

*Une nouvelle contribution
sur la nature morte lombarde :
deux inédits.
Une collection de natures mortes*

GALERIE CANESSO

UNE NOUVELLE CONTRIBUTION
SUR LA NATURE MORTE LOMBARDE :
DEUX INÉDITS.
UNE COLLECTION DE NATURES MORTES

SEPTEMBRE 2002



GALERIE CANESSO

TABLEAUX ANCIENS

*Une nouvelle contribution
sur la nature morte lombarde :
deux inédits.
Une collection de natures mortes*

Véronique Damian

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 tenons à remercier pour leur aide dans la préparation de ce catalogue :

ALBERTO COTTINO, JOËL DUGOT, FABRICE FARÉ, MINA GREGORI,
WHILEY HITCHCOCK, ALESSANDRO MORANDOTTI, ANNA ORLANDO,
MARIEKE PAIN, MARIA SILVIA PRONI, NICOLA SPINOSA,
CLAUDIA SALVI, SAM SEGAL, ANNE DE WALLENS.

SOMMAIRE

- Peintre actif en lombardie entre 1620 et 1630,
Nature morte avec des pommes et des raisins dans une coupe, des fleurs dans un vase, des cédrats, deux grenades, des citrons verts et des insectes
- Peintre actif en lombardie entre 1620 et 1630,
Nature morte avec des pêches et des poires dans une coupe, un vase de fleurs d'hibiscus, un melon, des poires, des prunes et un plat de pêches p. 8
- Bernardo STROZZI,
Nature morte avec une corbeille de fruits, un vase de fleurs et des fruits sur un entablement p. 18
- Mario NUZZI dit Mario de' Fiori,
Vase de fleurs sur un entablement p. 22
- Giovan Battista RECCO,
Table avec les apprêts d'un repas p. 24
- Giuseppe RECCO,
Nature morte avec une rascasse, des bars et un calamar
Nature morte avec des calamars et des huîtres p. 26
- Michel BOYER, attribué à
Nature morte avec une guitare, un cahier de musique, une montre sur un tapis p. 28
- Carlo MAGINI,
Nature morte à la chandelle, cruche, fromages, mortier et carotte
Nature morte à la chandelle, cruche, oignon blanc, écuelle et papier plié p. 32
- Giuseppe ARTIOLI,
Nature morte avec un poisson, une gousse d'ail, un oignon et une coquille d'escargot
Nature morte avec des olives, des châtaignes, des noix et des raisins secs p. 34



*UNE NOUVELLE CONTRIBUTION SUR
LA NATURE MORTE LOMBARDE :
DEUX TABLEAUX INÉDITS*

UNE NOUVELLE CONTRIBUTION SUR LA NATURE MORTE LOMBARDE : DEUX TABLEAUX INÉDITS

La redécouverte de ces deux tableaux vient apporter son tribut à la connaissance, bien lacunaire, de la fascinante histoire de la nature morte en Lombardie en tant que nature morte « pure », c'est-à-dire sans avoir recours à la figure. La nature morte dite « archaïque » qui se développera au tout début du XVII^e siècle, prend sa source directement en Lombardie avec, pour reprendre l'expression de Alessandro Morandotti, cette « icône lombarde » qu'est le *Plat en argent avec des pêches* (collection particulière ; Fig. 1) de Giovanni Ambrogio Figino (1553-1608). Sa réalisation se situe entre 1591 et 1594 et précède la fameuse *Corbeille de fruits* de Caravage (1571-1610) exécutée vers 1595-1598 (Milan, Pinacoteca Ambrosiana ; Fig. 2). La critique a alors été tentée d'avancer l'hypothèse que Caravage ait pu avoir connaissance de cette œuvre de Figino (ou d'autres témoignages ?) qui l'aurait incité à peindre, une fois à Rome, sa fameuse *Corbeille*, sorte de réponse « moderne » au *Plat de pêches* de son prédécesseur, chef d'œuvre du maniérisme tardif¹.

Entre la réalisation du petit tