il faut se rendre à l'évidence que *Jésus parmi les docteurs* de Serodine n'apparaît pas dans son inventaire. Pourquoi et comment a-t-il pu disparaître de sa collection ? Roberto Contini, à la suite de Rosella Vodret (1995 et encore 1999), a émis l'hypothèse intéressante et tout à fait probable, qu'Asdrubale qui avait bien commandé une toile de ce sujet à Serodine, abandonna cette composition au profit de celle de Gramatica qui lui arrive par voie d'héritage, justement en 1624-1625<sup>14</sup>. En 1624, Antiveduto est nommé Prince de l'Académie de saint Luc et il peut tout à fait souhaiter que ce peintre figure à son Pantheon. Le tableau, à cette date, serait donc abandonné –achevé ou non ?– et remplacé par un, ou plus vraisemblablement par deux autres tableaux. En l'état actuel des connaissances sur les conditions historiques, il est bien difficile d'aller au-delà. Il est probable que le tableau ait quitté le Palais –offert à quelque dignitaire ou à un autre membre de la famille ?– ou même, inachevé, ne soit jamais parvenu jusqu'au Palais.

Et ceci d'autant plus qu'il nous reste encore à prendre en compte un facteur important qui est celui de la datation de ce groupe Mattei. Des différentes études que nous avons citées au cours de cette discussion et en tenant compte des caractères stylistiques des trois tableaux, il ne semble pas que l'on puisse les dater exactement dans les mêmes années. Chiappini (1987) prend une position radicale et qui va à l'encontre des documents d'archive : il voit un hiatus stylistique entre le tableau de Rome, qu'il pense peint quelques années auparavant, et ceux d'Edimbourg et de Paris qu'il considère, eux, comme des pendents plus tardifs. Nous pensons au contraire, et comme le souligne avant nous Roberto Contini, que le *Saint Pierre et saint Paul conduits au martyre* s'accorde parfaitement, visuellement et stylistiquement avec le *Tribut*. Les deux tableaux présentent de la même façon des personnages à mi-corps, en pleine action. D'après ce que l'on peut déduire des documents cités plus haut, les deux tableaux de la Galerie ont été exécutés en même temps et appartiennent bien au même moment. Selon Roberto Contini, la version du *Jésus parmi les docteurs* du Louvre, très calme et équilibrée, appartient à un moment différent des deux autres tableaux Mattei, certainement postérieur ; au contraire la notre très dynamique, est certainement antérieure. Par ses liens avec des œuvres précoces des années 1621-1624, par son caractère nerveux que l'on retrouve justement dans les tableaux de Rome et d'Edimbourg, cette proposition semble des plus vraisemblable.

FIG. 5  
GIOVANNI SERODINE,  
*SAINT PIERRE ET SAINT PAUL CONDUITS AU MARTYRE*,  
ROME, GALLERIA NAZIONALE D'ARTE ANTICO DI  
PALAZZO BARBERINI



FIG. 6  
GIOVANNI SERODINE, *LE TRIBUT*,  
EDIMBOURG, NATIONAL GALLERY OF SCOTLAND



13 - Francesca Cappelletti, *Ibidem supra*, 1994, p. 127-128, n° 27.

14 - Rosella Vodret, *Caravaggio e la collezione Mattei*, cat. exp. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 4 avril-30 mai 1995, p. 168 ; Rosella Vodret, *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini*, cat. exp. Rome, Palazzo Barberini, 1999, p. 86-87, sous le n° 30.

Si l'économie des moyens employés par l'artiste, dans un sens « naturaliste », avec ses fonds sombres, ses forts éclairages latéraux, le propos à fleur de peau, le sens du drame, le rapprochent du dernier Caravage, son intérêt grandissant pour les effets de matière, très libres, le font admettre au Pantheon des génies comme Rubens, Frans Hals, Velasquez ou Rembrandt. A cette révolution caravagesque, Serodine a participé d'une manière personnelle, se plaçant à Rome comme un adepte de ce réalisme qu'il a su, par une évolution stylistique rapide et exceptionnelle, renouveler et porter vers des effets pré-baroque avant de disparaître prématurément en 1630.

#### QUELQUES REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Les documents retrouvés ne font allusion qu'aux huit dernières années de la vie de Giovanni Serodine. Ils attestent de sa présence constante à Rome, à l'exception d'un court séjour à Spoleto, pendant les années 1623-1624. L'acte de baptême n'a pas encore été retrouvé et, de fait, la date et le lieu de naissance de l'artiste restent encore problématiques. Rudy Chiappini les situe en 1600, à Rome, en s'appuyant sur une série de documents et plus particulièrement sur l'acte de décès, rédigé le 21 décembre 1630, où l'artiste est qualifié de « romanus ». Gianni Papi, lui, reprend la référence du « stato d'anime » d'Ascona, qui en 1620, donne 26 ans à Giovanni, et anticipe ainsi sa date de naissance de six années. L'on ne sait non plus, à quelle date il abandonne les rives du lac majeur pour suivre sa famille à Rome mais il est probable que les Serodine s'y trouvent dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est associé avec son frère sculpteur-stucateur dans la décoration –perdue– des trois pièces du palais Borghese pour laquelle Giovanni exécute les frises peintes. En 1623, si l'on suit Chiappini, Giovanni exécute pour l'église paroissiale d'Ascona, sa première grande « pala », l'*Invitation à Emmaüs*. La seconde, l'*Appel des fils de Zébédée* lui est postérieure. Le *Miracle de sainte Marguerite* (Madrid, musée du Prado) est à situer dans ce contexte, au caravagisme marqué, ce qui a conduit Gianni Papi à imaginer un voyage de Serodine sur les traces du Caravage tardif, jusqu'à l'*Adoration des bergers* de Messine (Museo Regionale). Entre août 1623 et juillet 1624, Serodine décore l'abside de l'église des jésuites, Santa Maria della Concezione, à Spoleto. Viennent ensuite, dans les années 1624-1625, les deux importantes commandes pour, d'une part, San Lorenzo Fuori le Mura, *Saint Laurent donnant l'aumône* (Casamari, Museo dell'Abbazia) et la *Décollation du Baptiste (in situ)* et, d'autre part, la commande d'Asdrubale Mattei dont nous avons parlé en détail dans notre notice du tableau. Parmi les œuvres perdues, citons les commandes rapportées par son premier biographe, Baglione (1642). Il s'agit d'un *Saint Michel Archange* pour San Pietro in Montorio et d'une *Transfiguration* pour l'autel principal de San Salvatore in Lauro.

Dans les cinq dernières années de la production de Serodine, la critique lui attribue toute une série de toiles, de dimensions moins ambitieuses, mais au contenu solide et au style très personnel : ainsi le vivant *Portrait du père de l'artiste* (Lugano, Museo Civico), le *Saint Pierre en prison* (Rancate, Pinacothèque Züst), voire à l'exégèse difficile comme la *Figure allégorique* de la pinacothèque Ambrosienne de Milan. A la phase ultime appartient le grand *Couronnement de la Vierge* (Ascona, Église Paroissiale) fascinant par l'abandon des séductions caravagesques au profit de tonalités claires et d'une expression baroque naissante. Après une soudaine maladie, Serodine dicte ses dernières volontés, le 21 décembre 1630, et meurt quelques heures après.

TANZIO DA VARALLO, ANTONIO D'ENRICO, DIT  
RIALE D'ALAGNA, 1575 OU 1580 (?) – VARALLO SESIA, 1632/1633

*SAINT JEAN-BAPTISTE DANS LE DÉSERT*

HUILE SUR TOILE. CM. 159 x 112

PROVENANCE

Ascona, collection particulière, depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

BIBLIOGRAPHIE

inédit

Avec la redécouverte de cet important tableau de Tanzio da Varallo nous ouvrons le second volet de notre binôme caravagesque lombard. Comme Serodine, Tanzio a rejoint Rome très tôt, en 1600, mais contrairement à lui, l'a quittée quelques années plus tard sans que l'on sache exactement, ni à quel moment, ni quelle fut son activité dans la ville Éternelle. Toutes ces années, jusqu'à son retour, documenté à partir de 1616, restent assez mystérieuses et les témoignages picturaux, rarissimes. Et même si, dans les années qui suivirent son retour, son activité est mieux documentée, la chronologie de ses œuvres reste extrêmement complexe, particulièrement pour les tableaux de chevalet. C'est la raison pour laquelle chaque nouveau tableau retrouvé prend figure d'événement car il vient éclairer sous un jour nouveau, la carrière de ce caravagesque hors pair, fascinant par sa sensibilité « moderne ».

La réapparition de cette nouvelle rédaction d'un thème connu par la composition du musée de Tulsa (Oklahoma ; *FIG 1*) vient sans peine, en regard de son exceptionnelle qualité, s'insérer dans le *corpus* de Tanzio qui traita à plusieurs reprises ce thème de l'enfance, ou plutôt de l'adolescence de saint Jean Baptiste<sup>1</sup>. L'iconographie même de l'adolescent ascète et prêchant la pénitence dans le désert de Judée, est particulièrement adaptée au style de l'artiste, à la fois tendu et exalté. Les textes bibliques n'apportent pas d'éléments sur l'enfance de saint Jean Baptiste, fils du prêtre Zacharie et d'Elisabeth, cousine de la Vierge Marie, dernier des prophètes d'Israël et précurseur du Messie. Les Apocryphes sont venus combler la lacune. Luc est sommaire (I, 80) : « Cependant l'enfant grandissait et son esprit se fortifiait. Et il demeurait dans les déserts jusqu'au jour de sa manifestation à Israël ». Mathieu (III, 4) et Marc (I, 6) ont, eux, apporté quelques précisions en le décrivant avec un « vêtement fait de poils de chameau et un pagne de peau autour de ses reins ; sa nourriture était de sauterelles et de miel sauvage ». Après avoir baptisé Jésus dans le Jourdain, il le reconnaît comme l'agneau de Dieu (*Ecce Agnus Dei*), le Messie annoncé par les prophètes. Saint Jean Baptiste est vraiment représenté ici dans sa mission d'Annonciateur : le doigt pointé vers l'agneau, il a le regard tourné vers le haut. La main droite tient la croix, symbole de son sacrifice. Tanzio dépeint ici une figure « en action ». Le pied droit

*FIG. 1*

TANZIO DA VARALLO,  
*SAINT-JEAN BAPTISTE DANS LE DÉSERT*,  
TULSA (OKLAHOMA), THE PHILBROOK MUSEUM OF ART  
GIFT OF THE SAMUEL H. KRESS FOUNDATION, 1944



NOTES

1 - Pour une autre interprétation, dans une collection particulière parisienne (138,5 x 96 cm) voir : Filippo M. Ferro, « Novità e precisazioni su Tanzio da Varallo », *Il Seicento lombardo. Giornata di studi*, a cura di Mina Gregori e Maro Rosci, 16 mars 1996, Milano, 1996, p. 12-20 fig. 14. Dans un format plus réduit, trois autres tableaux sur ce même thème de saint Jean Baptiste sont connus : Oberlin College in Ohio, Allen Memorial Art Museum, (77,4 x 63,5 cm.) ; Milan, collection particulière (60 x 45,5 cm) et Londres, collection particulière (71,5 x 57 cm. Pour ce dernier voir F. M. Ferro, *Ibidem supra*, 1996, fig. 13)

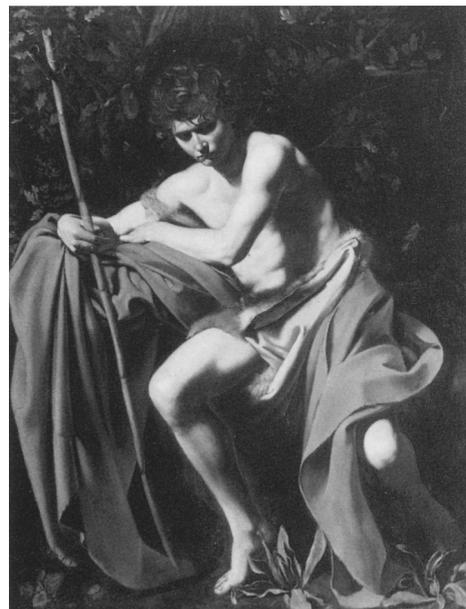


solidement appuyé sur une pierre, les mains et le regard expressifs, les boucles dorées virevoltant en pleine lumière, autant de détails pour donner une image vivante. La participation active de saint Jean Baptiste au propos illustré correspond parfaitement à ce caractère réaliste qui domine toute l'œuvre de Tanzio et qui est particulièrement mis en évidence au Sacro Monte de Varallo. Ici, le rendu morphologique du saint frappe par son énergique appel à la vérité des chairs –volontairement rosées– et des os –excessivement saillants au niveau de la clavicule.

La belle échappée de paysage sur la droite est, elle aussi, propre à notre artiste. Elle se retrouve dans la version du musée de Tulsa avec un certain nombre de variantes qu'il est facile de relever : la première étant l'ajout du pont sur lequel on distingue de petites silhouettes. Les sapins ne présentent pas ces troncs dégarnis qui s'élancent dans un ciel rosé et déjà sombre, probablement un ciel de début de soirée. Notre version présente, au contraire, un moment différent de la journée avec une lumière plus claire et plus crue comme tendent à l'indiquer encore les ombres très marquées sur le personnage de saint Jean Baptiste et autour de la grotte. La masse rocheuse qui marque l'entrée de la grotte présente, elle aussi, des caractéristiques qui lui sont propres. Si l'on en vient à la figure du saint, d'autres variantes peuvent être relevées, tant au niveau de l'expression que du *decorum*. La tête auréolée de ces longues boucles blondes ne se retrouve pas à l'identique, de même que la bouche, plus ouverte, semble-t-il, dans la version de Tulsa. Dans notre version, les détails de la tunique de poils de chameau, la présence de l'agneau au regard si vif sont aussi des annotations qui plaident, si besoin en était, en faveur d'une pleine auto-graphie. Cependant, si l'on considère les deux compositions dans leur ensemble, les variantes sont relativement minimales au point que l'on puisse imaginer qu'un collectionneur ayant vu la première version, ait demandé à Tanzio une version à l'identique, qui, en fait, ne l'est pas dans les détails comme nous venons de le voir.

Roger Ward et Richard P. Townsend, à propos du *Saint Jean Baptiste* du musée de Tulsa, se sont penchés sur les précédents visuels de cette composition, et plus particulièrement sur l'influence du *Saint Jean Baptiste dans le désert* de Caravage (1604-1605 ; Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, FIG 2)<sup>2</sup>. Et de fait, il apparaît évident que Tanzio a eu connaissance de cette invention du Caravage. Le tableau a été commandé à Rome par Ottavio Costa, un banquier, vers la fin de 1603 et il est resté dans la ville éternelle jusqu'à sa mort en 1639<sup>3</sup>. Sans doute, Tanzio a-t-il eu la possibilité d'en avoir une vision directe pendant son séjour romain. Mais s'il s'en est inspiré pour la présentation de saint Jean Baptiste en pied, s'il a retenu le volumineux drapé rouge, l'annotation végétale de la plante au premier plan à droite, il en a réinterprété le sens pour en donner une vision plus « participante », plus vibrante. Il ne s'agit plus là de le représenter pensif, le visage baissé et sans autre attribut que la croix, mais au contraire de le présenter véritablement comme la figure centrale du christianisme, acteur privilégié du baptême du Christ.

FIG. 2  
CARAVAGE,  
*SAINTE JEAN-BAPTISTE DANS LE DÉSERT*,  
KANSAS CITY, THE NELSON-ATKINS MUSEUM OF ART



2 - Richard P. Townsend-Roger Ward, *Caravaggio & Tanzio. The theme of St. John the Baptist*, cat. exp. The Philbrook Museum of Art, Tulsa, Oklahoma-The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, 1995-1996.

3 - Voir Roger Ward, « Caravaggio and his « St. John the Baptist » for Ottavio Costa », dans cat. exp. *Ibidem supra*, 1995-1996, p. 1-19



TANZIO DA VARALLO,  
*SAINTE JEAN-BAPTISTE  
DANS LE DÉSERT,*  
PARIS, GALERIE CANESSO

Comme l'a fait remarquer F. M. Ferro, le travail sur les séries fait partie intégrante de l'œuvre de Tanzio : outre celui sur la figure de saint Jean Baptiste, on pourrait citer, dans un esprit proche et à titre d'exemple, les deux superbes rédactions du *David* (toutes deux à Varallo, Pinacothèque).

La critique s'accorde aujourd'hui pour donner une datation assez tardive, vers 1627-1629, au *Saint Jean Baptiste* du musée de Tulsa, en partie pour l'importance accordée au paysage, très influencé par Paul Brill (1554 - 1626). F. M. Ferro, qui se réserve la primeur de notre découverte dans un article à paraître dans *Paragone*, situe notre version très tôt, entre le *Saint Sébastien soigné par sainte Irène et un ange* (Washington, National Gallery of Art ; FIG. 4) et le premier *David* de la Pinacothèque de Varallo (FIG. 3), c'est à dire entre 1616 et 1620. Ces deux œuvres sont empreintes d'un maniérisme qui nous semble absent du *Saint Jean Baptiste* et pour cette raison, nous sommes tentés de le situer plus tard. La grande force expressive de notre tableau, dans un souci de réalisme plus immédiat, nous invite à le rapprocher du *Saint Jérôme* de Kansas City (Nelson-Atkins Museum of Art) et surtout du deuxième *David portant la tête de Goliath* de la Pinacothèque de Varallo, situé dans la chronologie délicate de Tanzio autour des années 1623-25<sup>4</sup>. La matière, comme celle du deuxième *David* de Varallo (FIG. 5), extrêmement libre, est stupéfiante d'effet dans les boucles de cheveux, dans les larges coups de pinceaux qui construisent les rochers ou, à l'inverse, est délicate et fine dans les annotations du paysage du fond. Les gammes de couleur qui associent les bruns, vert et rouge sont caractéristiques des années de la maturité de ce grand représentant du réalisme lombard. Dans tous les cas et en tenant compte de ses caractères stylistiques, notre version est certainement conçue avant la version de Tulsa.



FIG. 4  
TANZIO DA VARALLO,  
*SAINTE SÉBASTIEN SOIGNÉ PAR SAINTE  
IRÈNE ET UN ANGE*, WASHINGTON,  
NATIONAL GALLERY OF ART,  
SAMUEL H. KRESS COLLECTION

4 - Voir Pietro C. Marani, cat. exp. *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, Milano, Palazzo Reale, 13 avril-16 juillet 2000, n° 21, p. 113-116 (qui cite la bibliographie précédente au sujet de la datation de cette œuvre).

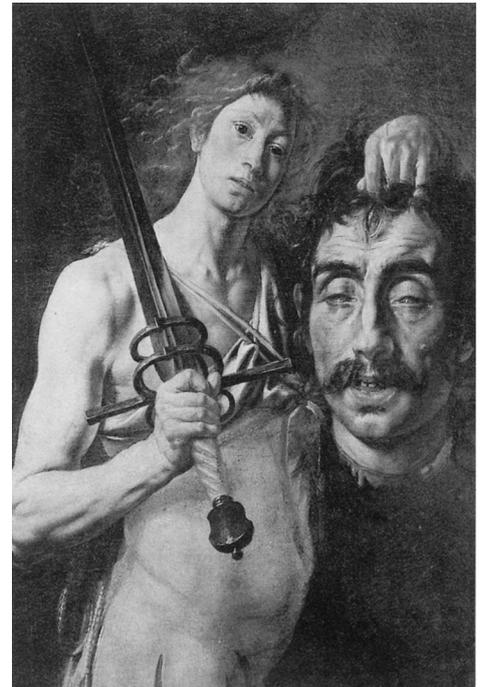


FIG. 3  
TANZIO DA VARALLO,  
*DAVID AVEC LA TÊTE DE GOLIATH*,  
VARALLO PINACOTHÈQUE

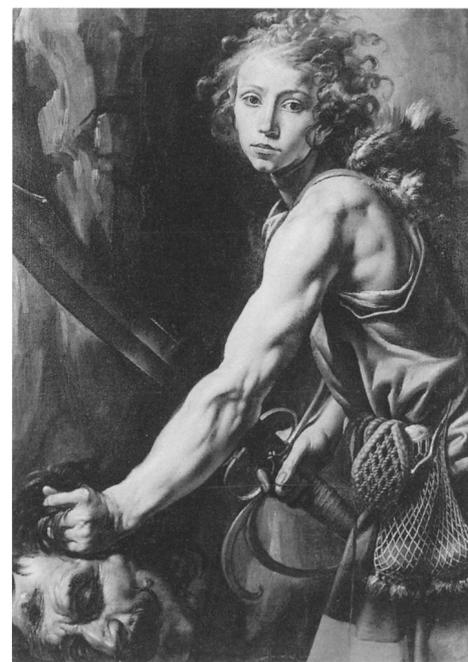
#### QUELQUES REPÈRES BIOGRAPHIQUES<sup>5</sup>

En 1600, le départ de Tanzio pour Rome, en compagnie de son frère Melchiorre, est documenté par une lettre, signée du juge de la Val Sesia, sorte de sauf conduit qui stipule que les deux frères sont en bonne santé et s'appêtent à vivre honnêtement de leur art. Il s'agit-là du premier témoignage sur ce jeune talent prometteur, originaire d'une dynastie d'artistes : architecte, sculpteur, fresquiste. C'est sans doute, à l'intérieur de cette même famille, et vraisemblablement sur le chantier du *Sacro Monte* de Varallo, qu'il faut imaginer son initiation à l'art. En 1586, trois de ses frères signent un contrat pour la réalisation de la grande chapelle du *Massacre des Innocents*. Le départ vers l'Urbs est certainement sollicité par les perspectives de travail que pouvaient offrir les chantiers du jubilé de Clément VIII, en 1600. Comment imaginer meilleure formation que la Rome des années 1600 pour un jeune homme d'environ 20 ans ? Sur la scène artistique romaine sont présentes toutes les tendances : de Caravage à Annibale Carrache, les toscans, un peu plus tard, Rubens, les français etc... Malheureusement l'on ne sait quasiment rien de son activité dans la Ville éternelle. Il est très probable qu'il ait effectué aussi un séjour à Naples comme semblent l'attester les 5 fragments retrouvés d'une *Pentecôte* (aujourd'hui en dépôt au musée de Capodimonte) et, sur le chemin du retour vers le nord (ou, pour F. Bologna, avant le séjour napolitain<sup>6</sup>), un passage dans les Abruzzes. Un tableau à la Collegiata de Pescocotanzo représentant une *Madone de l'incendie maîtrisé* l'atteste.

1607, est la date du retour à Varallo de son frère Melchiorre mais pour trouver trace d'un document attestant celui de Tanzio, il faut attendre 1616, date à laquelle la Pala avec *Saint Charles donnant la communion aux pestiférés* est déjà en place dans la collegiata de Domodossola. Vers la fin de 1617, Tanzio est documenté pour la première fois au Sacro Monte de Varallo (fresques sur le thème de *Pilate qui se lave les mains*, XXIV chapelle). Dans les années qui suivent, des compositions religieuses de petites ou de moyennes dimensions semblent indiquer que son travail s'adresse au collectionnisme privé. Citons le *Saint Jean Baptiste* (Oberlin College, Allen Memorial Art Museum) et le *Saint Sébastien soigné par sainte Irène et un ange* (Washington, The National Gallery of Art), ce dernier dénote encore l'influence du maniérisme romain du Cavalier d'Arpin. Dans cette production pour des privés il faut compter les portraits pour lesquels il fait montre d'une intensité et d'une acuité psychologiques qui lui sont propres comme le démontrent le *Portrait d'homme* (Milan, Pinacothèque de Brera) ou le *Portrait d'une dame* (toujours Milan, Pinacothèque de Brera).

De 1627 date un contrat entre Tanzio et Ottavio Nazzari pour la décoration à fresque de la chapelle de l'ange gardien à S. Gaudenzio de Novara, terminé en 1629. Cette importante commande lui ouvre les portes de la scène artistique milanaise. Suivent alors toute une série de décoration à fresque dans les églises de S. Antonio dei Teatini et S. Maria della Pace ainsi qu'une décoration, malheureusement ruinée, autrefois dans l'église de la Vittoria de Parabiago, aujourd'hui déposées dans l'hôpital Antonini de Limbiate. Les deux œuvres qui ferment le *corpus* de l'artiste ont été exécutées pour deux villages des environs de Varallo : le *Saint Roch* (daté 1631) pour l'église de Camasco et la *Vierge à l'enfant avec saint François et saint Charles* pour l'Oratoire de San Carlo a Sabbia (tous les deux à Varallo, Pinacothèque). Ses dernières peintures à fresque pour la chapelle de la famille Gibellini, dédiées à saint François dans la collegiata de Borgosesia, commencées fin 1632, ont été terminées, après sa mort, par son frère Melchiorre.

FIG. 5  
TANZIO DA VARALLO,  
DAVID AVEC LA TÊTE DE GOLIATH,  
VARALLO PINACOTHÈQUE



5 - Pour les mises à jour biographiques récentes voir : Giovanni Romano, *D'Enrico Antonio*, ad vocem, *Dizionario biografico degli italiani*, vol.38, Rome, 1990, p. 779-783 ; Francesco Frangi, « Itinerario di Tanzio da Varallo », *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, Turin, 1990, p. 113-192 ; cat. exp. *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, Milano, Palazzo Reale, 13 avril-16 juillet 2000.

6 - Ferdinando Bologna, « Tanzio a Roma, sugli Altopiani Maggiori d'Abruzzo e a Napoli », cat. exp. *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, Milano, Palazzo Reale, 13 avril-16 juillet 2000, p. 33-40.



## *RÉCENTES ACQUISITIONS*

## MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE GRISELDA ACTIF (SIENNE?) DANS LA DERNIÈRE DÉCENNIE DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

### SCÈNE DE BACCHANALE

DESCO DA PARTO POLYGONALE, TEMPERA SUR PANNEAU  
DIAMÈTRE : CM. 55,5

### PROVENANCE

Florence, Collection Alessandro Zoubaloff ; sa vente, Florence, 30 avril-12 mai 1917, p. 39, n° 567, ill. VIII (comme Luca Signorelli). Milan, Collection particulière. Zurich, Collection particulière.

### BIBLIOGRAPHIE

Alberto Martini, « Precedenti del Manierismo », *Arte Figurativa Antica e Moderna*, nov.-dec. 1959, n° 6, p. 36, repr. ; Mia Cinotti, *Maestri della pittura dal 300 al 700*, cat. exp. Galleria Levi, Milan, 1964, p. 48-49, repr. ; Laurence B. Kanter, « Master of the Griselda Legend », cat. exp. *Painting in Renaissance Siena, 1420-1500*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988-1989, p. 344 ; Cecilia de Carli, *I Deschi da Parto e la pittura del primo rinascimento toscano*, Turin, 1997, p. 178-179, n° 49, repr. ; Laurence B. Kanter, « Rethinking the Griselda Master », *Gazette des Beaux-Arts*, février 2000, p. 153.

Apparu en 1917 dans le catalogue de la vente Zoubaloff de Florence comme une œuvre de Luca Signorelli (1445/1450-1523) ce *desco da parto* doit à Alberto Martini (1959) d'avoir retrouvé sa paternité, depuis lors unanimement acceptée par la critique, dans ce peintre anonyme connu sous le nom de commodité de « Maître de la Légende de Griselda ». Il tire son nom des trois panneaux de la National Gallery de Londres (FIG. 1) qui développent précisément l'histoire de Griselda, héros du dernier récit du *Decameron* de Boccace. Son *corpus* très étroit est associé à une série de sept (ou huit) panneaux présentant des héros et des héroïnes de l'antiquité, œuvre de collaboration avec des artistes siennois, aujourd'hui dispersée dans le monde entier. Dans cette série deux panneaux sont dus à la main du Maître de Griselda : *Joseph* (Washington, National Gallery of Art, Kress Collection) et *Alexandre le Grand* (Birmingham, The Barber Institute). Il a participé également à une autre série sur le thème des vertus théologiques (toutes trois à New York, Metropolitan Museum) dont Laurence B. Kanter ne lui attribue que la réalisation de la *Foi* (FIG 3). A cette courte liste de son œuvre, il faudrait encore ajouter les fresques avec des anges, dans un mauvais état de conservation, derrière les fonts baptismaux de San Francesco à Grosseto. En ce qui concerne la chronologie de ces œuvres, elles présentent la particularité d'être toutes comprises dans la dernière décennie du XV<sup>e</sup> siècle, fourchette chronologique dans laquelle il convient de placer aussi le *desco da parto*.

Notre panneau, dont Laurence B. Kantor (2000) a rappelé encore récemment qu'il était « clearly by the Griselda Master », représente une scène liée au mythe de Bacchus. Ce dernier, endormi sur un tonneau et la tête

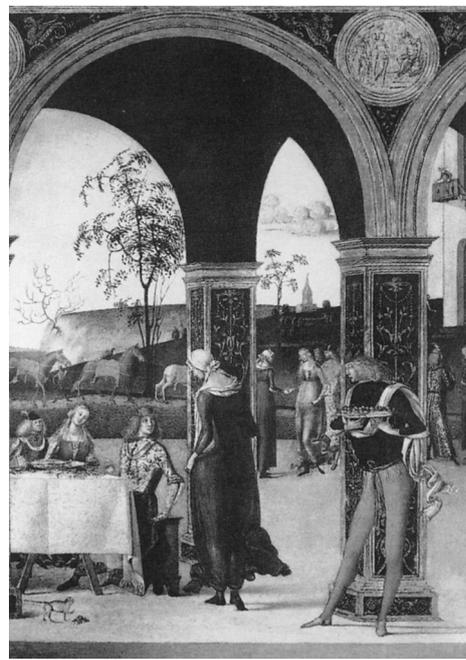
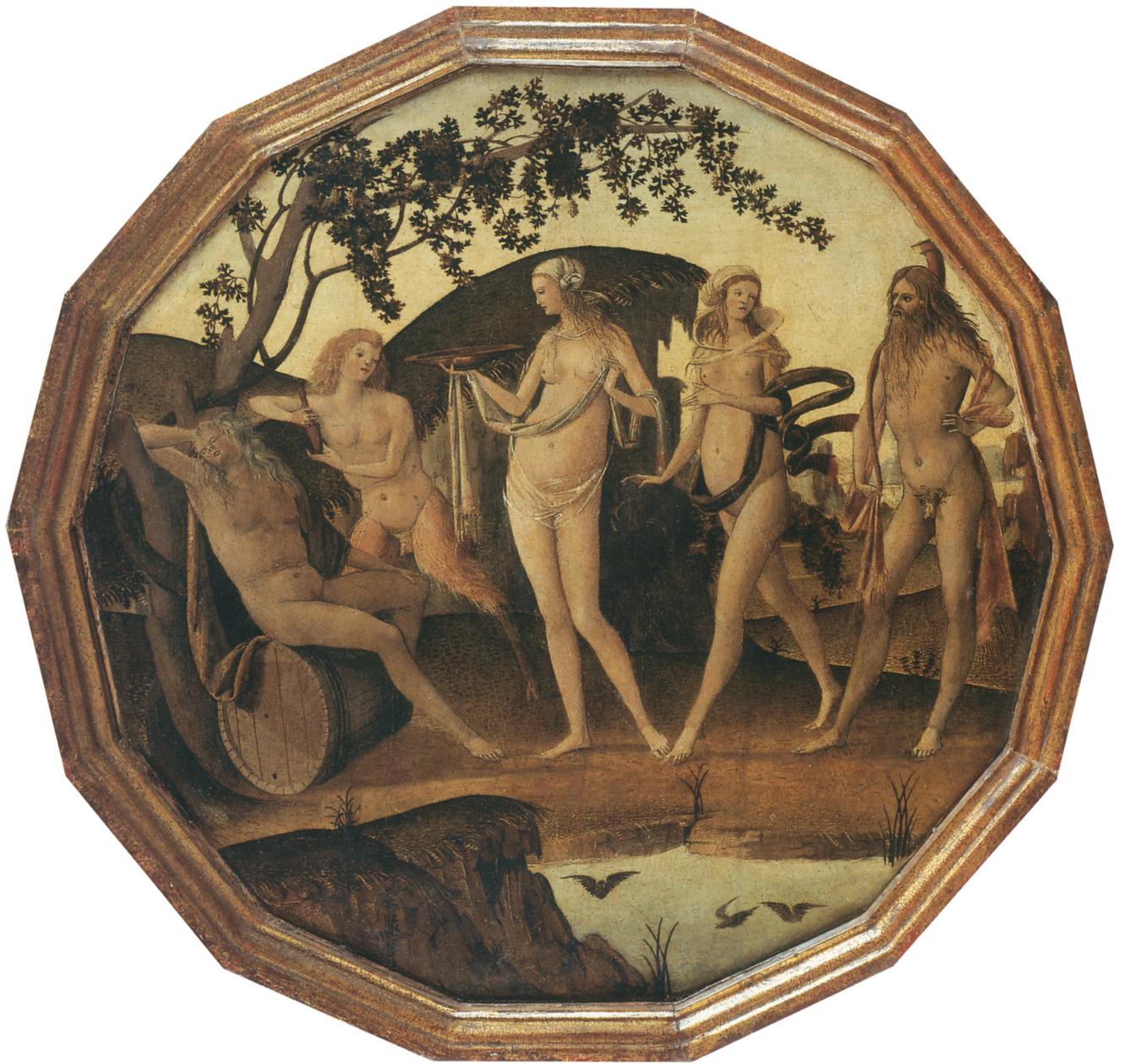


FIG. 1  
MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE GRISELDA,  
HISTOIRE DE GRISELDA, DÉTAIL,  
LONDRES, NATIONAL GALLERY



appuyée contre un tronc d'arbre sur lequel s'enroule un pied de vigne, détourne le visage de l'énigmatique défilé qui se trouve devant lui : un jeune satyre portant un lécythe contenant vraisemblablement du vin, deux nymphes ou deux déesses et un homme barbu, assez âgé, tenant une sorte de cor ou de corne d'abondance. L'iconographie reste pour nous énigmatique en regard de sa fonction de *desco da parto*. Commandé à l'occasion d'une naissance, ce plateau était censé servir pour apporter quelques vivres à la femme qui venait d'accoucher.

La composition dans son ensemble, comme le note Laurence B. Kanter, a certainement été inspirée à notre artiste par la *Cour de Pan* de Luca Signorelli (autrefois à Berlin, Kaiser Friedrich Museum ; *FIG 2*)<sup>1</sup> qui doit dater de 1489 ou 1490, de peu antérieure à la nôtre. Il est tout à fait probable que le Maître de la Légende de Griselda ait pu voir le tableau de Signorelli dans son lieu originel, la villa Médicis de Spedaletto, à côté de Volterra. Du tableau de Signorelli, il reprend en effet les grandes figures nues, extrêmement stylisées et dans des attitudes maniérées qui sont, à cette date, le témoignage des prémices du Maniérisme. Les nôtres se caractérisent, au contraire de celles dilatées de Signorelli, par un amincissement qui est l'expression d'une recreation intellectuelle de la forme. Les corps allongés deviennent alors un prétexte pour imprimer un rythme élégant et alangui à la composition.

Le tour de force de l'artiste réside, à notre avis, dans l'insertion de cette scène entre deux bandes de paysage. Le premier plan présente, de manière plus imaginaire et idéale que réelle, à la fois des éléments rocheux et une étendue d'eau sur laquelle volent ou se reflètent des oiseaux. L'arrière plan offre les mêmes composantes, montagne et eau, savamment réparties pour ménager une échappée sur un lointain. Le dessin des montagnes, avec ses cassures nettes et très marquées, est caractéristique. On le retrouve à l'identique dans le paysage de la *Foi* (New York, Metropolitan Museum of Art). Les tonalités qui vont des bruns aux jaunes-verdâtres, assez monochromes d'effet, donnent son unité à l'ensemble.

Il semble que le Maître de la Légende de Griselda se soit fait une spécialité du paysage. L. B. Kanter lui attribue aussi la paternité de celui à l'arrière plan du *Scipion l'Africain* (Florence, musée du Bargello)<sup>2</sup>.

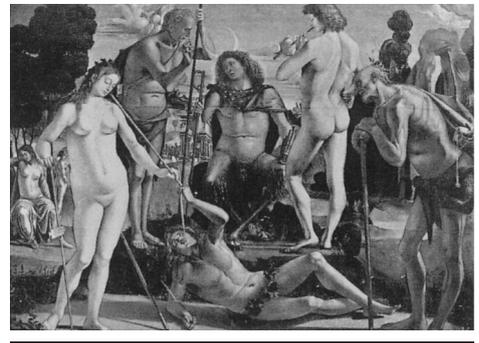
Selon Laurence B. Kanter, les essais d'identification du Maître de Griselda soit avec Bartolomeo della Gatta (1448-1502), artiste ayant travaillé avec Signorelli à la Sixtine, soit avec un artiste, élève de Signorelli ne sont pas envisageables. La seule certitude que nous ayons concernant le Maître de la Légende de Griselda est que sa carrière, pour le moment météorique, présente des rapports étroits avec la scène artistique siennoise de la fin du XV<sup>e</sup> siècle dont il apparaît comme une des figures les plus originales.

## NOTES

1 - B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, Florence-Londres, 1954, fig. 288.

2 - Ce panneau, pour la réalisation de la figure de Scipion, était donné au maître siennois Francesco di Giorgio. Les études récentes l'attribuent à Ludovico Scotti (mort en 1498).

Voir Laurence B. Kanter (*citée en bibli.*, 2000, p. 150-151 qui cite la bibliographie précédente) pour l'attribution de cette œuvre, sa chronologie et ses répercussions sur la datation des deux panneaux du maître de Griselda appartenant à cette série des héros.



*FIG. 2*  
LUCA SIGNORELLI,  
LA COUR DE PAN ET D'AUTRES DIVINITÉS,  
AUTREFOIS BERLIN, KAISER FRIEDRICH MUSEUM



*FIG. 3*  
MAÎTRE DE LA LÉGENDE  
DE GRISELDA,  
LA FOI,  
NEW-YORK,  
THE METROPOLITAN  
MUSEUM OF ART



**BERNARDINO LANINO**  
**VERCELLI, 1512 C. - 1583**

*VIERGE À L'ENFANT AVEC LE PETIT SAINT JEAN*

HUILE SUR PANNEAU. CM. 72,5 x 55,5

Inscription (difficilement déchiffable) sur le bord du drapé de la Vierge « ?EXRA3032 » et plus haut « ?BORGI.RE »

EXPOSITION

*Il Cinquecento Lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, de Flavio Caroli, Milan, Palazzo Reale, 4 oct. 2000-25 fév. 2001, p. 422-423, n° VIII.15.

BIBLIOGRAPHIE

Filippo M. Ferro, cat. exp. *Il Cinquecento Lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milan, Palazzo Reale, 4 oct. 2000-25 fév. 2001, p. 422-423, n° VIII.15.

Ce tableau, réapparu à une date récente n'a, de ce fait, pas pu être pris en compte dans les deux dernières publications sur l'artiste<sup>1</sup>.

La présence de l'agneau avec le groupe de la Vierge à l'Enfant et du petit saint Jean est d'un grand intérêt iconographique. Giovanni Romano suggère qu'elle dérive d'un archétype de Cesare da Sesto (1477-1523) connu selon toute vraisemblance à Vercelli et qui vient de la libre interprétation du célèbre motif léonardesque de la *Sainte Anne Metterza* du musée du Louvre<sup>2</sup>. Mais l'originalité de notre composition réside ici dans le fait que l'agneau est porté, pour le présenter à la Vierge, par le petit saint Jean lui-même. Symbole du Messie, l'agneau sans tâche incarne à la fois les deux aspects du Christ, souffrant et triomphant, sa *Passion* et sa *Résurrection*. L'enfant Jésus endormi paisiblement dans les bras de la Vierge, loin de sa tragique destinée divine, est une image des plus émouvantes.

Notre tableau découle très probablement d'un original de Gaudenzio Ferrari (1475/1480-1546) connu par des versions d'atelier dont celle de la collection Vittadini (autrefois Arcore) reproduite dans l'ouvrage de G. Romano<sup>3</sup>. Celle-ci présente cependant un certain nombre de variantes par rapport à la nôtre : principalement l'absence du fond de paysage, réduit dans notre tableau, à une seule échappée sur la gauche. La fenêtre ainsi ouverte sur une vue enchanteuse de montagnes et d'eau, inonde le calme groupe d'une belle lumière cristalline.

Bernardino Lanino se caractérise par l'emploi de ces couleurs pures qui se juxtaposent de façon franche : ainsi le rouge de la robe de la Vierge qui tranche sur le vert de la draperie devant laquelle le groupe est présenté. Les touches d'or des nimbes et des décorations sur les tissus viennent lui ajouter ces notes de raffinement qui se retrouvent encore dans l'arrangement recherché de la coiffure de la Vierge.

Le style de notre tableau se rapproche des œuvres tardives de Gaudenzio Ferrari, comme la *Nativité* (Sarasota, Ringling Museum) qui présente des clairs obscurs très marqués. Le paysage trahit la connaissance et l'influence du milieu lombard (entre autre Léonard et Marco d'Oggiono) avec lequel Lanino entre en contact à partir de 1540. Ce dernier élément vient conforter la datation de notre œuvre entre les années 1540-1550.

NOTES

1 - Cat. exp. *Bernardino Lanino*, par P. Astrua et G. Romano, Vercelli, 1985 ; Giovanni Romano, *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, Cassa di Risparmio di Torino, 1986.

2 - Giovanni Romano, *ibidem supra*, 1986, p. 44, note 41 : « [...] Il tipo iconografico è di particolare interesse perchè sembra derivare da un archetipo di Cesare da Sesto noto evidentemente a Vercelli [...] ».

3 - G. Romano, *Ibidem supra*, 1986, p. 45.



AGOSTINO TASSI  
PONZANO ROMANO/ROME 1578-ROME, 1644

*PAYSAGE AVEC LE BAPTÊME DU CHRIST*

HUILE SUR TOILE. CM. 98 x 129

BIBLIOGRAPHIE :  
Inédit

Le tableau, un superbe et calme paysage panoramique qui comprend au premier plan des petites figures revient entièrement à la main d'Agostino Tassi, un des premiers peintres italiens de paysage à part entière. Cet artiste fait le trait d'union entre les peintres nordiques qui ont développé, à Rome, cette thématique du paysage – Paul Brill (qui meurt à Rome en 1610), Adam Elsheimer (1578-1610) et plus tard Jacob Pynas (c. 1592/93-après 1650) – et Claude Lorrain (1600-1682) qui fut son élève. Dans nombre de palais romains, Tassi a fait sa spécialité du paysage comme décor à fresque. Il peignit aussi des toiles dont le thème est souvent prétexte à représenter des scènes de port, des marines ; les paysages avec un thème religieux sont plus rares. Le nôtre, si l'on fait abstraction des petites figures caractéristiques de l'artiste, apparaît comme un paysage pur : à peine au loin quelques sommaires indications de bâtiments. La composition, suivant la formule développée avant lui par les nordiques, accorde une large place aux arbres qui occupent la moitié du tableau. Les troncs, comme les feuillages, font partie intégrante de sa vision de la nature qui se veut ici cosmique. A l'intérieur de ce vaste morceau de paysage, l'eau, le ciel et la terre se partagent, à part égale, la surface de la toile. Dans l'agencement des saynètes, Agostino Tassi semble mêler plusieurs moments d'un même thème, plusieurs répertoires et plusieurs registres. Si le groupe central est facilement identifiable comme un baptême du Christ, l'ange aux larges ailes qui symbolise l'Esprit saint, habituellement sous l'apparence d'une colombe, s'apparente plus à une Victoire et semble un *ricordo* du Dominiquin. La « voix venue des cieux » est symbolisée par la présence de Dieu le père surmontant le globe et faisant un geste en direction de son fils : « Celui-ci est mon fils bien-aimé, qui a toute ma faveur » (Matthieu, 3, 17 ; Marc, 1, 11). La barque avec des pêcheurs annonce un épisode postérieur de la vie du Christ celui de l'*Appel des quatre premiers disciples*, Pierre et André ainsi que Jacques et Jean, tous les quatre pêcheurs. Sur la droite deux petits groupes n'appartiennent pas au récit biblique. Les protagonistes à l'extrême droite ne semblent pas assister à la scène ; celui portant un chapeau avec une plume est comme une signature de l'artiste. De même, les deux personnages devant les troncs d'arbre dont l'un tourne le dos résolument à la scène semblent tout droit sortis d'un bas-relief antique.

La scène principale, légèrement décentrée, est plongée dans une pénombre qui nous rappelle que Tassi était aussi réputé pour ses nocturnes. La lumière contrastée, froide et rasante semble en effet indiquer







une fin d'après-midi. Le peintre, en privilégiant le rendu atmosphérique des feuillages ne dédaigne pas les annotations de détails comme les quelques accents de rouge, les reflets blancs de l'eau qui animent le premier plan plongé dans l'ombre. Cet intérêt pour la lumière et ses gradations, de toute évidence influencé par Claude, sera magistralement développé par ce dernier dans un sens tout poétique. Ses figures frappent par leur canon allongé et leur caractère nerveux, particulièrement dans la carure d'athlète de saint Jean Baptiste. Elles renvoient à celles tardives qui apparaissent dans les frises de certaines salles du palais Doria Pamphilj, place Navone à Rome (1635) ou encore au dessin, daté par M. Chiarini après 1630, du musée de Darmstadt. Dans cette étude pour une *Annonce aux bergers* (FIG. 1) l'ange est en tout point semblable au nôtre, jusque dans les lourds drapés bouillonnants<sup>1</sup>. La qualité picturale du tableau nous rappelle que Tassi était un artiste complet, paysagiste et peintre de figures, et qu'il était réputé pour sa fantaisie et son originalité dans l'invention de ses sujets.

#### QUELQUES REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Agostino Tassi était fils d'un fourreur Domenico Tassi, et non pas, fils adoptif du marquis Tassi, légende qu'il inventa pour se donner une origine noble. Très jeune, il a quitté Rome pour se rendre en Toscane où il était employé par les Médicis : pour un temps bref à Florence, puis à Livourne où il a été exilé, suite à un scandale, par le Grand Duc de Toscane Ferdinand I. Il sait tourner cette expérience à son avantage en se familiarisant avec la mer et les bateaux qui deviendront un thème de prédilection dans son œuvre. Nous ne savons quasiment rien de sa formation pour laquelle durent cependant compter Paul Brill et Giulio Parigi. En 1606, il fait un voyage à Gênes et fin 1610, il est de nouveau à Rome où il exécute sous la direction de Cigoli, une frise avec des paysages et des scènes de port au Palazzo Firenze (perdues). La commande importante par le pape Paul V pour le palazzo del Quirinale (1610-11) de fresques en collaboration avec Orazio Gentileschi, elles aussi perdues, ont assis sa réputation de décorateur y compris dans le domaine des architectures feintes. La première décoration qui soit parvenue jusqu'à nous est celle du Casino delle Muse dans le palais de Scipione Borghese (aujourd'hui Pallavicini-Rospigliosi) toujours en collaboration avec Orazio Gentileschi pour les figures des Muses. Accusé de violence contre Artemisia Gentileschi, il écope d'une année de prison. En 1613, il est de nouveau au travail au Casino Montalto de la villa Lante a Bagnaia. A partir de 1615, il a un vaste atelier dans lequel entreront Filippo Napoletano et, plus tard, Claude Gellée. En 1616-1617, se place l'importante décoration de la salle Regia au palais du Quirinale en collaboration avec Giovanni Lanfranco et Carlo Saraceni. Dans une autre salle il peint une frise sur le thème des *Histoires de saint Paul*. A partir de ces années-là sa réputation comme fresquiste étant assise, il travaille pour les plus grandes familles romaines parmi lesquelles le palais Lancelotti (entre 1617 et 1623 c., avec le Guerchin), au palazzo Patrizzi, aujourd'hui Costaguti (1621-1623) etc...

Le catalogue de ses tableaux, souvent confondus avec des œuvres de Filippo Napoletano, Pier Paolo Bonzi et même Claude Lorrain, a subi ces dernières années un enrichissement notable.

FIG. 1  
AGOSTINO TASSI,  
*ANNONCE AUX BERGERS*,  
DARMSTADT, HESSISCHES LANDESMUSEUM



#### NOTES

1 - Marco Chiarini, « Agostino Tassi : some new attributions », *The Burlington Magazine*, n° 919, oct. 1979, p. 613-618, fig. 23.



## MAÎTRE DE LA NATURE MORTE ACQUAVELLA, ATTRIBUÉ À ACTIF À ROME ENTRE 1620 ET 1640

*NATURE MORTE AUX FRUITS ET AU BOUQUET DE FLEURS*

HUILE SUR TOILE. CM. 64 x 50,4

### BIBLIOGRAPHIE

Inédit

La *maestria* dans le rendu, aussi bien des fleurs que des fruits, fait de ce tableau inédit un jalon important pour la connaissance de la nature morte à Rome, dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Son caractère touffu, exprimant à sa manière cette horreur du vide (*horror vacui*) de la nature, est un des aspects qui autorise un rapprochement avec les œuvres connues du maître de la nature morte Acquavella. Ce mystérieux peintre doit son nom au tableau éponyme représentant la *Nature morte avec des fruits et des fleurs* (autrefois Galerie Acquavella de New York ; *FIG. 1*)<sup>1</sup>.

Notre nature morte présente de manière ambitieuse un important bouquet de fleurs sous lequel est finement décrit un généreux étalage de fruits. De ce beau vase en verre à décor végétal doré émerge, d'un fond brun sombre, un bouquet de fleurs variées dans une large palette de couleurs. Le rose soutenu des roses sauvages fait contrepoint au jaune-orangé des œillets d'Inde et de la jonquille alors que les tulipes, suivant qu'elles se trouvent ou non en pleine lumière, sont rouge frangées de jaune ou rouge frangées de gris-blanc. Les blancs de la tubéreuse et du lilas, intentionnellement placées sur les lignes ascensionnelles du bouquet, en sont comme le point d'orgue.

### NOTES

1 - Alberto Cottino dans *La natura morta in Italia*, par F. Zeri, 2 vol., Milan, 1989, vol. 2, p. 713, fig. 845.



*FIG. 1*  
MAÎTRE DE LA NATURE MORTE ACQUAVELLA,  
*NATURE MORTE DE FLEURS ET DE FRUITS*,  
AUTREFOIS NEW-YORK, COLLECTION ACQUAVELLA



Le papillon délicatement posé sur une branche de petites fleurs rouges nous renvoie à la symbolique du *memento mori*. Il rappelle la brièveté de la vie et la vanité de toute chose. Motif d'origine flamande, ce papillon fait aussi partie du vocabulaire de la nature morte italienne archaïque et disparaîtra peu à peu dans les tableaux baroques plus tardifs. L'articulation entre les fleurs et les fruits posés sur l'entablement se fait au moyen d'un artifice efficace et du plus bel effet, celui de la branche de prunes qui semble tomber du vase. Grenade ouverte, prunes, figues, pêches se partagent, dans un apparent désordre, un premier plan très dense où les fruits débordent du « cadre ». C'est là une des caractéristiques propre au maître de la nature morte Acquavella que de présenter, sur le bord de ses compositions, des fruits coupés. De prime abord, les confrontations stylistiques avec le tableau éponyme de la *Nature morte avec des fleurs et des fruits* (autrefois Galerie Acquavella de New York), apparaissent convaincantes : aussi bien pour la gamme chromatique dans son ensemble, que dans le rendu de certains détails comme la grenade, ou les fortes ombres sous les fruits. Des points de comparaison apparaissent aussi entre le modeste bouquet de fleurs de la nature morte Acquavella et le nôtre. Là encore, une même matière picturale et chromatique surtout dans la représentation des roses, une attention à rendre la particularité de chaque fleur, autant d'annotations qui confortent, malgré l'absence de témoignage autre dans le domaine des fleurs, l'attribution au plus grand peintre romain de nature morte après Caravage. Notre bouquet de fleurs qui est à ce jour, par son ampleur, un exercice unique dans son œuvre, trouvera des développements vers une exubérance plus baroque, dans l'œuvre du célèbre peintre de fleurs romain, Mario Nuzzi dit Mario de' Fiori (1603-1673).

Notre nature morte se caractérise par les qualités naturalistes de la lumière, encore caravagesque, alors que la composition riche et foisonnante, à la palette empâtée et vibrante, a déjà fait un pas vers le baroque. Pour cette raison, Alberto Cottino situe le tableau tardivement dans sa courte chronologie, c'est à dire entre 1630 et 1640. Les comparaisons stylistiques renvoient à des œuvres d'une période avancée dans la carrière de l'artiste comme la superbe *Nature morte au violoniste* (Collection particulière ; FIG. 3)<sup>2</sup> ou à la *Nature morte avec deux putti* (Autrefois à Bergame, collection Sangalli ; FIG. 2)<sup>3</sup> qui montrent dans le traitement des fruits un même « sentiment » lumineux et chromatique.

2 - Alberto Cottino, *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. exp. Rome, Musei Capitolini, 15 déc. 1995-14 avril 1996, p. 152-153, n° 39.

3 - Alberto Cottino, *Ibidem supra*, 1989, vol. 2, p. 714, fig. 848.



FIG. 2  
MAÎTRE DE LA NATURE MORTE ACQUAVELLA,  
*NATURE MORTE AVEC DEUX PUTTI*,  
AUTREFOIS BERGAME, COLLECTION SANGALLI

#### QUELQUES REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Ce mystérieux, et encore anonyme artiste apparaît comme le plus important peintre de nature morte à Rome entre 1620 et 1640. Il a subi, depuis environ 30 ans, une fortune mouvementée. A l'exposition napolitaine de 1964, Carlo Volpe pensait que celui qui était encore qualifié, à juste titre, d'« anonyme caravagesque » avait des liens avec la scène artistique napolitaine. Bologna, en 1968 a restitué ce *corpus* à Angelo Caroselli (1585-1652). En 1973, Volpe à nouveau, a pensé identifier cet artiste avec Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635). Récemment, Luigi Salerno a tenté de l'identifier avec Pietro Paolini (1603-1681), élève de Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), en notant les affinités que présentent son oeuvre avec ce dernier. Pour le moment, et compte tenu de l'absence de preuves convaincantes, il semble préférable de garder ce groupe réuni autour de *La nature morte Acquavella*, sous le nom de commodité de maître de la nature morte Acquavella, personnalité fascinante, dont l'oeuvre se situe entre « Simone del Tintore à Lucca » et « les élaborations baroques de Cerquozzi et de Michelangelo da Campidoglio », comme le suggère Alberto Cottino. Le maître de la nature morte Acquavella est associé dans plusieurs tableaux, avec le peintre caravagesque Bartolomeo Cavarozzi (1588 ?-1625) parmi lesquels le *Christ et les pèlerins d'Emmaüs* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum) et le *Saint Jean Baptiste* de la cathédrale de Tolède. Son morceau de bravoure reste la superbe *Nature morte avec un violoniste* (Collection particulière) exécutée pour la figure du violoniste avec un peintre caravagesque, peut-être Bartolomeo Cavarozzi.

FIG. 3  
MAÎTRE DE LA NATURE MORTE  
ACQUAVELLA ET  
BARTOLOMEO CAVAROZZI ?,  
*NATURE MORTE AVEC UN VIOLONISTE*,  
COLLECTION PARTICULIÈRE



FRANCESCO GUARINO, ATTRIBUÉ À  
SANT'AGATA IRPINA, 1611 – GRAVINA OU SOLOFRA, 1654

*SAINTE CÉCILE MARTYRE*

HUILE SUR TOILE. CM. 50,7 x 71

BIBLIOGRAPHIE :

Inédit

Notre *Sainte Cécile martyre*, d'une grande force et d'une rare qualité picturale, surprend par la sobriété de la mise en page qui vise à l'émotion et la compassion. Le peintre n'a pas cherché le pittoresque mais l'essentiel, le silence qu'impose le sublime. Le tableau n'a pas d'équivalent dans la peinture napolitaine contemporaine qui, pourtant, s'est souvent plu à représenter cette sainte patronne des musiciens, jouant du clavecin. Sans doute peut-on voir un précédent visuel dans le corps allongé de sainte Lucie, à même le sol dans la pénombre, du tableau représentant l'*Ensevelissement de sainte Lucie* (Siracuse, Église de sainte Lucie) de Caravage (1571 ou 72-1610). Notre artiste pourrait s'en être souvenu en même temps que de la sculpture de Stefano Maderno (Rome, Église Santa Cecilia del Trastevere) qui la représente gisante, telle qu'elle a été retrouvée dans son cercueil lorsque le pape Clément VII la fit exhumer en 1599. Après cette date, il y eut tout un renouveau du culte de sainte Cécile en Italie.

La représentation de sainte Cécile en martyre est extrêmement rare dans la peinture de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, y compris à Naples. Notre sainte est saisie dans un moment des plus pathétiques. Allongée dans les Thermes où elle a été placée après son martyr elle est appuyée sur des marches d'un escalier, seule indication de décor architectural. L'artiste ne définit pas de manière plus précise l'espace tridimensionnel. Elle est caractérisée par la partition de musique dont les lignes sont gravées au stylet dans la peinture et, ce qui devrait logiquement être une palme, mais qui ressemble plutôt ici à un instrument de musique.

Notre tableau déroute par une technique picturale surprenante qui laisse partout apparaître dans la matière, des petits traits parallèles. Tirée à la brosse, ou au contraire, laissée très empâtée dans les parties lumineuses, elle semble délicatement reprise au pinceau sur le visage qui présente un très fin réseau de traits. Le petit format du tableau se prête particulièrement bien à ce travail extrêmement soigné.

Toute la critique s'accorde pour dire que le tableau a vu le jour à Naples, et le situe dans l'orbite de Massimo Stanzione (1585 ca.-1658 ca). L'auteur est à chercher dans ce creuset d'artistes qui se sont formés dans son atelier. Mais la difficulté réside dans le fait même de cette proximité qui a conditionné l'épanouissement d'un style extrêmement proche d'un artiste à l'autre. C'est ainsi que dans ces dernières années, certaines œuvres des années 1630-40 se sont vues, tour à tour, attribuées



à Stanzione, à Guarino, ou bien encore, à Bernardo Cavallino (1616-1656 ca.). Citons le cas d'un des tableaux les plus célèbres du seicento napolitain, la Sainte Agathe (Naples, Museo San Martino ; FIG 1) aujourd'hui donnée à Guarino et qui est longtemps passé pour un tableau de Stanzione<sup>1</sup>.

Nicola Spinosa, qui a étudié le tableau *de visu*, tranche en faveur de Guarino par la présence de ces chromatismes précieux et lumineux, sur la base d'un vigoureux et intense naturalisme, et le date de 1635-1640, dans sa période de la première maturité. Les accords de couleur recherchés, ici de rouge-rosé et d'ocre-jaune, font effectivement partie intégrante du faire pictural de l'artiste. La description des drapés qui enveloppent généreusement le corps de la sainte se caractérisent par des cassures aux arêtes vives sur lesquelles le peintre pose des empâtements de couleur pure. Cette manière d'indiquer les lumières est, en effet, caractéristique de Guarino, et se retrouve à l'identique dans la *Sainte Agathe*, daté par Riccardo Lattuada, auteur de la monographie récente sur Guarino, de 1640 environ. Mais on la trouve déjà dans des œuvres des années 1635-1640 comme la *Sainte Catherine d'Alexandrie* du musée de Ponce (Porto Rico)<sup>2</sup>. La manière de placer les ombres, fortes dans le cou et sur l'épaule, et la pénombre environnante qui va du brun clair au brun foncé, appartiennent elles aussi au vocabulaire pictural de l'artiste. Mais bien plus, c'est le côté sentimental de cette image d'une grande douceur, point commun des figures de saintes de Guarino, qui nous semble un élément décisif pour cette attribution. La jeune fille qui a servi de modèle, par sa vérité psychologique, semble plus proche du quotidien de l'héroïne de théâtre que du surnaturel de la sainte martyre. Ce caractère très fortement réaliste la rapproche de la *Sainte Agathe* du musée Pouchkine de Moscou (FIG 2), daté par Riccardo Lattuada de 1635 environ, qui appartient à la même veine héroïque<sup>3</sup>.

Ces éléments ne convainquent cependant pas Riccardo Lattuada qui ne connaît le tableau que d'après photographie. Il voit là un exemple remarquable et très tôt de l'art de Bernardo Cavallino ; il date notre sainte de 1628-30. Si la grande intériorité qui se dégage de la sainte, de même que certains caractères, plus plastiques que stylistiques, peuvent être proches de Cavallino, il ne nous semble pas que notre sainte revienne à son pinceau. En l'état actuel des connaissances, l'attribution à Guarino présente un faisceau de remarques convaincantes en regard de l'art et du style de ses tableaux de chevalet des années 1635-1640.

#### NOTES

1 - Riccardo Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Naples, 2000, p. 179-180, n° E9.

2 - Riccardo Lattuada, *Ibidem supra*, 2000, nos E7, E8.

3 - Riccardo Lattuada, *Ibidem supra*, 2000, n° E1.

FIG. 1  
FRANCESCO GUARINO, *SAINTE AGATHE*,  
NAPLES, MUSEO DI SAN MARTINO



#### QUELQUES REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Guarino s'est formé dans l'atelier de Massimo Stanzione et eut une carrière essentiellement napolitaine même s'il travaille constamment dans les environs ou, à la fin de sa vie, pour Ferdinando Orsini, à Gravida dans les Pouilles. De ce point de vue, il reste à comprendre comment quatre toiles de l'artiste se sont trouvées à Rome, dans la villa de Belrespiro des Doria-Pamphilj, comme il résulte d'un inventaire de 1666. Il commence sa carrière sur les traces du naturalisme napolitain provenant de Battistello Caracciolo et de Filippo Vitale et l'on en trouve les premiers témoignages, entre 1630 et 1635, dans la grande entreprise de la Collegiata de Solofra, œuvre de collaboration avec son père Giovan Tommaso Guarino. Sur fond de naturalisme ribéresque, il fait une des constantes de son œuvre la production de saintes à mi-corps où il porte à terme ses recherches sur le sentiment et expose le raffinement de sa palette : cette série commence avec la superbe *Sainte Agathe* du musée Pouchkine de Moscou. Entre 1637 et 1640 se placent les quinze toiles pour le plafond de la Parrochiale de Sant'Agata Irpina où Guarino enrichit sa palette des apports néo-vénitiens et vandyckiens qui influencent l'art napolitain en général. Plus tard, en 1642, il exécute les neuf histoires sur la vie de saint Antoine abbé dans l'église homonyme de Campobasso ainsi qu'un grand tableau d'autel représentant *Saint Benoît qui exorcise un frère possédé* (1643) qui montre ses liens avec l'art classique de provenance émilienne. C'est encore vers l'interprétation du classicisme donnée par Stanzione que se tourne notre artiste pendant cette période que ce soit dans la *Madone du rosaire* (1644, Solofra, San Domenico autre version Nocera Inferiore, Santa Maria di Materdomini, daté 1645) ou dans la *Mort de saint Joseph* (Solofra et autre version San Sossio di Serino).

Les rapports avec la famille Orsini commencent tôt, après 1640, et les commandes l'occuperont jusqu'à la fin de sa vie qui s'interrompt de façon précoce à Gravida dans les Pouilles où il travaillait pour Ferdinando Orsini. D'après les inventaires publiés dans l'ouvrage de Riccardo Lattuada, il apparaît que Guarino leur a fourni un nombre considérable de tableaux d'histoire, de grande qualité, comme on peut en juger d'après ceux retrouvés, parmi lesquels *Esau qui vend son droit d'aînesse à Jacob* et *Isaac bénit Jacob* (1642 c., tous deux à Pommersfelden, Graf von Schönbornsche Kunstsammlungen) ; *Saint Joseph interprète les songes du pharaon* (Collection particulière) ou encore, la plus tardive *Sainte Cécile jouant du clavecin*, avec six anges (1650 c. ; Naples, Museo di Capodimonte).



FIG. 2  
FRANCESCO GUARINO, *SAINTE AGATHE*,  
MOSCOU, MUSÉE POUCHKINE

FRANCESCO FRACANZANO  
MONOPOLI, 1612 - NAPLES, 1656 ?

*LE CORTÈGE DE BACCHUS*  
HUILE SUR TOILE. CM. 130 X 183

PROVENANCE:  
Londres, Collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE :  
Inédit

Francesco Fracanzano donne, avec cette allègre bacchanale inédite, une interprétation toute personnelle du thème. Au centre de la composition, Bacchus, jeune dieu de la vigne et du vin, est tiré sur un char par des satyres. A l'arrière, un personnage d'âge mûr, barbu, semble danser au son de la lyre. L'instrument caractérise normalement Apollon ou Orphée. Le type physique ne correspond pas à ces deux jeunes divinités auxquelles la lyre renvoie et évoque plutôt Socrate avec lequel Silène est souvent comparé. Socrate, à l'égal de Silène, était réputé tant pour sa sagesse que pour sa vulgarité. Sans doute, faut-il l'identifier comme étant Silène bien qu'il soit très rare de le voir jouer d'un instrument. Avec cette œuvre, Fracanzano renouvelle l'iconographie de la bacchanale: habituellement Bacchus se déplace sur un char tiré par des panthères et Silène, juché sur un âne sur lequel il se maintient avec difficulté, soutenu par des satyres. Il est par ailleurs étonnant que l'apparence physique de Bacchus autorise une confusion avec celle de celui qui l'a élevé. Cependant, malgré toutes ces entorses à la transcription visuelle du mythe, le jeune homme dans le char nous semble plutôt représenter Bacchus.

De toute évidence notre tableau a dû s'adresser à un commanditaire cultivé pour qui cette iconographie avait une signification précise. Il est frappant de constater qu'aucun des protagonistes qui forment ce cortège n'arborent cette hilarité de mise dans les bacchanales. Au contraire, les expressions mélancoliques, en particulier pour les satyres et Silène, dénotent l'influence de la peinture de son beau-frère, Salvator Rosa (1615-1673). La belle figure de la ménade qui frappe des cymbales, toute en mouvement, vient en opposition, dans la mise en page, au pensif Silène. Alors qu'elle est en expansion, le regard tourné vers le haut, Silène, a le regard rivé au sol, dans l'attitude, bien étrange pour ce dernier, de celui qui médite. La composition, parfaitement équilibrée, se détache sur un beau ciel bleu et s'ouvre sur un séduisant paysage clair et aéré. Dans l'œuvre de Francesco Fracanzano, les premiers témoignages de la manière claire apparaissent à partir des années 1635 et se traduisent par un faire lumineux et chromatique précieux sans pour autant renoncer à une matière picturale dense, aux accents rapides et empâtés. Cette adhésion aux solutions « néo-vénitiennes » se poursuit assez tard dans son œuvre







comme l'attestent le *Triomphe de Bacchus* (Naples, museo di Capodimonte ; FIG. 1) signé, datable de la moitié des années 1640, l'*Ecce Homo* (New York, collection Harris) signé et daté 1657 et le tableau d'autel avec la *Mort de saint Joseph* (Naples, église de la Trinità dei Pellegrini) signé et daté de 1652. Du point de vue du style et de la chronologie, notre bacchanale est très proche de ces œuvres et tout particulièrement de la dernière citée. On y retrouve ces drapés volumineux et froissés qui se caractérisent par leurs arêtes vives, le dessin des longues mains qui sont comme une signature de l'artiste.

Le thème de la bacchanale connut un vif succès dans la peinture napolitaine de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et notre artiste lui-même la traita au moins à trois reprises. La première est celle du musée Capodimonte de Naples qui représente en son centre Silène qui joue du violon pour fêter Bacchus, jeune éphèbe maniéré, couronné de laurier, que l'on aperçoit sur la droite. Ils sont entourés des bacchantes, satyres et petits amours qui composent habituellement l'entourage de Bacchus. La deuxième est celle du Fogg Art de Cambridge représentant *Silène ivre*<sup>1</sup> (FIG. 3) flanqué de quelques acolytes, saisis dans l'état de béatitude et d'hilarité que provoquent l'effet du vin.

La nôtre, plus tardive, s'inspire pour le personnage de son Silène d'un Bacchus âgé de Ribera (Madrid, musée du Prado) qui appartient à une œuvre exécutée autour de 1634-35 pour le vice roi de Naples, le duc d'Alcala, malheureusement détruite et dont il ne reste que des fragments. La composition, connue dans son ensemble par une copie, représente *Bacchus qui se rend dans la maison d'Icare* et reprend, de façon littérale, un bas-relief gréco-romain (fin I<sup>er</sup> siècle avant J.C.) qui fut gravé, en 1599, par Lafrery<sup>2</sup> (FIG. 2). Ce bas-relief, dont un exemplaire se trouve aujourd'hui à Naples (Museo Archeologico Nazionale)<sup>3</sup> représente Icare, le maître de maison, semi-allongé sur une *kline* avec, à côté de lui, Antigone qui regarde de façon pensive vers le cortège de Dionysos (ou Bacchus) âgé et soutenu par un satyre, derrière lui Silène qui joue de la flûte et toute une suite de satyres et de ménades. Ribera, comme Fracanzano qui dut avoir connaissance et du tableau de son maître et du bas relief, retiennent le déroulement en frise. Sans doute aussi, notre artiste, fut-il sensible aux belles mises en page classicisantes du génois Giovanni Benedetto Castiglione dit Il Grechetto (1609-1663/1665 c.), présent à Naples précisément en 1635-1636 et dont les œuvres ne sont pas passées inaperçues.

*Le cortège de Bacchus* participe de cette évolution de la peinture napolitaine vers un éclaircissement des couleurs et des lumières, véritable échappatoire au sombre naturalisme dont Ribera fut le plus grand représentant et, paradoxalement, fut aussi le premier à opter, dès 1633-34, pour cette nouvelle tendance dite « néo-vénitienne », mise à l'honneur dans le milieu romain quelques années plus tôt. Après 1635, bon nombre d'artistes napolitains y seront, eux aussi, sensibles, aussi bien ceux purement naturalistes comme le maître de l'Annonce aux Bergers, Aniello Falcone, Francesco Guarino, les jeunes Bernardo Cavallino et

FIG. 1

FRANCESCO FRACANZANO, *LE TRIOMPHE DE BACCHUS*, NAPLES, MUSEO E GALLERIE DI CAPODIMONTE



FIG. 2

ANTOINE LAFRERY, *BACCHUS QUI SE REND DANS LA MAISON D'ICARE*, PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, DÉPARTEMENT DES ESTAMPES



DÉTAIL DU SILÈNE

Antonio de Bellis que des artistes aux tendances plus classiques comme Massimo Stanzione, Pacecco de Rosa, Andrea Vaccaro. Au-delà de Rome et de l'héritage de ce nouveau courant par l'intermédiaire de Pierre de Cortone (1597-1669) ou de Nicolas Poussin (1594-1665) étaient présents à Naples des représentants de ce même courant, dès 1635 avec Grechetto et Pietro Novelli et, plus tard, vers le milieu des années 1640 des œuvres de la jeunesse de Nicolas Poussin (1594-1665) avec l'arrivée de la collection du cardinal Ascanio Filomarino (1583-1666). Notre tableau s'insère parfaitement dans la continuité de ce mouvement de renouveau, à partir des années 1635, de la peinture naturaliste à Naples.

#### QUELQUES REPÈRES BIOGRAPHIQUES

La personnalité artistique de Francesco Fracanzano présente encore aujourd'hui des points obscurs. Elle est le plus souvent confondue avec le Maître de l'Annonce aux bergers et avec Nunzio Rossi. En effet, rares sont les éléments biographiques sûrs. Fils d'Alessandro, peintre originaire des Pouilles, il va à Naples en 1622, très jeune encore, avec son frère Cesare. Là, le biographe De Dominicis les cite parmi les disciples de Ribera : « furono Discepoli de Ribera, Cesare, Francesco e Michelangelo Fracanzano »<sup>4</sup>. En 1632, il épouse la sœur unique du peintre Salvator Rosa (1615-1673) une des plus importante, et fascinante, personnalité du XVII<sup>e</sup> siècle italien.

Les débuts de l'artiste sont encore à documenter. La première œuvre, datée et signée, représente *Saint Paul ermite et saint Antoine abbé* (16(3 ?)<sup>4</sup> ; Naples, église S. Onofrio dei Vecchi) qui par son intérêt naturaliste, proche encore de Ribera, autorise une datation tôt et permet d'interpréter le chiffre peu lisible comme un 3. De 1635, sont datées les deux grandes toiles représentant des épisodes de la vie de San Gregorio Armeno (Naples, église S. Gregorio Armeno). Dans ces toiles commencent à apparaître des liens avec la peinture romaine et notamment avec Pierre de Cortone.

Après les années 1640, sa production oscille entre des moments ribéresques et des accents plus classiques, voire vers des maniérismes académiques. Dans ces années viennent s'insérer le *Triomphe de Bacchus* (signé ; Naples Museo di Capodimonte), tableau qui atteste encore de la connaissance des peintres français opérants dans l'Urbs et l'*Ecce homo*, signé daté 1647 de la collection Harris de New York. La *Mort de saint Joseph* (1652 ; Naples, Eglise SS. Trinità dei Pellegrini) est le dernier tableau documenté de l'artiste.

#### NOTES

1 - Giuseppe de Vito, « Ritrovamenti e precisazioni a seguito della prima edizione della mostra del'600 napoletano », *Ricerche sul' 600 Napoletano*, Milan, 1984, p.7

2 - Alfonso E. Pérez Sanchez-Nicola Spinosa, *L'opera completa del Ribera*, Milan, 1978, p. 105-106, n° 90. Sous ce numéro sont aussi répertoriés les deux fragments originaux sûrs qui soient parvenus jusqu'à nous. Il s'agit en 90<sup>1</sup> d'une *Sibylle* (Madrid, musée du Prado) et en 90<sup>2</sup> du fragment avec la tête, barbue et âgé, de *Dionysos* (Madrid, musée du Prado) qui a très probablement servi de source directe pour notre artiste. Deux autres fragments se trouvent dans une collection particulière.

3 - *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, 2 vol., Rome, vol. 2, 1989, p. 148, n° 263 (provient de la collection Borgia). Stefano De Caro nous signale qu'il existe beaucoup de répliques de ce bas-relief parmi lesquelles celle en marbre du musée du Louvre, une en terre cuite au British Museum, une base en marbre aux musée du Vatican.

4 - Bernardo de'Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, 3 vol., Naples, 1742-45, Vol. III, 1979, p. 24 (sous Giuseppe di Ribera).



FIG. 3  
FRANCESCO FRACANZANO, *L'IVRESSE DE SILÈNE*,  
CAMBRIDGE FOGG ART MUSEUM,  
HARVARD UNIVERSITY ART MUSEUMS

CECCO BRAVO, FRANCESCO MONTELATICI, DIT  
FLORENCE, 1601 – INNSBRUCK, 1661

*ULYSSE ET NAUSICAA.*

HUILE SUR TOILE. CM. 97 X 135

PROVENANCE :

Belgique, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE :

Inédit.

Véritable morceau de peinture pure, notre tableau apporte un élément nouveau à la reconstruction et à la compréhension de l'œuvre de celui qui fut, sans doute, le plus extravagant représentant de l'école florentine du XVII<sup>e</sup> siècle. La matière, partout « effilée », floue, sans contours réels et pourtant stupéfiante dans la maîtrise du dessin, nous renvoie au Cecco Bravo des années tardives, après 1650 et, dans tous les cas, avant 1660 date de son départ pour Innsbruck à la cour de l'Archiduc Ferdinando Carlo et Anna de Médicis.

Pendant cette décennie Cecco Bravo développe dans ses tableaux, presque essentiellement de destination privée, un style personnel qui oscille entre la poétique florentine à la poétique vénitienne. De la première, il retient la *morbidezza* de la matière introduite dans la peinture florentine par son chef de file, Francesco Furini (1603-1646) mais, au-delà, qui est redevable à l'art de Corrège (1489 c.-1534). Cela se traduit par l'emploi de couleurs évanescentes, aux tons atténués, y compris comme ici, dans les jaunes et les rouges ou l'originale couleur lilas, propre à la palette de notre artiste. De la seconde, il montre la connaissance de techniques picturales chères à Bernardo Strozzi (1581-1644) dont il reprend la prédilection pour les blancs, uniquement travaillés dans l'épaisseur de la matière, sans autre mélange de couleur. Certaines parties de notre tableau le démontrent de manière magistrale : le genou et le drapé qui l'entoure, l'extrémité de la manche de la reine au premier plan. Sa technique allusive et rapide évoque aussi la liberté picturale du Titien des dernières années. Il met en place ses lumières au moyen des seules couleurs –et le blanc en fait partie– qui servent à rythmer les premiers plans, alors que le fond est laissé dans l'obscurité. La définition d'un espace tridimensionnel est abolie : nous ne saurions juger de la distance qui sépare les protagonistes de l'histoire de l'Olympe depuis lequel Minerve et Hermès observent la scène. Ne restent que le brio de la touche picturale, le dessin largement esquissé, et ces bizarreries qui ont fait la renommée de Cecco Bravo. Évidente par exemple, la volonté de ne pas préciser trop les contours des visages dans la partie du bas ou les mains aux doigts pointus, tellement expressives dans leurs mouvements qui forment un véritable ballet.







Les confrontations stylistiques avec d'autres œuvres de l'artiste peuvent se situer entre le *Joseph et la femme de Putiphar* (Florence, Galleria degli Uffizi ; FIG 1) daté dans la seconde partie des années 1650 et le tardif *Apollon et Daphné* (Ravenne, Pinacoteca Comunale)<sup>1</sup>. Avec le *Joseph et la femme de Putiphar* notre tableau partage un certain nombre de particularités : notons l'étrange pose du personnage féminin de gauche avec une jambe repliée vers l'arrière et la reprise, au premier plan, des mêmes chaussures rouges.

Ici, Cecco Bravo illustre un épisode de l'histoire antique qui tire son origine du chant VI de l'*Odyssée* d'Homère. Il représente le moment où Ulysse décline la proposition du roi Alkinoos et de la reine Arété d'épouser leur fille Nausicaa. Cette scène nous semble un *unicum* dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle florentin, les peintres ayant plus couramment, représenté la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa à la rivière et le moment, pittoresque, où elle lui tend des vêtements pour couvrir sa nudité. Notre épisode est lié à la thématique des songes, si chers à notre artiste, qui la développa plus particulièrement dans une série de dessins des plus fantastiques. Après avoir quitté l'île de Calypso, Ulysse fait naufrage et échoue sur la côte du pays des Phéaciens. Minerve intervient alors en faveur d'Ulysse pour obtenir que les Phéaciens lui donnent les moyens de rentrer à Ithaque. Elle envoie un songe à Nausicaa, dans lequel elle lui suggère d'aller laver son linge à la rivière. Là, Nausicaa rencontre Ulysse que Minerve avait pourvu d'une beauté surnaturelle « le faisant apparaître et plus grand et plus fort [...] rayonnant de charme et de beauté » et Nausicaa eut tôt fait de s'en éprendre. Minerve est assez facilement reconnaissable, ici dans l'Olympe, en compagnie d'Hermès qui intervient lui-aussi à plusieurs reprises dans l'histoire de ce héros voyageur. Esquissée en grisaille dans le ciel, Minerve est un écho de celle, bien antérieure et toujours en grisaille, qui fait partie de la décoration à fresque de la Casa Buonarroti de Florence. Ulysse fut accueilli chaleureusement par le roi Alkinoos et la reine Arété, à qui il raconta ses aventures. Touchés par son récit et ses exploits, ils lui proposèrent leur fille en mariage mais ce dernier refusa car son seul désir était de pouvoir retourner enfin chez lui, à Ithaque, et de retrouver sa femme Pénélope qui l'attend depuis vingt ans. Le roi met alors un navire à sa disposition et le fait accompagner, chargé de présents, jusqu'à cette destination. La gracieuse Nausicaa « dont l'air et la beauté semblaient d'une Immortelle », jeune Vierge « aux beaux bras blancs » est noyée dans un *sfumato* qui accentue sa sensualité. Elle est accompagnée, de manière un peu surprenante, d'un petit amour qui bande son arc en direction du héros. Plus habituellement, attribut de Vénus, il est volontiers introduit par notre artiste dans les histoires d'amour non partagées : nous pensons par exemple au même petit amour dans le ciel de l'*Apollon et Daphné* de la Pinacothèque de Ravenne. Cette scénographie complexe et somptueuse, d'une spirituelle vivacité dans les figures aux formes allongées, répond certainement à la demande précise d'un collectionneur cultivé qui voulait illustrer peut-être un projet de mariage contrarié ou, plus vraisemblablement, un exemple de vertu, celle d'Ulysse qui ne cède pas à la tentation devant la dernière épreuve qui lui est infligée avant le retour définitif dans sa patrie.

FIG. 1

CECCO BRAVO,  
JOSEPH ET LA FEMME DE PUTIPHAR,  
FLORENCE, GALLERIA DEGLI UFFIZI



#### NOTES

1 - Roberto Contini, *Cecco Bravo Firenze 1601-Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, cat. exp. Florence, Casa Buonarroti, 23 juin-30 sept. 1999, p. 88-89, n° 24, p. 104-105, n° 32 et p. 34.

#### QUELQUES REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Malheureusement, le biographe Filippo Baldinucci qui, pourtant, a collectionné ses dessins, ne nous en a laissé de Cecco Bravo qu'une fugitive citation, en l'incluant sans autre commentaire, parmi les disciples de Giovanni Bilivert (1585-1644)<sup>2</sup>. Même si les dernières études ont beaucoup contribué à combler cette absence de témoignage, ses débuts et sa carrière restent encore obscurs sur bien des points<sup>3</sup>. Il semble qu'après Bilivert, il se soit rapproché de Sigismondo Coccapani (1583-1643) et qu'il ait ensuite participé à un certain nombre de chantiers florentins : les fresques du Casino Mediceo et celles de la villa de Poggio Imperiale (lunette avec la *Prophétesse Marie qui remercie le Seigneur après le passage de la mer Rouge*). De 1629, date son immatriculation à l'Accademia del Disegno et l'année suivante il se trouve déjà à la tête d'un atelier florissant. En 1637, il obtiendra le titre d'Académicien de cette même société.

Deux cycles de fresque bien documentés attestent de son évolution au cours de la première partie des années 1630. En 1633, il est appelé par les Servites de l'Annunziata de Pistoia pour décorer à fresque les lunettes du cloître commencées par Bernardino Poccetti (1548-1612) sur le thème de la vie du saint local, Bonaventura Bonaccorsi. A son retour, la commande d'un plafond sur le thème de la *Renommée* à la Casa Buonarroti de Florence lui donne l'occasion de s'exercer au décor plafonnant. Sur les murs il représente les toscans illustres : poètes et écrivains d'un côté, astronomes, mathématiciens et navigateurs de l'autre. Des saynètes en grisaille viennent compléter l'ensemble. En 1637, à l'occasion des noces du Grand Duc Ferdinando II avec Vittoria della Rovere, le palais Pitti se couvre de nouveaux décors. Cecco Bravo exécute une frise (aujourd'hui disparue). Toujours au palais Pitti, en automne 1638 et l'été suivant il exécute deux fresques représentant *Laurent le Magnifique qui accueille Apollon et les Muses et Laurent le Magnifique qui apporte la paix* (Sala degli Argenti). Elles marquent l'évolution de son style vers une élégance raffinée aux références classiques, qui n'est pas sans rapport avec l'art contemporain de Furini, du reste présent sur le mur opposé à partir de 1639. C'est au tournant de cette décennie, 1639-1640, qu'il convient de situer, selon Anna Barsanti<sup>4</sup>, un hypothétique voyage vers le nord jusqu'à Venise. Elle émet par ailleurs, l'hypothèse que la crise de la commande publique qui apparaît à partir de 1640 dans l'œuvre de Cecco Bravo pourrait être une conséquence du procès pour hérésie dont firent l'objet deux de ses protecteurs et commanditaires liés à la Confrérie des Vanchetoni, Pandolfo Ricasoli, célèbre théologien et homme de lettres ainsi que le père Serafino Lupi. En effet, à partir de ces années on peut relever sa présence dans des localités éloignées de Florence et les œuvres de destination privée s'intensifient. Cela rend sa chronologie, entre 1640 et 1660, extrêmement complexe, du fait de la rareté des œuvres documentées : en 1642 probablement, la *Montée au calvaire* (Pisa, Chiesa della Madonna dei Galletti), 1645, *La Prudence, la gloire et le temps* (Florence, Palazzo Pitti), 1650, *Le garçon qui boit* (collection particulière).

L'œuvre de Cecco Bravo frappe par ses liens, après les années 1650, avec la peinture vénitienne et pour cette raison, elle a été souvent confondue, jusqu'aux études de G. Ewald, avec Sebastiano Mazzoni (1611 c.-1678) un de ses contemporains florentin qui, lui, s'est installé au milieu du siècle dans la cité des Doges et y mourut<sup>5</sup>. Cependant, les moyens par lesquels Cecco Bravo subit l'influence de Sebastiano Mazzoni restent encore à définir. Cette décennie compte nombre de chef d'œuvres au caractère anti-académique dont notre tableau fait, selon nous, partie.

Selon Anna Barsanti, c'est peut-être l'isolement artistique qui le décide à partir en juin 1660 à la cour de l'archiduc Ferdinando Carlo et d'Anna de' Medici à Innsbruck où il mourut. Deux tableaux seulement de ce séjour nous sont parvenus : l'*Aurore* (Vienne, Kunsthistorisches Museum) et le *Portrait de Ferdinando Carlo à cheval* (Innsbruck, château de Ambras).

2 - Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, 1681-1728, éd. 1845-1847, vol. IV, 1846, p. 311)

3 - A.R. Masetti, « Disegni di Cecco Bravo », *Critica d'Arte*, 1961, VII, 45, p. 30-52 ; A. R. Masetti, *Cecco Bravo pittore toscano del Seicento*, Venise, 1962 ; A. Barsanti, « Cecco Bravo », cat. exp. *Il seicento fiorentino, Biografie*, Florence, Palazzo Strozzi, 21 déc. 1986-4 mai 1987, p. 48-51 ; A. Matteoli, « Documenti su Cecco Bravo », *Rivista d'Arte*, 1990, XLII, VI, p. 95-146 ; G. Pagliarulo, « Juvenilia di Cecco Bravo », *Paradigma*, 1996, 11, 31-48 ; A. Barsanti-R. Contini, *Cecco Bravo Firenze 1601-Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, cat. exp. Florence, Casa Buonarroti, 23 juin-30 sept. 1999.

4 - Anna Barsanti, « Alla scoperta di Cecco Bravo », *Cecco Bravo Firenze 1601-Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, cat. exp. Florence, Casa Buonarroti, 23 juin-30 sept. 1999, p. 15-35.

5 - G. Ewald, « Hitherto unknown works by Cecco Bravo », *The Burlington Magazine*, CII, 1960, p. 343-352 ; G. Ewald, « Inediti di Sebastiano Mazzoni », *Aeropoli*, 1960-1961, I, p. 139-144 ; G. Ewald, « Addenda to Cecco Bravo », *The Burlington Magazine*, CIII, 1961, p. 347-351 ; G. Ewald, « Inediti di Cecco Bravo », *Antichità Viva*, 1962, I, 5, p. 34-39 ; G. Ewald, « Unbekannte Werke von Cecco Bravo, Sebastiano Mazzoni und Pietro Ricchi », *Pantheon*, 1964, XII, p. 387-399.

GIOVANNI DOMENICO FERRETTI  
FLORENCE, 1692 – 1768

ARLECCHINO ET ARLECCHINA

HUILE SUR TOILE. CM. 59,2 x 49,5

BIBLIOGRAPHIE :

Inédit

Les œuvres sur le thème des arlequinades occupent une place à part dans le *corpus* de Giovanni Domenico Ferretti, peintre qui a dominé la scène artistique florentine pendant presque un demi-siècle, de 1720 à sa mort. Deux groupes distincts l'illustrent. Le plus connu comprend onze toiles en format vertical et deux toiles en format horizontal (Ringling Museum de Sarasota, Floride)<sup>1</sup>. Cette série ne comporte cependant pas « Arlecchino gran signore », thème de notre tableau. Francesca Baldassari<sup>2</sup>, nous signale que notre tableau est une variante autographe d'une toile de sujet analogue, appartenant à un groupe de seize, dans des dimensions supérieures, publié par Marco Chiarini (aujourd'hui à la Caisse d'Épargne de Florence)<sup>3</sup>. Cette série, dans un mauvais état de conservation et qui doit subir une restauration, fut exécutée très probablement pour les Sansedoni de Sienne, famille pour laquelle Ferretti a peint, dans leur palais, des décors à fresque, datés 1645 et 1659.

Par sa haute qualité picturale, notre tableau ne laisse aucun doute sur son caractère autographe. La composition séduit par les belles couleurs des costumes, aux tons pastels, rendues au moyen d'un pinceau vibrant. Les tonalités claires du fond de paysage, le point de vue de « sotto in su », le dessin vif et son expression joueuse qui se traduisent par l'air décidé et malicieux d'Arlequin et de sa compagne, en font un véritable morceau de bravoure du genre et un merveilleux exemple de la fantaisie de l'artiste. Les arlequinades apparaissent dans les années de la maturité de l'artiste, à partir de 1740, années pendant lesquelles lui sont passées des commandes officielles prestigieuses, comme celle de la grande toile représentant *La mort de saint Joseph* pour décorer une chapelle latérale de la cathédrale de Florence.

Cet aspect de son œuvre, sous l'angle de la scène de genre et du théâtre, mérite d'être mieux connu et étudié, y compris dans un sens plus international qui prendrait en compte les liens, si forts au XVIII<sup>e</sup> siècle, entre théâtre et art figuratif dont Watteau (1684-1721) et Tiepolo (1696-1770) ont été les plus grands représentants.

Ferretti était naturellement prédisposé à entrer dans cette thématique des *Arlequinades* par l'intermédiaire de son cousin Anton Francesco Gori (1691-1757), une des premières figures du monde florentin des arts et des lettres, auteur du fameux « Museo Fiorentino ». Chez Gori se réunissait l'Accademia del Vangelista, une sorte d'association d'amateurs d'art dramatique qui dirigeait un théâtre appelé, lui aussi, « del Vangelista ».

NOTES

1 - Edward A. Maser, *Gian Domenico Ferretti*, Florence, 1968, p. 18-19 et 51-55 ; Edward A. Maser, « The Harlequinades of Giovanni Battista Ferretti », *The Register of the Spencer Museum of Art, University of Kansas Lawrence*, 1978, n° 5, p. 16-35.

2 - Francesca Baldassari, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano, 2002 (à paraître). Nous la remercions pour son aide dans l'attribution de ce tableau.

3 - Marco Chiarini, *Opere d'Arte della Cassa di Risparmio di Firenze*, Florence, 1990, p. 112-117.



La présence de Ferretti aux repas de ses membres, en 1729 et 1730, est attestée par le poète florentin Giovanni Battista Fagioli (1660-1742) qui eut l'occasion d'écrire pour cette société. Au cours de ces repas étaient donnés des spectacles improvisés sans doute dans la tradition de la commedia dell'arte et avec ses personnages types : Arlecchino, Pulcinella etc... La présence à Florence, en 1742, du célèbre écrivain comique vénitien Carlo Goldoni (1707-1793), ami de Gori, qui prenait souvent Arlequin pour sujet de ses petites comédies, renforça peut-être encore cette inspiration littéraire dans la peinture de Ferretti. L'influence fonctionna ici dans les deux sens car Goldoni s'inspira de la personnalité de Gori, fin connaisseur d'antiquité étrusque, pour écrire sa comédie « L'antiquario ». Notre tableau atteste du vif succès que Ferretti dut rencontrer avec ses compositions sur la vie d'Arlequin, pour les avoir ainsi pensées et réalisées en œuvres autonomes, demandes de commanditaires peut-être liés à l'Accademia del Vangelista ?

#### QUELQUES REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Le style brillant de Giovanni Domenico Ferretti se développe à Florence en contraste avec l'académisme du peintre Anton Domenico Gabbiani (1652-1726) qui a dominé la scène artistique florentine avant lui. Après un apprentissage auprès du peintre obscur Francesco Chiusuri à Imola, ville d'où était originaire sa famille, il étudie à Florence sous la conduite de Tommaso Redi et, pour une brève période, sous celle de Sebastiano Galeotti. Son père l'envoie ensuite à Bologne considérée à cette époque comme un centre artistique de tout premier plan. Là, il étudie pendant environ cinq années, dans l'atelier de Felice Torelli (1667-1748) et de sa femme Lucia Casalini (1677-1762) qui étaient tous deux disciples de Giovanni Gioseffo Dal Sole (1654-1719), peintre qui passait pour le nouveau « Guido » de l'école bolognaise. De retour à Florence en 1714, il est élu membre de l'Accademia del Disegno en 1717. Il travaille à Imola sous la protection du cardinal Ulisse Gozzadini avant de revenir à Florence en 1719 avec une lettre de recommandation du cardinal pour le grand duc de Toscane, Cosimo III. Cette lettre lui ouvrira les portes du Grand Duché pour le restant de sa vie. Il s'impose peu à peu dans le monde de l'art florentin : en 1731 il est reçu parmi les douze maîtres de la peinture de l'Accademia et, quelques temps après, membre peintre à la direction de l'Accademia. Figure majeure de l'art florentin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Ferretti a opéré dans un large répertoire de thèmes et de techniques, ayant notamment beaucoup pratiqué la fresque. Les années 1740 marquent un sommet dans sa carrière. En 1741, il peint le grand tableau représentant la *Mort de saint Joseph* pour la cathédrale de Florence, il peint à fresque dans le couvent de la S. Annunciata. Vers 1745, il travaille aussi à Sienna et plus tard à Pistoia. Les fresques de l'église du Carmine, la dernière de ses grandes entreprises florentines qui l'occupera jusqu'à sa mort, seront malheureusement détruites par un incendie qui ravagera le bâtiment, en 1771. Il meurt du « mal de la pierre » le 18 août 1768.

*ENGLISH TRANSLATION*

GIOVANNI SERODINE  
ASCONA (?) 1594 (?) OR ROME (?), 1600 (?) – ROME, 1630

*JESUS AMONG THE DOCTORS*

OIL ON CANVAS. 58 X 86 INCHES (147 X 218 CM)

PROVENANCE :

Possibly a commission from Asdrubale Mattei (1554-1638), Rome.  
Seville, Calonge Collection from the end of the 18<sup>th</sup> century;  
Madrid, Calonge Collection;  
Great Britain, Private Collection.

BIBLIOGRAPHY :

Roberto Contini, « Un tema noto per un nuovo Serodine », *Paragone*, nos 551-555, January-May 1996, pp. 107-115 ;  
Mina Gregori, « Postilla », *Paragone*, n° 551-555, January-May 1996, pp. 116-117.

The seventeenth century painter Giovanni Serodine has been mainly rediscovered in the twentieth century. While his work is rare, Roberto Longhi nevertheless has qualified him as “one of the greatest artists of the entire Italian seventeenth century.” The recent publication of this newly found and formerly unpublished version of *Jesus Among the Doctors* is a significant addition to the very small body of his works. The catalogue of known paintings compiled by Rudy Chiappini in 1987 consists of only 46 items. These are described as 15 authenticated paintings, 3 lost works, and 28 attributed works<sup>1</sup>. The artist rapidly met with success but the meteoric rise of his career was abruptly brought to halt by his premature death around the age of thirty. In Rome the artist was immediately influenced by Caravaggio (1571-1610), who like Serodine was a native of Lombardy. Before going into the consequences of Caravaggio’s style on the artist’s early career, the stylistic characteristics of this *Jesus Among the Doctors* first must be examined. The different versions of this theme must be compared in order to once again examine the unresolved and highly complex question of the *Jesus Among the Doctors* mentioned in the Mattei archives.

While at first glance the “unfinished” character of this painting might seem disturbing, it is nevertheless an excellent indication of the artist’s working methods as well as the transformations that history might have made to the painting. A real part of Serodine’s art, his *non finito* grew out of the foundations of Caravaggesque Naturalism, the most favorable terrain for the development of a refined as well as a succinct technique. However in the case of this painting, as is confirmed by the conservator’s report transcribed in great detail by Mina Gregori in *Paragone*, the painting has indeed been left unfinished. “The shadows seem to have been left in reserve<sup>2</sup>. They present flatly applied color surrounded by a dark line, as is the case for the left hand of Jesus, the hands of the figures holding books, certain physical details like ears, and beards. The painting “is waiting for substance.” But a note on the conservation report would seem fundamental and should be further examined. It concerns the indistinct aspect of the drawing. This corresponds to a precise technical particularity. “Here the paint is lightly

NOTES

1 - Rudy Chiappini, *Serodine. L'opera completa*, Milan, 1987.

For new propositions of attributions to this artist see :  
Giovanni Testori, « Appunti sul Serodine », *Serodine. La pittura oltre Caravaggio*, Locarno, Pinacoteca di Casa Rusca, and Rome, Musei Capitolini, 1987, pp. 14-23;  
Gianni Papi, « Appunti su Giovanni Serodine », *Arte Cristiana*, 725, 1988, pp. 139-152; Gianni Papi, « Voce Serodine », *La Pittura in Italia. Il Seicento*, Milan, 1989, vol.2, p. 887; Gianni Papi and Roberto Contini, *Amplimenti per Giovanni Serodine*, Bellinzona, 1990; Roberto Contini and Gianni Papi, *Giovanni Serodine 1594/1600-1630 e i precedenti romani*, Pinacoteca Züst, Rancate, September 16 – November 30, 1993.

2 - Catherine Goupil-Serge Tiers, *Dossier d'examen et de traitement*, Paris, February 29, 1997.

applied, treated in a malleable material rich in oil, which would explain the almost blurred aspect, the modulated passages between shadows and highlights.” It is unfortunately impossible to say who decided to abandon this commission – the painter or the patron. Nevertheless it must be said that the lively and animated expressions of the figures in this composition, despite being unfinished, enhance the power and mystery of the painting.

The theme itself is well known and has often been treated in painting. It is taken from the Evangelists according to Saint Luke (2,41-50). It constitutes the first event in the public life of Jesus Christ. Still a child, – he was twelve years old – Jesus was sitting in the Temple among the doctors of Hebraic law. He was “both hearing them, and asking them questions, and all that heard him were astonished at his understanding and answers.”

The tension suggested by this discussion is demonstrated here in the exchange of regards – surprised or questioning. The tight composition, closed into itself, encourages these steady interchanges.

In the first part of his article, Roberto Contini meticulously analyzed the artist’s pictorial language. His thorough examination focused on the physical particularities which make up Serodine’s typical, most often used conventions – the faces of old men, with deeply furrowed foreheads, large, prominent ears, and angry, surprised airs, the way they hold their heads, and generally comport themselves.

The first conclusion to be reached is that the painting under discussion here points to the earlier paintings in the artist’s work. In the pictorial vocabulary of that period, the heads of the elderly figures seen in profile are fairly standard. The bearded figure on the right is a literal quotation of the pilgrim on the right in the *Invitation to the Pilgrims of Emmaus* (Ascona, Chiesa Parrocchiale; FIG. 1). The three heads on the left evoke the identical trilogy, although all in a row, found in the *Miracle of Saint Margaret* (Madrid, Museo Nacional del Prado; FIG. 2). They are similar to the Madrid painting in terms of type but also because of analogies in the composition – the head of the bearded doctor leaning over the book evokes the lowered head of the young boy before Saint Margaret. The head of the Child Jesus can be compared to the profile of Saint Margaret. His youthfulness breaks away from the faces charged with the sort of humanity that has its origin in the work of Caravaggio. The soft, round forms of his face with its small Roman nose evoke the influence of Saraceni. This type of profile, referred to as “bactracien” by Roberto Contini, announces that of the Virgin in the *Holy Family* in Ascona (Casa Patriziale), and even more so that of the *Virgin of the Mercedariens* (Rancate, Pinateca Züst). The stylistic similarity between *Jesus among the Doctors* and the *Saint Margaret* in Madrid must be emphasized. They share a similar appearance in their economy of color, which lacks diversification and is very thinly applied. In this composition, the reds highlight the browns and the blues, and animate the entire composition, further lightened by the fine white touches in the band.

According to Roberto Contini, the most captivating invention in this newly found painting by Serodine can be found in the young man seen from the back, in the foreground. The element of decorum of the band retaining his hair is borrowed from the Caravaggesque vocabulary. It was widely developed by the Northern School of painters, for example in Terbrugghen’s *Adoration of the Magi* (1619, Amsterdam, Rijksmuseum). It is known that this Northern artist was in contact with Serodine in Rome. The decorative motif in the band here demonstrates its originality. This note of refinement is not usually found in Caravaggesque paintings.

To this comparison should be added the quality of agitation, the very vehemence of the intention developed for this new composition of *Jesus Among the Doctors*, which are, in fact, the characteristics of the works from the period 1621-25. These culminate in the *Saint Peter and Saint Paul Led to their Martyrdom* (Rome, Galleria d'Arte Antica de Palazzo Barberini; FIG. 5) and are on the contrary far from the characteristics of the *Jesus Among the Doctors* in the Musée du Louvre (FIG. 3).

Since the subject of this painting is identical to a painting in the collection of the Palazzo Mattei di Giove in Rome as cited in an archival document, it is necessary to examine the genesis of the formation of this collection, and more especially the personality of Asdrubale Mattei (1554-1638). The Cardinal Girolamo Mattei (1545-1603), patron who protected Caravaggio, tends to eclipse the personalities of his two brothers Ciriaco (1542-1614) and Asdrubale who were veritable collectors, amassing antiques and paintings. Asdrubale commissioned contemporary artists for the decoration of the gallery of his palace. His choices corresponded to a precise esthetic and tended towards the choice of artists using the dramatic and Naturalistic effects characteristic of Caravaggio. Serodine would appear to be at the apogee of his preferences.

The collections of the Mattei family in the seventeenth century have been remarkably well studied by Francesca Cappelletti and Laura Testa who have published both the inventories and the archives of the payments made to the artists<sup>3</sup>. Thus it is known that on January 13, 1626, payments for three paintings by Serodine appeared in their records. One of these was for the subject under consideration here. "A ms Giovanni Serodine scudi venti uno e 25 pagati p. resto di tre quadri di pittura fatti uno la disputa che fece NS fra li dotori, laltro del Tributo al [illegibile] il 3 la spartizione di S. Pietro e S. Paulo."<sup>4</sup> In an inventory dated 1631, the first to describe the paintings in the gallery, only two paintings by Serodine were mentioned. "Un quadro de farisei quando mostrano la moneta" (today Edinburgh, National Gallery of Scotland; FIG. 6) and "Quando S. Pietro, et S. Paolo andavano al martirio" (today Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini). Both are ascribed to "Gio: della Voltalina" name often given to Serodine<sup>5</sup>. These two paintings undoubtedly correspond to a payment made to Serodine on January 31, 1625, as testified to by a document which perhaps has not been as carefully considered by art historians as it should be. "A ms. Giovanni Serodine, che mi fa doi quadri p. la galleria p. l'Imprimatura scudi 3 e più al [...] che ha porto i telari scudi 0.10."<sup>6</sup> In the beginning of 1625, Asdrubale paid Serodine for the canvases (or the preparation for the canvases) that he made for the Gallery, and he paid another person (whose name is illegible) for the stretchers. Apparently the *Jesus Among the Doctors* was the object of a separate commission, undocumented, but certainly prior to the other two paintings. This hypothesis will take shape with the examination of the dating.

What happened to this *Jesus Among the Doctors*? Chiappini (1987) and some other art historians attempted to assimilate it with "La Disputa di Nro. Sig.re con Dottori. Antiveduto Grammatica,"<sup>7</sup> conjecturing that the author of the 1631 inventory had made an error and that the painting was indeed by Serodine. This does not take into account that the writer of the inventory might have been citing a painting that really did exist. In fact Asdrubale had indeed received as part of his inheritance from his brother Ciriaco (1542-1614), and by way of his son Giovan Battista Mattei (died in 1624), a painting of this subject painted by Antiveduto. Today the painting can be found in Scotland, in the Cowdenbeath, Fife Presbytery of Saint Bride (FIG. 4).<sup>8</sup> The painting by Serodine that researchers thought was hidden under an erroneous attribution to Antiveduto was next identified with the

3 - Francesca Cappelletti, « La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della galleria nel Palazzo Mattei di Giove a Roma », *Storia dell'Arte*, 76, 1992, pp. 256-295 ; Francesca Cappelletti and Laura Testa, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rome, 1994. The specific point of Asdrubale's commissioning of contemporary artists in order to decorate his gallery is further developed by Laura Cappelletti, « Gli affari e l'orgoglio del collezionista. La storia della raccolta Mattei e l'ambiente artistico romano dal Seicento all'Ottocento », in *Caravaggio e la collezione Mattei*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, April 4 – May 30, 1995, pp. 39-54.

4 - Francesca Cappelletti and Laura Testa, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rome, 1994, pp. 150, 40 f.115.Al 13.

5 - Francesca Cappelletti and Laura Testa, 1994, p. 195, n° 251 and 260.

6 - Francesca Cappelletti and Laura Testa, 1994, p. 149, f.22r.

7 - Francesca Cappelletti and Laura Testa, 1994, p. 195, n° 253.

8 - See Laura Testa, 1994, p. 112, n° 13. She reestablishes the correct history and dating of this painting. The painting was chosen by Asdrubale, either because of its size (133 x 194 cm) or because of its style, in order to decorate his gallery after the death in 1624 of Giovan Battista Mattei, the son of Ciriaco. However the painting had already appeared in the inventory of 1616 « Un quadro della disputa di N.S.re con li Dottori di mano dell'Antiveduto [...] ». Therefore this work was painted before 1614, date of Ciriaco's death. It is therefore one of the first known works by this artist. It remained in the Mattei gallery throughout the seventeenth and eighteenth centuries. It was purchased in 1802 by Hamilton Nisbet, along with several other Mattei paintings, and brought to Scotland to his residence in Biel. See also Gianni Papi, *Antiveduto Grammatica*, Soncino, 1995, pp. 94-95, n° 16, figs. VIII-IX (incorrectly dated 1624 by Papi).

work purchased by the Louvre in 1983. The relatively recent reappearance of this painting, unknown up until this time, convinced art historians of its Mattei provenance.<sup>9</sup> The stumbling block in this argument lies in its insistence on the similarity, within a few centimeters, of the dimensions of all three paintings. However these dimensions are also almost identical to those of our painting. Roberto Contini's article reopens the debate by casting a shadow over the certitude of the positive identification of the Louvre painting with the Mattei painting.<sup>10</sup> The recent date of the publication of this article has meant that there has not yet been enough time for it to be taken into account by art historians. One fact cannot be ignored. No *Jesus Among the Doctors* by Giovanni Serodine (or even by Giovanni della Voltalina) ever appeared in the Mattei inventories and all the arguments are based on the record of payment from 1626.

Francesca Cappelletti has proposed that the third painting by Serodine is to be found in the *Jesus Among the Doctors* mentioned, without an attribution, in 1676, in the antichamber of the noble apartment. Its dimensions of 10 by 7 *palme* could correspond to the dimensions of the Louvre painting.<sup>11</sup> Looking at earlier inventories, Francesca Cappelletti suggests that the painting can be found in an addition to the 1613 inventory, which she dates after 1624, the date of the death of Giovan Battista Mattei. "La disputa di N.S.re con cornice d'oro rabescata" without any attribution (our underlining).<sup>12</sup> But it seems difficult to believe that a painting by Serodine would have been listed as anonymous during the lifetime of the man who commissioned it, (Asdrubale died in 1638), and during a period when the artist was still working for him. The same misgivings must be raised for the mention, still without attribution, in the 1631 inventory "La disputa di Nro Sig.re con cornice d'oro rabescata." This is the reference that Francesca Cappelletti identifies with the painting of Serodine, which she finally locates in the pre-1729 inventory of the paintings of the Duke Alessandro, as a "Disputa grande cornice nera lavorata d'oro del Manfredi," estimated 100 scudi, affirming that this "could only be the painting by Serodine."<sup>13</sup> This latter hypothesis is tempting since the other two paintings by Serodine can also be found in this late inventory, both attributed to Manfredi. However, more rigor would seem to be in order considering for example the reappearance of the painting by Gramatica in Scotland. If the 1631 inventory is accurate, as would seem likely since Asdrubale was still alive at this date, it must be admitted that the *Jesus Among the Doctors* does not appear in the inventory. How and why could it have disappeared from his collection? Roberto Contini, following Rosella Vodret (1995 and again in 1999) has provided an interesting and highly probable hypothesis. Asdrubale who had indeed commissioned a canvas of this subject from Serodine, abandoned this composition in favor of the one by Gramatica, which he would have inherited around 1624-1625. In 1624, Antiveduto was named Prince of the Academy of Saint Luke and it is conceivable to imagine that Asdrubale would have wished to have this painter figure in his Pantheon.<sup>14</sup> As a result the painting by Serodine would be put aside at this date, whether or not it was finished, and it would be replaced by one or even more likely two other paintings. In the current state of knowledge of historical circumstances it is difficult to say more. It is possible that the painting left the *palazzo* – offered to some dignitary, or to another member of the family – or even that as it remained unfinished, it never actually entered the *palazzo*.

Another important factor which remains to be taken into account is the dating of the Mattei group. Given the stylistic characteristics of the three paintings, it would seem difficult to date them within the same period. Chiappini (1987) takes a radical position, which goes against the archival docu-

9 - Rudy Chiappini, *Serodine. L'opera completa*, Milan, 1987, p. 112, n°8 (with earlier biblio.) ; Jean-Pierre Cuzin, *Nouvelles acquisitions du département des peintures 1983-1986*, Paris, 1987, pp. 209-210 (perhaps from the Mattei collection); Francesca Cappelletti, note 3, 1992, pp. 262-263 ; Francesca Capelletti, 1994, pp. 127-128, n°27 ; Francesca Cappelletti, *Caravaggio e la collezione Mattei*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 1995, p. 146, n° 14 ; Rosella Vodret, *Caravaggio e la collezione Mattei*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 1995, p. 168 ; Rosella Vodret, *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini*, Rome, Palazzo Barberini, 1999, under the n° 30.

10 - All the paintings from the Mattei gallery have similar dimensions : *The Tribute*, Edinburgh, National Gallery of Scotland (145 x 227 cm) ; *Saints Pierre and Paul Led to Martyrdom*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antico di Palazzo Barberini (144 x 220 cm) ; *Jesus among the Doctors*, Musée du Louvre (145 x 224 cm) ; our version 147 x 218 cm.

11 - Francesca Cappelletti and Laura Testa, 1994, p. 206, n°168 « La Disputa de Dottori col Sig.re cornice nera fiorata e profilata di p. 10, e 7 » (*Inventario ereditario del Duca Girolamo Mattei 1676*)

12 - Francesca Cappelletti and Laura Testa, 1994, p. 169, n° 133.

13 - Francesca Cappelletti, 1994 , pp. 127-128, n°27.

14 - Rosella Vodret, 1995, p. 168 ; Rosella Vodret, 1999, pp. 86-87, under the number 30.

ments. He sees a stylistic gap between the painting in Rome, which he thinks was painted several years earlier and those in Edinburgh and Paris which he considers to be later pendants. However it would seem, as Roberto Contini has pointed out, that the *Saint Pierre and Saint Paul Led to their Martyrdom* is in perfect harmony, visually and stylistically with the *Tribute*. Both paintings present the same type of half-length figures, in full action. According to what can be deduced from the documents cited above, the two paintings of the gallery were executed together and do indeed belong to the same moment in time. According to Roberto Contini, the version of the *Jesus Among the Doctors* in the Louvre, so calm and well balanced, belongs to a different period from the two other Mattei paintings, and is certainly later, as opposed to our painting which is very dynamic and definitely earlier. Given its ties with the precocious works from the years 1621-1624, through its agitated manner also characteristic of the Rome and Edinburgh paintings, this proposition would seem most likely.

While the economy of means employed by the artist, results in a "Naturalistic" impression, with his dark backgrounds, strong side lighting, the play on the surface, and dramatic sense all bringing him close to the late Caravaggio, his increasing interest in freely applied painterly effects place him in the Pantheon of the greats – Rubens, Frans Hals, Velasquez and Rembrandt. Serodine participated in a highly personal way in this Caravaggesque revolution. In Rome he was a master of this Realism, which by his rapid and exceptional stylistic evolution, he was able to reinvigorate and extend towards the use of pre-Baroque features, before his premature disappearance in 1630.

#### SOME BIOGRAPHICAL ELEMENTS:

The documents that exist so far today only deal with the last eight years of Giovanni Serodine's life. They prove his constant presence in Rome, except for a short stay in Spoleto, during the years 1623-1624. His baptismal records have not yet been found, and because of this the place and date of his birth still remain problematic. Rudy Chiappini places them in 1600 in Rome, based on a series of documents, especially his death certificate, recorded December 21, 1630, in which the artist is qualified as "romanus." Gianni Papi defers to the reference of the *stato d'anime* of 1620 in Ascona which states that Giovanni was 26 years old and thus has moved his birth date back by six years. The date that he abandoned the banks of the Lago Maggiore in order to follow his family to Rome is not known either. However it is most likely that the Serodine family was already in Rome by the end of the sixteenth century. Giovanni was the most famous son of this family which also included a sculptor-stucco worker – the brother with whom Giovanni began his career. They worked together on the decoration – lost today – of three rooms of the Palazzo Borghese, for which Gioivanni executed three painted friezes. In 1623, if Chiappini is to be followed, Giovanni executed his first major "pala" – *The Invitation at Emmaus* in the parish church of Ascona. The second, *The Calling of the Son of Zebediah* was later. The Miracle of Saint Margaret (Madrid, Museo del Prado) can be placed in this context strongly marked by Caravaggesque style. It is this aspect that has led Gianni Papi to conjecture that Serodine traveled in the path of the late Caravaggio, until the *Adoration of the Shepherds* in Messina (Museo Regionale). Between August 1623 and July 1624, Serodine decorated the apse of the Jesuit church, Santa Maria della Concezione in Spoleto. Next, in the years 1624-1625, came the important commissions for, on the one hand, San Lorenzo Fuori le Mura, *Saint Laurence Giving Alms* (Casamari, Museo dell'Abbazia) and the *Beheading of Saint Jean the Baptist* (still in place), and on the other, the paintings commissioned by Asdrubale Mattei, discussed in the preceding text. Among the lost works are the commissions mentioned by his first biographer, Baglione (1642). These include a *Archangel Saint Michael* for San Pietro in Montorio and a *Transfiguration* for the principal altar of San Salvatore in Lauro.

Art historians have attributed a whole series of canvases to the last five years of Serodine's production. These works, small in size, but solidly constructed have a very personal style. They include the lively *Portrait of the Artist's Father* (Lugano, Museo Civico), and the *Saint Peter in Prison* (Rancate, Pinocoteca Züst). Another, more difficult to elucidate, is the *Allegorical Figure* in the Pinocoteca Ambrosiana in Milan. To the last phase of his work belongs the large *Crowning of the Virgin* (Ascona, parish church), fascinating by its departure from Caravaggesque mastery in favor of light tonalities and the expression of a dawning Baroque style. After a sudden illness, Serodine instructed his last wishes on December 21<sup>st</sup> 1630, and died several hours later.

---

## TANZIO DA VARALLO, ANTONIO D'ENRICO, CALLED RIALE D'ALAGNA, 1575 OR 1580 (?) VARALLO SESIA, 1632/1633

### *SAINT JOHN THE BAPTIST IN THE DESERT*

OIL ON CANVAS, 159 X 112 CM

#### PROVENANCE:

Ascona, Private Collection since the late eighteenth century

#### BIBLIOGRAPHY:

Unpublished

The presentation, here, of this recently rediscovered, important work by Tanzio da Varallo provides us with further aspects of Lombard Caravaggesque painting. Like Serodine, Tanzio went to Rome at a very young age, but unlike him Tanzio left only a few years later. It is not known at precisely what moment he left, nor what exactly were his activities in the Eternal City. The years up until his return, documented from 1616, remain fairly mysterious. The paintings from these years are very rare. Even if his activities are better documented in the years following his return, the chronology of his works is nevertheless extremely complex, especially in so far as the easel paintings are concerned. For this reason each newly rediscovered painting is an important event shedding new light on the career of this unequalled Caravaggesque painter, who fascinates today because of his "modern" sensibility.

This new version, exceptional in quality, of the theme known through the composition in the Tulsa (Oklahoma) Museum (*FIG. 1*) fits, without problem, into the whole of Tanzio's work. This subject of the childhood, or rather the adolescence, of Saint John the Baptist was treated several times by the artist.<sup>1</sup> The very iconography of the ascetic adolescent preaching penitence in the desert of Judea is particularly well adapted to the style of the artist, both tense and impassioned. The Biblical texts do not add any element about Saint John the Baptist's childhood. He was the son of the priest Zachariah and of Elizabeth, the cousin of the Virgin Mary. He was the last of the Prophets of Israel and the precursor of the Messiah. The apocryphal books of the Bible fill in these gaps. Saint Luke is succinct (I, 80): "And the child grew, and waxed strong in spirit, and was in the deserts till the day of his shewing into Israel." Saint Matthew (III, 4) and Saint Mark (I, 6) added a few details,

#### NOTES

1 - Another interpretation of this subject can be found in a private collection in Paris (138,5 x 96 cm.). See Filippo M. Ferro, « Novità e precisazioni su Tanzio da Varallo », *Il Seicento lombardo. Giornata di studi*, under the supervision of Mina Gregori and Maro Rosci, March 16, 1996, Milan, 1996, pp. 12-20, fig.14. Three other smaller versions of the subject are known: Oberlin College, Ohio, Allen Memorial Art Museum, (77,4 x 63,5 cm.); Milan, Private collection, (60 x 45,5 cm.) and London, Private collection (71,5 x 57 cm). For the latter, see F. M. Ferro, 1996, fig. 13.

describing him “clothed with camel’s hair, and with a girdle of a skin around his loins; and he did eat locusts and wild honey.” After he had baptized Jesus in the River Jordan, he recognized him as the lamb of God (*Ecce Agnus Dei*), the Messiah whose coming was announced by the prophets. Here, Saint John the Baptist is actually represented in his mission as a harbinger. He points towards the lamb, and gazes heavenwards. With his right hand, he holds the cross, symbol of his sacrifice. Tanzio is painting a figure “in action.” Right foot resting on a stone, his hands and his regard fraught with expression, his golden curls standing out in the full light – the sum of all these details adds up to a lively image. The active participation of the Saint John the Baptist in the scene illustrated corresponds perfectly to the realist character which dominates all of Tanzio’s work and which is particularly evident in the *Sacro Monte de Varallo*. Here the way in which the saint’s body is depicted impresses the viewer with its effective invocation of actual flesh – which is purposely rosy, and in the bones – excessively prominent around the clavicle. The opening onto the landscape on the right is also characteristic of this artist. It contains a certain number of variations in relation to the Tulsa Museum version. There is a bridge with several small figures. In the Tulsa version, the pines have stripped trunks which reach up into the rosy, already darkening – probably early evening – sky. Here however the sky is lighter and harsher, probably indicating another moment of the day. The shadows around the person of Saint John the Baptist and the grotto are very deep. The rocky mass marking the entrance to the grotto also demonstrates distinctive characteristics. The saint himself is marked by other variations, as much in terms of his expression as in his stance. The head surrounded by the long blond curls is not the same, nor is the mouth, seemingly more open in the Tulsa version. Here, the details of the camel hair tunic, and the presence of the vivacious lamb are further elements which if necessary would dissipate any doubts in order to plead in favor of the artist’s hand. Nevertheless, if the two compositions are taken in their entirety, the variations are relatively so few, that it is easy to imagine a collector who had seen the first version, asking Tanzio for an identical painting. Because of the minor differences, the two versions are not however identical.

Roger Ward and Richard P. Townsend in their study of the *Saint John the Baptist* in the Tulsa museum looked into the visual precursors of this composition, concentrating especially on the influence of the *Saint John the Baptist in the Desert* by Caravaggio (1604-1605, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City; *FIG. 2*).<sup>2</sup> It would indeed seem evident that Tanzio was familiar with Caravaggio’s composition. His painting was commissioned in Rome by Ottavio Costa, a banker, around the end of 1603, and it remained in the Eternal City until his death in 1639.<sup>3</sup> Tanzio undoubtedly had the possibility of seeing it during his stay in Rome. While this is the source of his inspiration for the full length presentation of the saint with his voluminous red drapery as well as the vegetation in the foreground, Tanzio nevertheless reinterpreted the aim of the work in order to present a more active and animated figure. The saint is no longer seen as a thoughtful, praying figure, face looking downwards, lacking any other attribute but the cross. On the contrary, here he is presented as a figure central to Christianity – the privileged artisan of the baptism of Christ.

As F.M. Ferro has pointed out, paintings in series are an integral part of Tanzio’s work. Besides the representation of Saint John the Baptist, there are also in a similar spirit, for example, the two superb reductions of the *David* (both in the *Varallo*, *Pinocateca*).

2 - Richard P. Townsend and Roger Ward, *Caravaggio & Tanzio. The Theme of St. John the Baptist*, The Philbrook Museum of Art, Tulsa, Oklahoma-The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, 1995-1996.

3 - See Roger Ward, “Caravaggio and his *St. John the Baptist* for Ottavio Costa,” in *op. cit.*, 1995-1996, pp. 1-19.

Art historians are in agreement today for assigning a fairly late date, around 1627-1628, to the *Saint John the Baptist* in the Tulsa museum, in part because of the importance given to the landscape, very influenced by Paul Bril (1554-1626). F.M. Ferro will be the first to discuss our *Saint John the Baptist* in an article to be published in *Paragone*. He places our painting early in the artist's career, between the *Saint Sebastian Healed by Saint Irene and an Angel* (National Gallery of Art, Washington; FIG. 4) and the first *David* in the Varallo Pinacoteca (FIG. 3) – between 1616 and 1620. However these two works would seem imbued with a Mannerism absent from the *Saint John the Baptist* under discussion here and for this reason, it would seem tempting to date it somewhat later. The great expressive force of this painting, with its concern for a more immediate realism would seem to approach it to the *Saint Jerome* in Kansas City (Nelson-Atkins Museum of Art) as well as to the second *David Carrying the Head of Goliath* in the Varallo Pinacoteca, (FIG. 5) located in the critical period of Tanzio's chronology, around 1623-25.<sup>4</sup> The application of the paint, as in the second *David* in Varallo, produces an extraordinary effect in the curls of the hair. It is delicate and fine in the study of the distant landscape or the very opposite, uses wide brushstrokes in order to build up the rocky masses. The range of colors which associates the browns, green and red are characteristic of the mature years of this major figure of Lombard Realism. Taking into account the stylistic characteristics it can definitely be asserted that this version was conceived before the painting now in Tulsa.

#### A FEW BIOGRAPHICAL NOTES<sup>5</sup>

Tanzio's departure for Rome in 1600 accompanied by his brother, Melchiorre, is documented by a letter, signed by the judge of the Val Sesia. It was a sort of safe conduct which stipulated that the two brothers were in good health and were ready to live honestly from their art. This was the first piece of evidence concerning this young promising talent, who descended from a dynasty of artists, architects, sculptors and fresco painters. It is undoubtedly at the center of this very family, and most probably during the work on the *Sacro Monte* in Varallo, that Tanzio began to learn his craft. In 1586, three of his brothers signed a contract for the realization of the *Massacre of the Innocents* in the main chapel. The departure towards Rome was certainly motivated by the perspectives of work offered by Clemente VIII's Jubilee of the year 1600. What better base for learning than Rome in the 1600s for a young artist in his twenties. Every artistic tendency was present on the Roman scene – from Caravaggio to Annibale Carracci, the Tuscans, and only a short time later, Rubens, and the French. Unfortunately almost nothing is known of Tanzio's activity in the Eternal City. Most probably he also went to Naples, as would seem to indicate the five fragments of a *Pentecost* (now on deposit at the Museo di Capodimonte), and then on the way back towards the north, he probably passed through the Abruzzi. For F. Bologna, this passage took place before his Neapolitan stay.<sup>6</sup> A painting in the Collegiata de Pescocotanzo representing a *Madonna of the Extinguished Blaze* testifies to the artist's presence in this area.

In 1607, his brother Melchiorre returned to Varallo, but no documented trace can be found of Tanzio's presence there until 1616. At this date the *Pala* with *Saint Charles Giving Communion to the Plague Stricken* was already in place in the Collegiata de Domodossola. For the first time, around the end of 1617, there is documentary evidence of Tanzio working in the *Sacro Monte* in Varallo (frescoes on the theme of *Pilate Washing his Hands*, chapel XXIV). In the following years, he executes religious compositions of small or medium sizes which would seem to indicate that his work was destined for private collectors. Some examples can be seen in the *Saint Jean the Baptist* (Oberlin College, Allen Memorial Art Museum) and the *Saint Sebastian Healed by Saint Irene and the Angel* (Washington, The National Gallery of Art). This latter work still shows the influence of the Roman Mannerism of the Cavaliere d'Arpino. In the artist's production for private patrons must also be taken into account the

4 - See Pietro C. Marani, *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, Milan, Palazzo Reale, April 13 – July 16, 2000, n° 21, pp. 113-116 (who gives a bibliographic account of the dating of this work).

5 - For recent biographical information see : Giovanni Romano, *D'Enrico Antonio*, ad vocem, *Dizionario biografico degli italiani*, vol.38, Rome, 1990, pp. 779-783; Francesco Frangi, « Itinerario di Tanzio da Varallo », *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, Turin, 1990, pp. 113-192; *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, Milan, Palazzo Reale, April 13, - July 16, 2000.

6 - Ferdinando Bologna, « Tanzio a Roma, sugli Altopiani Maggiori d'Abruzzo e a Napoli, » *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, Milan, Palazzo Reale, April 13 -July 16, 2000, pp. 33-40.

portraits which demonstrate the intensity and the psychological acuity specific to his style. This can be seen in the *Portrait of a Man* (Milan, Pinacoteca de Brera) and the *Portrait of a Lady* (also Milan, Pinacoteca de Brera).

A contract from 1627 between Tanzio and Ottavio Nazzari concerns the fresco decoration of the Chapel of the Guardian Angel in San Gaudenzio de Novara, which was finished in 1629. This important commission marked the artist's entry into the Milanese artistic milieu. A whole series of fresco decorations followed in the churches of San Antonio dei Teatini and Santa Maria della Pace, as well as the paintings, unfortunately in a state of ruin, formerly in the Church of La Vittoria de Parabiago, and currently on deposit in the Ospedale Antonini de Limbiate. The last two works by the artist were executed for two villages near Varallo. They are the *Saint Roch* (dated 1631) for the Church of Camasco and the *Virgin and Child with Saint Francis and Saint Charles* for the Oratorio de San Carlo in Sabbia (both in the Pinacoteca in Varallo). His last fresco paintings for the chapel of the Gibellini family, dedicated to Saint Francis in the Collegiata de Borgosesia, begun late 1632, were completed after Tanzio's death by his brother, Melchiorre.

---

## MASTER OF THE GRISELDA LEGEND SIENA (?), ACTIVE LAST DECADE OF THE 15TH CENTURY

### *A BACCHANALIAN SCENE*

*DESCO DA PARTO*, TEMPERA ON POLYGONAL PANEL.  
DIAMETER, 55.5 CM

#### PROVENANCE:

Florence, Alessandro Zoubaloff Collection; his Sale, Florence, April 30 - May 12, 1917, p. 39, n° 567, ill. VIII (as Luca Signorelli). Milan, Private Collection. Zurich, Private Collection.

#### BIBLIOGRAPHY :

Alberto Martini, "Precedenti del Manierismo," *Arte Figurativa Antica e Moderna*, Nov.-Dec. 1959, n° 6, p. 36, reprod.; Mia Cinotti, *Maestri della pittura dal'300 al'700*, Galleria Levi, Milan, 1964, pp. 48-49, reprod.; Laurence B. Kanter, « Master of the Griselda Legend, » *Painting in Renaissance Siena, 1420-1500*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988-1989, p. 344; Cecilia de Carli, *I Deschi da Parto e la pittura del primo rinascimento toscano*, Turin, 1997, pp. 178-179, n° 49, reprod.; Laurence B. Kanter, « Rethinking the Griselda Master, » *Gazette des Beaux-Arts*, February 2000, p. 153.

In 1917 this *desco da parto* appeared in the sale catalogue of the Zoubaleff collection in Florence as the work of Luca Signorelli (1445/1450-1523). In 1959, Alberto Martini assigned it to the Master of the Griselda Legend, attribution which has been unanimously accepted ever since. This anonymous painter owes his name to the three panels in the National Gallery of London (*FIG. 1*) which narrate the story of Griselda, heroine in the last episode of Boccaccio's *Decameron*. His scant body of work is associated with the series of seven (or eight) panels presenting the heroes and heroines of Antiquity, product of the collaboration of Siennese artists, today dispersed around the entire globe. In this series, two panels are the work of

the hand of the Master of the Griselda Legend – *Joseph* (Washington, National Gallery of Art, Kress Collection) and *Alexander the Great* (Birmingham, The Barber Institute). He also contributed to another series on the theme of the *Three Theological Virtues* (all three are in the Metropolitan Museum of Art, New York). According to Laurence B. Kantor, the Master of the Griselda Legend is only responsible for the realization of *Faith* (FIG. 3). To this short list of his works must be added the frescoes with angels, in a poor state of conservation, behind the baptismal font in San Francesco in Grosseto. As far as the chronology of his works is concerned, curiously enough they can all be placed in the last decade of the fifteenth century. It is to this period that this *desco da parto* belongs as well.

Its attribution has been recently reconfirmed by Laurence B. Kantor who, in 2000, reiterated that it was “clearly by the Griselda Master.” The scene it represents is tied to the myth of Bacchus, who can be seen sleeping on a barrel, his head leaning against a tree trunk. A grapevine winds around the branch of the tree. Bacchus turns his head away from the enigmatic procession before him. A young satyr carries a lecythus apparently filled with wine. Two nymphs or goddesses are followed by a fairly old, bearded man holding a sort of horn, perhaps a cornucopia. The iconography remains a mystery especially in terms of its relation to the painting’s function as a *desco da parto*. Commissioned upon the occasion of a birth, this type of platter was supposed to be used to bring food to the woman who had just given birth.

The source of inspiration for the composition as a whole can certainly be found in Luca Signorelli’s *Pan’s Court* (formerly in the Kaiser Friedrich Museum, Berlin; FIG. 2)<sup>1</sup> as pointed out by Laurence B. Kantor. The work by Signorelli is dated from 1489 or 1490 and thus is only very slightly earlier than the present work. It is entirely possible that the Master of the Griselda Legend could have seen the Signorelli painting in its original location, the Villa Medici in Spedaletto, near Volterra. From Signorelli’s work he has taken the tall, nude figures, which are highly stylized with mannered bearings, evidence at this date of the beginnings of Mannerism. The work in question here differs from the Signorelli by its use of thinner forms. The elongated bodies serve as a pretext for the creation of an elegant, languid rhythm in the composition.

The artist’s mastery can be seen in the way he inserts this scene between bands of landscape. The foreground presents - in a manner that is more imaginary and idealized than real - the rocky elements and a body of water on which birds either fly or are reflected. The background offers the same components, mountains and water, skillfully arranged in order to provide a perspective in the distance. The drawing of the mountains, with sharply defined crevasses, is characteristic of the artist’s work and the same elements can be found in the landscape of painting of *Faith* (Metropolitan Museum of Art, New York). The tonalities of the palette, ranging from browns to yellowish green, result in a monochromatic effect, which lends a sense of unity to the whole.

The Master of the Griselda Legend seems to have been a landscape specialist. L.B. Kantor attributes to him the background of *Scipio the African* (Florence, Museo de Bargello).<sup>2</sup>

According to Kantor, the attempts to identify the Master of the Griselda Legend either with Bartolomeo della Gatta (1448-1502), an artist who worked with Signorelli on the Sistine Chapel, or with another artist, student of Signorelli, are not convincing. The only certainty concerning the Master of the Griselda Legend is that his career, for its important period, had close ties with the Siennese artistic scene at the end of the fifteenth century. He appears to have been one of its more original figures.

## NOTES

1 - B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, Florence-London, 1954, fig. 288.

2 - The figure of Scipio in this panel had been attributed to the Siennese artist Francesco di Giorgio. Recent studies now attribute it to Ludovico Scotti (died in 1498).

See Laurence B. Kantor, 2000, pp. 150-151 (who provides the previous bibliography) for the attribution of this work, its chronology and its implications for the dating of the two panels of the Master of the Griselda Legend belonging to this series of heroes.

**BERNARDINO LANINO**  
**VERCELLI, AROUND 1512 – 1583**

*VIRGIN AND CHILD WITH THE YOUNG SAINT JOHN*

OIL ON WOOD PANEL, 72.5 x 55.5 CM

Inscription (difficult to decipher) on the edge of the Virgin's cloak: "EXRA3032" and higher: "BORGIRE"

EXHIBITIONS:

*Il Cinquecento Lombardo, Da Leonardo a Caravaggio*, by Flavio Caroli, Milan, Palazzo Reale, October 4, 2000 – February 25, 2001, pp. 422-423, no. VIII.15.

BIBLIOGRAPHY:

Filippo M. Ferro, *Il Cinquecento Lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milan, Palazzo Reale, Oct. 4, 2000- Feb. 25, 2001, pp. 422-423, n° VIII.15.

This painting which only recently reappeared, was not therefore mentioned in the two most extensive publications dealing with this artist. The first of these was the catalogue of the monographic exhibition held in Lanino's native town of Vercelli in 1985, and the second dealt with the artistic scene in this town and was written by Giovanni Romano in 1986.<sup>1</sup>

The presence of the lamb with the group of the Virgin and Child with the young Saint John is of major iconographical interest. Giovanni Romano has suggested that it is derived from an archetype by Cesare da Sesto (1477-1523) apparently known in Vercelli and which came from the free interpretation of the famous motif by Leonardo of the Saint Anne Metterza in the Musée du Louvre.<sup>2</sup> But the originality of the composition under discussion here lies in the fact that the lamb is being carried, in order to present it to the Virgin, by the young Saint John himself. Symbol of the Messiah, the pure white lamb simultaneously reflects the two aspects of Christ – His suffering and His triumph, the Passion and the Resurrection. The Child Jesus peacefully sleeping in the arms of the Virgin, far from His tragic divine destiny is a highly moving image.

This painting most probably comes out of an original by Gaudenzio Ferrari (1475/1480-1546) known through studio versions. One of these from the Vittadini collection (formerly Arcore) is reproduced in the work of G. Romano.<sup>3</sup> However this painting contains a certain number of variants when compared to the painting under discussion here. The main difference is the absence of a landscape background, which in the Lanino painting is reduced to a single opening on the left. The window, thus opening onto an enchanting view of mountains and water, bathes the peaceful group in a lovely crystalline light. Bernardino Lanino's work is characterized by the use of these pure colors which are skillfully juxtaposed. The red of the Virgin's robe stands out against the green of the drapery in the background. The touches of gold in the halos and the decorations on the cloth add the notes of elegance, which are found once again in the studied arrangement of the cloth, also highlighted in gold, which forms the Virgin's headdress.

The style of this painting can be compared to the late works of Gaudenzio Ferrari, such as the *Nativity* (Sarasota, Ringling Museum), which presents a very marked aspect of chiaroscuro. The landscape demonstrates the knowledge and influence of the Lombard artists (between Leonardo and Marco d'Oggiono) with whom

NOTES

1 - *Bernardino Lanino*, by P. Astrua and G. Romano, Vercelli, 1985 ; Giovanni Romano, *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, Cassa di Risparmio di Torino, 1986

2 - Giovanni Romano, 1986, p. 44, note 41: "... Il tipo iconografico è di particolare interesse perchè sembra derivare da un archetipo di Cesare da Sesto noto evidentemente a Vercelli ...".

3 - G. Romano, 1986, p. 45.

Lanino entered into contact beginning in 1540. This latter element reinforces the dating of this work between 1540 and 1550.

The artist began his career influenced by Gerolamo Giovenone and Gaudenzio Ferrari, with whom he maintained friendly relations. This is further demonstrated by his marriage with Giovenone's daughter and his entry into Gaudenzio's workshop, where he is already present in 1530. The departure after 1535 of Gaudenzio Ferrari in order to work in the regions of Novara and around Milan, made Lanino one of the principal painters in the artistic circles of Vercelli.

---

## AGOSTINO TASSI

### PONZANO ROMANO/ROME 1578 – ROME, 1644

#### *LANDSCAPE WITH THE BAPTISM OF CHRIST*

OIL ON CANVAS, 98 X 129 CM.

#### BIBLIOGRAPHY:

Unpublished

This painting – a peaceful scenic landscape with small figures in the foreground is entirely by the hand of Agostino Tassi, one of the first Italian artists to specialize in landscape painting. This artist provided a link between the Northern painters who developed landscape painting in Rome – Paul Bril (who died in Rome in 1610), Adam Elsheimer (1578-1610) and later Jacob Pynas (around 1592/93 – after 1650) and Claude Le Lorrain (1600-1682) who was his student. In numerous Roman palaces, Tassi specialized in landscape fresco decoration. He also painted canvases whose subjects provide an excuse for representing ports and seascapes. Landscapes with religious themes occur more rarely. The one under discussion here, if abstraction is made of the small figures typical of the artist's style, emerges as a pure landscape. There are barely some indications of buildings in the distance. The composition, in accordance with the formula developed before him by the Northern artists, grants a large place to the trees which take up half of the space of the painting. The trunks and the foliage are an integral part of his vision of nature, which seeks to be cosmic. This vast chunk of earth still present in the globe held up by an angel, includes the water, the sky and the earth which equally divide up the surface of the canvas. In the arrangement of the scenes, Agostino Tassi would seem to be incorporating several moments of a same theme, several repertoires and several registers. The central group is easily identifiable as the baptism of Christ. However the angel with large wings symbolizing the holy spirit, which is usually seen in the guise of a dove, looks more like an allegory of Victory and would seem to be a *ricordo* of Domenicino. The "voice which came from the heavens" is symbolized by the presence of God the Father surmounting a globe and gesturing in the direction of his son. "This is my well beloved son, in whom I am well pleased," (Matthew, 3:17; Mark 1:11). The boat with fishermen announces a later event in the life of Christ, that of the *Calling of the First Four Disciples*, Peter and Andrew, and James and John, all four of whom were fishermen. On the right, two small groups do not belong to the Biblical narrative. The protagonists on the extreme

right do not seem to be witnessing the scene. The figure wearing a feathered hat serves as the artist's signature. In the same way the two figures in front of the tree trunks, one of whom turns his back to the scene would seem to have stepped straight out of an Antique bas-relief.

The principal scene, slightly off center, is plunged in shadow. It should be remembered that Tassi was also known for his night scenes. The contrasted light, cold and oblique, would seem to indicate that it is late afternoon. The painter while emphasizing the atmospheric quality of the foliage did not neglect to note the details like the red accents, the white reflections on the water animating the foreground enveloped in shadow. This interest for the light and its varying tones was apparently influenced by Claude who would develop it in a poetic sense with great mastery. The figures are startling in their elongated forms and their agitation, particularly the Saint John the Baptist with his athletic build. They are similar to those late works – the friezes of certain rooms of the Doria Pamphilj Palace, Piazza Navone in Rome (1635) or the drawing in the Darmstadt Museum, dated after 1630 by Chiarini. In this study for an *Annunciation to the Shepherds* (FIG. 1), the angel is identical to the one in our painting, even down to his heavy, swirling drapery.<sup>1</sup> The fine quality of this painting attests to Tassi's talents as both landscape artist and painter of figures. His reputation was also based on his fantastic sense and his originality in the invention of his representation of his subjects.

#### SOME BIOGRAPHICAL DETAILS:

Agostino Tassi was the son of the furrier Domenico Tassi, and not the adopted son of the Marchese Tassi – a story he invented to provide himself with a noble origin. He left Rome at an early age to go to Tuscany where he was employed by the Medicis. He was first in Florence, then in Livorno, where, after a scandal, he was sent into exile by the Grand Duke of Tuscany, Ferdinando I. He turned this experience to his advantage by studying the sea and the boats, which would become one of the favorite themes in his work. Almost nothing is known about his training. However Paul Bril and Giulio Parigi must have had a hand in it. In 1606, he traveled to Genoa and at the end of 1610, he was once again in Rome where under the direction of Cigoli, he executed a frieze with landscapes and port scenes in the Palazzo Firenze. These have since disappeared. The important frescoes commissioned by the Pope Paul V for the Palazzo del Quirinale (1610-11) which Tassi executed in collaboration with Orazio Gentileschi, and which have also been lost, established his reputation as a painter of decorations including in the domain of trompe l'œil architecture. The first decoration that still exists today is that of the Casino delle Muse in the Scipione Borghese's palace (today the Palazzo Pallavicini-Rospigliosi) again in collaboration with Orazio Gentileschi for the figures of the Muses. Tassi spent a year in prison after having been accused of violence against Artemesia Gentileschi. In 1613, he was back again working on the Casino Montalto in the Villa Lante in Bagnaia. From 1615, he had a vast studio. Filippo Napoletano would enter there and later Claude Gellée. In 1616-1617 Tassi carried out the important decoration of the Sala Regia in the Palazzo del Quirinale in collaboration with Giovanni Lanfranco and Carlo Saraceni. In another room he painted the frieze with the theme of the *Stories of Saint Paul*. From this time on his reputation as a fresco painter was established. He worked for the most important Roman families, carrying out decoration programs in, among others, the Palazzo Lancelotti (between 1617 and around 1623 with Guercino); and the Palazzo Patrizi, today called Costaguti (1621-1623).

The catalogue of his paintings which are often confused with the works of Filippo Napoletano, Pier Paolo Bonzi, and even Claude Le Lorrain, has been greatly expanded these last years.

#### NOTES

1 - Marco Chiarini, « Agostino Tassi : Some New Attributions, », *The Burlington Magazine*, n° 919, Oct. 1979, pp. 613-618, fig. 23.

ATTRIBUTED TO THE MASTER OF THE ACQUAVELLA STILL LIFE  
ACTIVE IN ROME BETWEEN 1620 AND 1640

*STILL LIFE WITH FRUIT AND A BOUQUET OF FLOWERS*

OIL ON CANVAS, 64 x 50.4 CM

BIBLIOGRAPHY:

Unpublished

The skillful rendering of both the flowers and the fruits make this unpublished painting an important source for the understanding of the development of still life painting in Rome in the first half of the seventeenth century. The way in which the tufts and bunches of flowers and fruit fill the painting seeming to express nature's horror of empty space (*horror vacui*), is one of the reasons this painting has been closely compared to the known works by the Master of the Acquavella Still Life. This mysterious painter owes his name to a *Still Life with Fruits and Flowers* formerly in the Acquavella Gallery in New York<sup>1</sup> (FIG. 1).

The still life under discussion here presents a carefully studied, large bouquet of flowers. Underneath is a generous display of precisely painted fruit. The bouquet, made up of a variety of flowers in a wide range of colors, emerges from the glass vase with gilt decoration and is seen against a dark brown background. The deep pink of the wild roses counterbalances the orange-yellow of the marigolds and the daffodils. According to whether they are in the light or the shade the tulips are either red fringed with yellow or red fringed with grayish white. The whites of the tuberous and of the lilacs highlight the ascending aspect of the bouquet.

The butterfly delicately poised on a branch of small red flowers serves a symbolic function. It is a *momento mori*, reminding the viewer that life is short and all is vanity. Of Flemish origin, the motif of the butterfly was also part of the vocabulary of archaic Italian still life painting. It gradually disappeared from later Baroque paintings. The transition from the flowers to the fruits laid out on the table is provided by the branch of plums that seems to fall from the vase. The open pomegranate, the plums, figs, peaches – all share, in apparent disarray, the tightly packed foreground, where the fruits seem to spill out of the “frame.” This is one of the characteristics of the paintings of the Master of the Acquavella Still Life. He inevitably paints fruit that is cut off on the edge of his compositions. At first sight, the stylistic comparisons between this painting and the eponymous painting, formerly in the Acquavella Gallery in New York, would seem convincing. The overall palette of colors, as well as the rendering of certain details such as the pomegranate and the strong shadows under the fruit all seem comparable. Although modest, the bouquet of flowers in the Acquavella still life nevertheless provides several points of comparison. The same handling of the paint and the palette can be found especially in the representations of the roses. Each flower is similarly individually rendered. Despite the lack of other elements in the flowers, the attribution to the greatest Roman still life painter after Caravaggio remains confirmed. This bouquet of flowers, which so far stands as the unique example of such amplitude in his work is a precursor of the later development towards more Baroque exuberance in the work of the famous Roman flower painter Mario Nuzzi, called Mario de' Fiori (1603-1673).

Naturalistic qualities of light characterize this still life, which remains Caravaggesque, but which has already made a step towards the Baroque as demon-

NOTES

1 - Alberto Cottino in *La natura morta in Italia*, by F. Zeri, Milan, 1989, vol. 2, p. 713, fig. 845.

strated by its rich and abundant composition, with its lively, painterly palette. For this reason Alberto Cottino places this painting towards the end of his short chronology, between 1630 and 1640. The stylistic comparisons evoke the late works in the artist's career like the superb *Still Life with Violinist* (Private Collection; FIG. 3)<sup>2</sup> or the *Still Life with Two Putti* (formerly Bergamo, Sangalli Collection; FIG. 2)<sup>3</sup> which show the same "feeling" of light and color in the treatment of the fruit.

#### A FEW BIOGRAPHICAL ELEMENTS

This mysterious artist, who continues to remain anonymous, first made his appearance as the most important painter of still lifes working in Rome between 1620 and 1640. Over the past thirty years many attempts have been made to identify him. At the Neapolitan exhibition in 1964, Carlo Volpe tried to prove that this "Anonymous Caravaggesque painter" was tied to the Neapolitan artistic scene. In Bologna in 1968, the known body of his work was assigned to Angelo Caroselli (1585-1652). In 1973, Volpe identified this artist with Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635). Recently Luigi Salerno tried to attribute his work to Pietro Paolini (1603-1681), who was the student of Michelangelo Cerquozzi (1602-1660). Salerno noted the affinities between their paintings. For the moment, in the absence of sufficiently convincing proof, it would seem preferable to maintain this group of paintings reunited around *The Acquavella Still Life*, under the name of the "Master of the Acquavella Still Life." The work of this fascinating personality can be placed between "Simone del Tintore in Lucca" and "the Baroque elaborations of Cerquozzi and Michelangelo da Campidoglio" as suggested by Alberto Cottino.

In several paintings the Master of the Acquavella Still Life worked in association with the Caravaggesque painter Bartolomeo Cavarozzi (1588 ?-1625). Among these are the *Christ and the Pilgrims at Emmaus* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum) and the *Saint John the Baptist* in the Cathedral of Toledo. His virtuoso piece remains the superb *Still Life with a Violinist* (Private collection) done in collaboration, for the figure of the violinist, with an anonymous Caravaggesque painter, who can perhaps be identified with Bartolomeo Cavarozzi.

2 - Alberto Cottino, *La natura morta al tempo di Caravaggio*, Rome, Musei Capitolini, Dec. 15. 1995-April 14 1996, pp. 152-153, n° 39.

3 - Alberto Cottino, 1989, vol. 2, p. 714, fig. 848.

---

## ATTRIBUTED TO FRANCESCO GUARINO SANT'AGATA IRPINA 1611 – GRAVINA OR SOLOFRA, 1654

### *SAINTE CECILIA MARTYR*

OIL ON CANVAS, 50.7 X 71 CM

#### BIBLIOGRAPHY:

Unpublished

This very powerful rendition of *Saint Cecilia Martyr* astounds by the sobriety of its composition which invites the viewer's compassion and emotion. The painter has put aside the anecdotal in order to concentrate on the essential – the silence imposed by the sublime. The painting has no equal in the Neapolitan painting of its time, which nevertheless often represented this patron saint of musicians playing the harpsichord. The source lies perhaps in the representation of Saint Lucy, placed on the ground in the shadows, in the painting representing the

*Entombment of Saint Lucy* (Siracuse, Chiesa di Santa Lucia) by Caravaggio (1571 or 1572 – 1610). At the same time the inspiration could also come from the sculpture by Stefano Maderno (Rome, Chiesa Santa Cecilia del Trastevere) which represents the recumbent saint as she appeared in her coffin which was exhumed in 1599 by the Pope Clement VII. After this date there was a renewal of the cult of Saint Cecilia in Italy.

The representation of Saint Cecilia as a martyr is extremely rare in the painting of the first half of the seventeenth century, including in Naples. The saint is depicted in one of the most pathetic moments. Seen in the baths where she was placed after her martyrdom, she is lying on the steps of a staircase, the only indication of the architectural surroundings. The artist gives no further explanation of the three dimensional space. The saint is identified by the partition of music, whose lines are actually engraved into the paint with a stylet, and what logically should be a palm branch, but looks more like a musical instrument. The technique of this painting is very surprising. The paint itself is laid on in such a way as to form a relief of fine parallel lines. Flattened by the paint brush or left in a thick impasto on the lighter parts, this relief is delicately reworked with the brush on the face, which presents a fine network of lines. The small format of the painting lends itself particularly well to this carefully and finely worked technique.

Art historians all agree that this painting saw the light of day in Naples, and place it in the entourage of Massimo Stanzione (around 1585 – around 1658). The identity of the painter must be sought within the crucible of artists who were formed in his studio. However the difficulty resides in the very fact of this proximity, which orchestrated the expansion of a style that is extremely similar from one artist to another. Thus it is that in these last years, certain works from the years 1630-1640 have been attributed to Stanzione, then to Guarino, and then to Bernardo Cavallino (1616-around 1656). This is the case for one of the most famous paintings of the Neapolitan seicento, the *Saint Agatha* (Naples, Museo San Martino). Today it is given to Guarino, but for a long time it was attributed to Stanzione.<sup>1</sup>

Nicola Spinosa who has actually seen our painting itself, favors the attribution to Guarino because of the presence of these delicate and luminous chromatisms added onto the base of vigorous and intense Naturalism. She dates it to 1635-1640, the period of the artist's early maturity. The studied harmonies of color – pink-red and yellow-ochre – are in fact an integral part of the artist's style of painting. The drapery, generously enveloping the saint's body, is characterized by its sharp folds, whose uppermost parts are described by the artist through the use of an impasto of pure colors. This manner of indicating light is in fact characteristic of Guarino's style, and can be found in his *Saint Agatha*, which is dated around 1640 by Riccardo Lattuada, the author of a recent study of Guarino. It can already be found in the works from the years 1635-1640 like the *Saint Catherine of Alexandria* in the Museo del Ponce (Puerto Rico).<sup>2</sup> The way in which the deep shadows are painted on the neck and shoulder, becoming semi-obscure in the surrounding areas, which range from light to dark brown, also belong to the artist's painting vocabulary. But even more, it is the emotional side to this very compassionate image – common point among Guarino's figures of saints, which would seem to be a decisive element for this attribution. The psychological verity of the young model would seem closer to the drama of a heroine in the theater than to the supernatural of a saint martyr. This convincingly realist character unites it with the *Saint Agatha* in the Pushkin Museum in Moscow, which Riccardo Lattuada dates around 1635. It belongs to the same heroic vein.<sup>3</sup>

However these elements have not convinced Riccardo Lattuada, who has only seen the painting in a photograph. He believes it to be a remarkable early example of

## NOTES

1 - Riccardo Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra nella nella pittura napoletano del Seicento (1611-1651)*, Naples, 2000, pp. 179-180, no. E9.

2 - Lattuada, 2000, nos. E7 and E8.

3 - Lattuada, 2000, no. E1

the art of Bernardo Cavallino. He dates this saint around 1628-1630. While the saint's great sense of interior feeling, as well as certain more plastic than stylistic characteristics might seem close to Cavallino, it is nevertheless difficult to attribute this work to him. In the current state of knowledge, the attribution to Guarino provides a number of remarkably convincing elements as far as the art and the style of his easel paintings from the years 1635-1640 are concerned.

SOME BIOGRAPHICAL ELEMENTS:

Guarino studied in the studio of Massimo Stanzione, and had an essentially Neapolitan career, even if he constantly painted in the surrounding areas. At the end of his life, he worked for Ferdinando Orsini in Gravida in Apulia. Because of this, it remains to be understood how, according to an inventory in 1666, four canvases by this artist came to be found in Rome, in the Villa de Belrespiro of the Doria-Pamphilj family. Guarino began his career following in the path of the Neapolitan Naturalism of Battistello Caracciolo and Filippo Vitale. The first traces can be found between 1630 and 1635 in the of the Collegiata de Solofra, a major undertaking done in collaboration with his father, Giovan Tommaso Guarino. Against a background of Riberesque Realism, Guarino produced a series of half-length female saints. In them he went to the limit of his exploration of emotion and exhibited the delicacy of his palette. This series began with the superb *Saint Agatha* in the Pushkin Museum in Moscow. Between 1637 and 1640, he executed the fifteen canvases for the ceiling of the Parrochiale de Sant'Agata Iripina. In these, his palette was enriched with the neo-Venetian and Van Dyckian elements which in general influenced Neapolitan art. Later, in 1642, he painted nine episodes of the life of Saint Anthony Abbot for the church of the same name in Campobasso, as well as a large altar painting representing *Saint Benedict Exorcising a Possessed Friar* (1643), which demonstrates his ties with the Classical art of Emilia. During this period our artist was influenced by Stanzione's interpretation of Classicism, and he painted, for example, the *Madonna of the Rosary* (1644, Solofra, San Domenico, another version Nocera Inferiore, Santa Maria di Materdomini, dated 1645) and the *Entombment of Saint Joseph* (Solofra and another version San Sossio di Serino).

His relation with the Orsini family had begun early, some time after 1640. Their commissions would occupy him until his premature death in Gravida in Apulia, where he was working for Ferdinando Orsini. According to the inventories published by Riccardo Lattuada, it would appear that Guarino provided them with a considerable number of history paintings of exceptional quality, if they are to be judged by those that have been rediscovered. These include: *Essau Selling his Birthright to Jacob* and *Isaac Blessing Jacob* (around 1642, both in Pommersfelden, Graf von Schönbornsche Kunstsammlungen), *Joseph Interpreting the Pharoah's Dreams* (Private Collection), and the later *Saint Cecilia Playing the Harpsichord, with Six Angels* (around 1650; Naples, Museo di Capodimonte).

FRANCESCO FRACANZANO  
MONOPOLI 1612 – NAPLES 1656 ?

*THE PROCESSION OF BACCHUS*

OIL ON CANVAS, 130 X 183 CM

PROVENANCE:

London, Private Collection

BIBLIOGRAPHY:

Unpublished

In this animated bacchanal, Francesco Fracanzano demonstrates a very personal interpretation of the subject. In the center of the composition, Bacchus, young god of the vineyard and of wine, is sprawled on a wagon; being pulled by some satyrs. Behind him in the procession, an elderly, bearded figure seems to be dancing to the sound of his lyre. Normally this instrument is an attribute of Apollo or Orpheus. The physical type of this personage excludes either of these young divinities and rather evokes Socrates, with whom Silenus is often compared. Socrates, just like Silenus was as famous for his wisdom as for his vulgarity. However, it is more likely that this figure is Silenus, even though it is rare to see him playing this instrument. With this work, Fracanzano renews the iconography of the bacchanal. Usually Bacchus is seen on a wagon pulled by panthers, while Silenus straddles a donkey, awkwardly maintained in place by satyrs. It is also unusual that the physical appearance of Bacchus should result in confusing him for his mentor. However, despite all these little twists in the portrayal of the subject, it would nevertheless seem correct to identify the young man on the wagon as Bacchus.

It would seem most probable that this painting was destined to enter the collection of a cultivated patron. Perhaps this iconography had a specific meaning for him. It is striking to note that none of the participants in the procession is imbued with the hilarity that is habitually associated with such bacchanals. On the contrary the melancholic expressions, especially as far as the satyrs and Silenus are concerned point to the influence of the artist's brother-in-law, Salvator Rosa (1615-1673). The lovely, lively figure of the maenad who is striking her cymbals is in opposition in the composition to the pensive figure of Silenus. While her movement is in expansion as she is turning upwards, Silenus, who is looking towards the ground in a stance strangely unlike his usual demeanor, seems to turn inward in meditation. The perfectly balanced composition stands out against a beautiful blue sky, and opens onto a bright, airy landscape.

In the work of Francesco Fracanzano, the first evidence of his lighter style appears beginning around 1635. His work becomes increasingly characterized by its precious use of light and color, without however giving up the use of dense layers of paint with rapidly brushed highlights using thick impasto. This adhesion to "Neo-Venetian" solutions would last into his late works, as for example the *Triumph of Bacchus* (Naples, Museo di Capodimonte; FIG. 1) signed, from the second half of the 1640s, the *Ecce Homo* (New York, Harris Collection), signed and dated 1657, and the altar painting with the *Death of Saint Joseph* (Naples, church of the Trinità dei Pellegrini) signed and dated 1652. From the point of view of style and of chronology, this bacchanal is very close to these works, and especially to the latter.

There share the same voluminous, creased drapery, characterized by sharp folds. The drawing of the elongated hands can be said to be the artist's signature. The theme of the bacchanal was a highly successful one in Neapolitan painting in the first half of the seventeenth century. Fracanzano would paint this subject at least three times. The first can be found in the Museo di Capodimonte in Naples. It shows in the center of the painting, Silenus playing a violin in honor of Bacchus, a young, mannered, handsome man, crowned with laurel leaves, on the right of the canvas. They are surrounded by bacchantes, satyrs and small cupids, who compose Bacchus' habitual entourage. The second painting is in the Fogg Museum in Cambridge. It represents *The Drunken Silenus*<sup>3</sup> (FIG. 3) flanked by several acolytes, all in the state of stupor and hilarity provoked by the abuse of wine.

In the painting under discussion here, the figure of Silenus has been inspired by Ribera's aged Bacchus (Madrid, Museo di Prado) which belonged to a work executed around 1634-1635, for the Viceroy of Naples, the Duke of Alcalá, which has unfortunately been destroyed so that only a few fragments remain. The composition, known in its entirety because of a copy, represented *Bacchus on the Way to the House of Icarus*. It copied the iconography of a Greco-Roman bas-relief (end of the 1st century b.c.) which was engraved in 1599 by Lafrery<sup>2</sup> (FIG. 2). There is an example of this bas-relief in Naples (Museo Archeologico Nazionale).<sup>3</sup> It represents Icarus, the master of the house, half stretched out on a *kline*. Next to him is Antigone who pensively watches the procession of Dionysos (or Bacchus) who is depicted as an old man, held up by a satyr. Behind him Silenus is playing a flute, followed by satyrs and maenads. Ribera, like Fracanzano who probably knew both the painting by his master and the bas-relief, maintains the unfolding of the scene in the form of a frieze. Undoubtedly Fracanzano was also receptive to the beautiful Classical compositions of the Genoese artist Giovanni Benedetto Castiglione, called Il Grechetto (1609- around 1663/1665). This artist was present in Naples at exactly 1635-1636, and his paintings were most certainly widely seen.

*The Procession of Bacchus* participates in the evolution of Neapolitan painting towards a brightening of colors and light, a veritable release from the somber Naturalism especially propagated by Ribera, who paradoxically enough was one of the first to prefer, in 1633-34, this new tendency of "Neo-Venetian" painting. This style had become fashionable several years earlier in Roman art. After 1635, a good number of Neapolitan artists would also become receptive to this style. This included purely Naturalist artists like the Master of the Annunciation to the Shepherds, Aniello Falcone, Francesco Guarino, the young Bernardo Cavallino and Antonio de Bellis, as well as artists with more Classical tendencies like Massimo Stanzione, Pacecco de Rosa, and Andrea Vaccaro. Outside of Rome and the propagation of this new current through the intermediary of Pietro Cortona (1597-1669) and Nicolas Poussin (1594-1665), Naples was also host to the representatives of the same movement. In 1635 with Il Grechetto and Pietro Novelli, and later in the middle of the 1640s, the youthful works of Nicolas Poussin, with the arrival of the collection of the Cardinal Ascanio Filomarino (1583-1666). The painting under discussion here fits perfectly into the continuity of this movement of renewal in 1635 of Naturalist painting in Naples.

#### A FEW BIOGRAPHICAL ELEMENTS

The artistic personality of Francesco Fracanzano still remains obscure in some ways today. He is sometimes confused with the Master of the Annunciation to the Shepherds and with Nunzio Rossi. There are very few biographical elements that are certain. Francesco was the son of Alessandro, a painter originally from Apulia. In 1622 at a very young age, he went to Naples with his brother Cesare. There according to the biographer De Dominici they were

#### NOTES

1 - Giuseppe de Vito, « Ritrovamenti e precisazioni a seguito della prima edizione della mostra del'600 napoletano,» *Ricerche sul' 600 Napoletano*, Milan, 1984, p.7

2 - Alfonso E. Pérez Sanchez and Nicola Spinosa, *L'opera completa del Ribera*, Milan, 1978, pp. 105-106, n° 90. Under this same number are also repertoried the two original fragments that have come down to us today. These are 90<sup>1</sup> a *Sibyl* (Madrid, Museo di Prado) and 90<sup>2</sup> a fragment with the bearded head of an elderly *Dionysos* (Madrid, Museo di Prado) which most probably served as a direct source for Fracanzano. Two other fragments are in a private collection.

3 - *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Rome, vol. 2, 1989, p. 148, n° 263 (from the Borgia collection). Stefano De Caro has indicated to us that there are many copies of this bas-relief. Among these are a marble in the Musée du Louvre, a terra cotta in the British Museum, and a base in marble in the Vatican Museum.

among the disciples of Ribera : « furono Discepoli de Ribera, Cesare, Francesco e Michelangelo Fracanzano. »<sup>4</sup> In 1632 he married the painter Salvator Rosa's (1615-1673) . only sister. She was one of the most important and most fascinating personalities of the Italian seventeenth century.

The artist's beginnings are still in need of documentation. The first dated and signed work represents *Saint Paul Hermit and Saint Anthony Abbot* (16(3?)4, Naples Church San Onofrio dei Vecchi), which through its Naturalist interest, still close to Ribera, would place it early in his work, thus allowing us to interpret the illegible number as 3. Two large canvases are dated 1635. They represent episodes from the life of San Gregorio Armeno (Naples, Church of San Gregorio Armeno). These paintings begin to show ties with Roman painting and especially that of Pietro da Cortona.

After the 1640s, Fracanzano's production wavered between the influence of Ribera and more Classical accents, even leaning towards Academic mannerisms. In these years can be placed the *Triumph of Bacchus* (signed, Naples, Museo di Capodimonte), painting which demonstrates that the artist knew the French painters active in Rome ; as well as the *Ecce Homo*, signed and dated 1647 in the Harris collection in New York. The last documented painting by Fracanzano is *The Death of Saint Joseph* (1652, Naples, Church Santa Trinità dei Pellegrini).

4 - Bernardo De'Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, Naples, 1742-45, Vol. III, 1979, p. 24 (under the text for Giuseppe di Ribera).

---

## FRANCESCO MONTELATICI, CALLED CECCO BRAVO FLORENCE 1601 – INNSBRUCK 1661

*ULYSSES AND NAUSICAA*  
OIL ON CANVAS, 97 X 135 CM

PROVENANCE:  
Private Collection, Belgium

BIBLIOGRAPHY:  
Unpublished

This painting brings a new element to the catalogue of the work of Cecco Bravo and aids in the understanding of this artist, who was undoubtedly the most extravagant representative of the eighteenth century Florentine school of painting. The paint itself used to create forms without any defined contours, thus demonstrates the amazing mastery of drawing reflected in the late work of Cecco Bravo. This work dates from the period between 1650 and 1660, which was the year the artist left for Innsbruck in order to work at the court of the Archduke Ferdinando Carlo and Anna de Medici. During this decade, Cecco Bravo developed in his paintings, which were almost entirely executed for private patrons, a personal style which oscillated between the poetry of Florentine painting and that of Venetian art. He preserved the *morbidezza* in the application of the paint, which had been introduced into Florentine art by its leading painter Francesco Furini (1603-1646), though it ultimately comes from the art of Correggio (around 1489-1534). This is translated into the use of evanescent colors in attenuated tones, including, as is the case here, yellows and reds, or a very original lilac color, characteristic of this artist's palette. From Venetian sources, Cecco Bravo illustrated his knowledge of the paint-

ing techniques cherished by Bernardo Strozzi (1581-1644), from whom he takes his partiality for whites, worked only in the thickness of the paint without any other blending of the color. Certain parts of this painting illustrate this with great authority – as in Nausicaa's knee and the surrounding drapery, and the material folded back over the queen's sleeve in the foreground. This allusive and rapid technique also evokes the freedom found in the late work of Titian. Light is expressed through color – which includes white – and provides the rhythm in the foreground, while the background is left in obscurity. The definition of three dimensional space is abolished. It is impossible to judge the distance which separates the protagonists of the story from the Mount Olympus above, where Minerva and Hermes are observing the scene. The brilliance of his brushstroke, his broadly sketched drawing and his eccentricity established Cecco Bravo's fame. The contours of the faces in the lower part of the painting are purposely left without too much definition. The hands with their pointed fingers are so expressive in their movements that they form a veritable ballet.

A stylistic comparison with other paintings by the artist tends to place this work between his *Joseph and the Wife of Potiphar* (Florence, Galleria degli Uffizi, FIG. 1) dated after 1655 and the later *Apollo and Daphne* (Ravenna, Pinocoteca Comunale)<sup>1</sup> *Ulysses and Nausicaa* shares certain characteristics with *Joseph and the Wife of Potiphar*, especially the strange position of the woman on the left, with her leg bent backwards, and the same red shoes in the foreground.

In the painting under discussion here, Cecco Bravo illustrates an episode from Antique history taken from Book VI of Homer's *Odyssey*. He represents the moment when Ulysses turns down the proposition of King Alcinoüs and Queen Aretè to marry their daughter Nausicaa. This scene would seem to be extremely rare in seventeenth century Florentine painting. The scene from this story usually chosen by painters represents the meeting by the river of Ulysses and Nausicaa, and the picturesque moment when she offers him clothing to cover his nudity. The episode depicted here is tied to the theme of dreams, so cherished by Cecco Bravo. The artist especially developed this theme in a series of highly fantastic drawings. After having left the Isle of Calypso, Ulysses was shipwrecked and washed up on the coast of Phæacia. Minerva intervened on behalf of Ulysses so that the Phæacians would provide him with the means to return to Ithaca. She sent a dream to Nausicaa, suggesting that she go down to the river to wash her laundry. There, Nausicaa met Ulysses, who was endowed by Minerva with a supernatural beauty. "He appeared bigger and stronger .. radiating charm and beauty." Nausicaa rapidly fell under his spell.

In this painting, it is easy to recognize Minerva, shown on Mount Olympus, accompanied by Hermes, who intervenes several times in the story of Ulysses' travels. Sketched in grisaille in the sky, Minerva echoes the earlier figure, also in grisaille, which was part of the fresco decoration in the Casa Buonarroti in Florence. Ulysses was warmly welcomed by the King Alcinoüs and the Queen Aretè to whom he recited his adventures. Moved by his account and his exploits, they offered him their daughter in marriage. However Ulysses refused since his only desire was to be able to return home to Ithaca, where his wife Penelope had been waiting for him for twenty years. Therefore the king placed a ship and men at his disposition to accompany him, laden with presents, to his destination.

The gracious Nausicaa "whose demeanor and beauty seem to belong to an Immortal;" young virgin "with beautiful white arms," she is immersed in a *sfumato* which accentuates her sensuality. She is accompanied by a small cupid who draws his bow in the hero's direction. Usually an attribute of Venus, the cupid is deliberately intro-

## NOTES

1 - Roberto Contini, *Cecco Bravo Firenze 1601-Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, Florence, Casa Buonarroti, June 23 - September 30. 1999, pp. 88-89, n°24, pp. 104-105, n° 32 and p. 34.

duced by the artist into stories of unrequited love. Such a figure can be seen, for example, in the sky of the *Apollo and Daphne* in the Ravenna Pinocoteca. This complex and sumptuous composition with its lively elongated figures undoubtedly responds to a specific request from a cultivated collector, who perhaps wanted to illustrate a thwarted marriage proposal or, even more likely, an example of virtue. Ulysses does not give into temptation when faced with this, the ultimate trial inflicted on him before his definitive return to his own country.

#### SEVERAL BIOGRAPHICAL ELEMENTS:

Unfortunately, the biographer Filippo Baldinucci, even though he collected Cecco Bravo's drawings, only left a passing comment about this artist, when he included him, without further discussion, among the disciples of Giovanni Bilivert (1585-1644).<sup>2</sup> Even though recent studies have greatly contributed to expanding upon this penury of information, Cecco Bravo's beginnings and career still remain fairly obscure from many points of view.<sup>3</sup> It would seem that after working with Bilivert, he was close to Sigismondo Coccapani (1583-1643) and then afterwards he participated in a certain number of Florentine projects. Among these were the frescoes of the Casino Mediceo and those of the Villa de Poggio Imperiale (*The Prophetess Maria Thanking the Lord after the Passage of the Red Sea*). In 1629 he was enrolled in the Accademia del Disegno and by the next year he was already at the head of a flourishing studio. In 1637, he obtained the title of Academician in this same society. Two well documented fresco cycles illustrate his evolution in the course of the first part of the 1630s. In 1633 he was called upon by the Servites of the Annunziata de Pistoia to do the fresco decorations in the cloister tympanums begun by Bernardino Poccetti (1548-1612) which narrated the life of a local saint, Bonaventura Bonaccorsi. Upon his return, the commission for a depiction of *Fame* for the ceiling of the Casa Buonarroti in Florence provided him with the occasion to try his hand at a different kind of perspective. On the walls he represented illustrious Tuscans – poets and writers on one side; astronomers, mathematicians and navigators on the other. Short inscriptions in grisaille completed the ensemble. In 1637, for the marriage of the Grand Duke Ferdinando II with Vittoria della Rovere, the Pitti Palace was redecorated. Cecco Bravo executed a frieze which has since disappeared. Again in the Pitti Palace in the autumn of 1638 and in the following summer he executed two frescoes, one *Lorenzo il Magnifico Receiving Apollo and the Muses* and the other, *Lorenzo il Magnifico Bringing Peace* (Sala degli Argenti). They mark the evolution of his style towards a refined elegance with Classical references, which is related to the art of his contemporary Furini. A work by Furini from 1639 is on the opposite wall.

It is around 1639-1640 that Anna Barsanti situates Cecco Bravo's hypothetical travels to the north as far as Venice.<sup>4</sup> She also speculates that the crisis in public commissions experienced by Cecco Bravo beginning in 1640 could be the direct consequence of the trial for heresy of two of his patrons and protectors with links to the Confreri dei Vanchetoni, Pandolfo Raicasoli, famous theologian and man of letters, and the Father Serafino Lupi. Beginning in these years Cecco Bravo was far from Florence and there was an increase in the works he made for private collectors. This complicates the presentation of the chronology of his work between 1640 and 1660, since there are so few documented works. Among these are the *Mount Calvary* (Pisa, Chiesa della Madonna dei Galletti), 1645; *The Prudence, Glory and Time* (Florence, Palazzo Pitti), 1650 and the *Boy Drinking* (Private Collection).

After the 1650s, the connection between Cecco Bravo's work and Venetian painting is striking. For this reason his work was often confused with that of Sebastiano

2 - Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, 1681-1728, (1845-1847 edition), vol. IV, 1846, p. 311

3 - A.R. Masetti, "Disegni di Cecco Bravo", *Critica d'Arte*, 1961, VII, 45, p. 30-52 ; A. R. Masetti, *Cecco Bravo pittore toscano del Seicento*, Venice, 1962; A. Barsanti, « Cecco Bravo », *Il seicento fiorentino, Biografie*, Florence, Palazzo Strozzi, Dec. 21., 1986-May 4, 1987, pp. 48-51; A. Matteoli, « Documenti su Cecco Bravo », *Rivista d'Arte*, 1990, XLII, VI, pp. 95-146 ; G. Pagliarulo, « Juvenilia di Cecco Bravo », *Paradigma*, 1996, 11, 31-48 ; A. Barsanti-and R. Contini, *Cecco Bravo Firenze 1601-Innsbruck 1661. Pittore senza regola.*, Florence, Casa Buonarroti, June 23 - September-30., 1999.

4 - Anna Barsanti, "Alla scoperta di Cecco Bravo", *Cecco Bravo Firenze 1601 -Innsbruck 1661. Pittore senza regola.*, Florence, Casa Buonarroti, June 23 -September 30. 1999, pp. 15-35.

Mazzoni (around 1611-1678) one of his Florentine contemporaries who was installed in the city of the Doges around the middle of the century, and who died there. The work of G. Ewald has helped to clear up this confusion.<sup>5</sup> However, the ways in which Cecco Bravo was influenced by Sebastiano Mazzoni still remain to be defined. This decade included a number of anti-Academic masterpieces, including the painting under discussion here.

According to Anna Barsanti, it was perhaps Cecco Bravo's artistic isolation that inspired his decision to leave in June 1660, in order to go to the court of the Archduke Ferdinando Carlo and Anna de Medici in Innsbruck, where he was to stay until the end of his life. Only two paintings from this period are known – *the Dawn* (Vienna Kunsthistorisches Museum) and the *Portrait of Ferdinando Carlo on Horseback* (Innsbruck, Ambras Schloss).

5 - G. Ewald, "Hitherto unknown works by Cecco Bravo," *The Burlington Magazine*, CII, 1960, pp. 343-352; G. Ewald, « Inediti di Sebastiano Mazzoni, » *Aeropoli*, 1960-1961, I , pp. 139-144 ; G. Ewald, "Addenda to Cecco Bravo, » *The Burlington Magazine*, CIII, 1961, pp. 347-351; G. Ewald, "Inediti di Cecco Bravo," *Antichità Viva*, 1962, I, 5, pp. 34-39; G. Ewald, "Unbekannte Werke von Cecco Bravo, Sebastiano Mazzoni und Pietro Ricchi," *Pantheon*, 1964, XII, pp. 387-399.

---

## GIOVANNI DOMENICO FERRETTI FLORENCE 1692 – 1768

### *HARLEQUIN AND HIS LADY*

OIL ON CANVAS, 59.2 X 49.5 CM

#### BIBLIOGRAPHY :

Unpublished work

Paintings of harlequinades form a special group apart in the work of Giovanni Domenico Ferretti, a painter who dominated the Florentine art scene for the almost half a century from 1720 until his death in 1768. Two distinct series can be distinguished within his harlequinades. The most famous includes eleven vertical canvases and two horizontal works (Ringling Museum, Sarasota, Florida).<sup>1</sup> However this series does not include a *Harlequin, Grand Seigneur*, the subject of the painting under discussion here. Francesca Baldassari has pointed out that our painting is a variation<sup>2</sup> from the artist's brush, of another comparable canvas that is part of a group of sixteen larger works (today in the Cassa di Risparmio di Firenze) published by Marco Chiarini.<sup>3</sup> This series, which is unfortunately in a poor state of conservation, and in need of restoration, was most probably executed for the Sansedoni family in Siena. Ferretti painted fresco decorations in their *palazzo* which are dated 1645 and 1659.

The superior quality of the painting under discussion here leaves no doubt as to its authenticity. The lovely pastel tones of the colors of the costumes painted with a vibrant touch are irresistible. The delicate tonalities of the landscape background, the *sotto in su* point of view, the lively, joyful drawing expressing Harlequin's confident and mischievous air, all combine together to make this a veritable virtuoso piece of its genre – a marvelous example of the artist's capacity for fantasy.

The harlequinades appear in the artist's mature years, beginning in 1740. During these same years he received prestigious official commissions, for example the large canvas representing *The Death of Saint Joseph*, for a side chapel in the Florence Duomo.

This aspect of his work, combining genre and theater, deserves to be better known and more extensively studied. An international point of view is needed in order to

#### NOTES

1 - Edward A. Maser, *Giovanni Domenico Ferretti*, Florence, 1968, pp.18-19 and 51-55; Edward A. Maser, "The Harlequinades of Giovanni Battista Ferretti", *The Register of the Spencer Museum of Art, University of Kansas Lawrence*, 1978, n°5, pp. 16-35.

2 - Francesca Baldassari, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano, 2002 (to be published). We are grateful for her aid in the attribution of this painting.

3 - Marco Chiarini, *Opere d'Arte della Cassa di Risparmio di Firenze*, Florence, 1990, pp. 112-117.

take into account the ties, so strong in the eighteenth century, between theater and figurative art, whose greatest representatives were Watteau (1684-1721) and Tiepolo (1696-1770).

Ferretti's cousin Anton Francesco Gori (1691-1757) was a prominent figure in the Florentine world of arts and letters. He was the author of the famous *Museo Fiorentino*. The Accademia Vangelista met at Gori's home. This association of lovers of the dramatic arts ran a theater called "del Vangelista." Ferretti was often present at the dinners of its members as is attested by the Florentine poet Giovanni Battista Fagioli (1880-1742) who wrote for this society. Improvised spectacles were given during their meals. These were undoubtedly in the *Commedia dell'Arte* tradition, including its typical characters, Harlequin, Pulcinella, and so forth. The famous Venetian comic writer Carlo Goldoni (1707-1793) was present in Florence in 1742. A friend of Gori, who often used Harlequin as a subject in his small comedies, perhaps Goldoni also provided this literary base for Ferretti's painting. Actually Goldoni, himself, used the person of Gori, a fine connoisseur of Etruscan antiquities, as the source of inspiration for his comedy *L'Antiquario*.

This painting demonstrates the brilliant success that Ferretti's compositions of the life of Harlequin must have had since he created autonomous works – perhaps these commissions were tied to the Accademia del Vangelista.

#### BIOGRAPHICAL ELEMENTS :

Giovanni Domenico Ferretti's brilliant style developed in Florence in contrast with the academicism of the painter Anton Domenico Gabbiani (1652-1726) who had dominated the Florentine artistic scene before him. After having been apprenticed to the fairly unknown painter Francesco Chiusuri in Imola, his family's hometown, Ferretti studied in Florence under the direction of Tommaso Redi, and for a brief period, under Sebastiano Galeotti. His father then sent him to Bologna, which was then considered an artistic center of primary importance. There, he studied for about five years in the studio of Felice Torelli (1667-1748) and of his wife Lucia Casalini (1677-1762) who were the two disciples of Giovanni Giosèffo Dal Sole (1654-1719), painter considered at that time to be the new « Guido » of the Bolognese school. When he returned to Florence in 1714, Ferretti was elected member of the Accademia del Disegno in 1717. He worked in Imola under the protection of the Cardinal Ulisse Gozzadini before returning to Florence in 1719, with a letter of recommendation from the Cardinal to the Grand Duke of Tuscany, Cosimo III. For the rest of his life this letter would open the doors of the Grand Duchy for him. Gradually he made his mark in the Florentine art world. In 1731 he was received among the twelve masters of painting in the Accademia, and some time later became member painter of the direction of the Accademia. Major figure of Florentine eighteenth century art, Ferretti worked in a large repertory of themes and techniques, having especially worked in fresco. The 1740s mark the very summit of his career. In 1741 he painted the large painting representing the *Death of Saint Joseph* for the Duomo of Florence, and he painted frescoes in the convent of Santa Annunciata. Around 1745, he also worked in Siena, and later in Pistoia. He was working on the frescoes of the church of the Carmine at the time of his death. This last of his major Florentine enterprises was unfortunately destroyed by a fire which ravaged the building in 1771. Ferretti died as the result of an illness on August 18, 1768.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums  
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum  
Edimbourg, National Gallery of Scotland  
Florence, Galleria degli Uffizi  
Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art  
Londres, National Gallery  
Madrid, musée du Prado  
Moscou, musée Pouchkine  
Naples, museo e gallerie di Capodimonte  
Naples, museo di San Martino  
New York, The Metropolitan Museum of Art  
Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes  
Paris, musée du Louvre  
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antico di Palazzo Barberini  
Tulsa (Oklahoma), The Philbrook Museum of Art  
Varallo, Pinacoteca  
Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress collection

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN MAI 2001  
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE EUROGRAPHIC  
CONCEPTION ET PHOTOGRAVURE : EUROGRAPHIC  
27-31, RUE DES ROCHES, 93100 MONTREUIL

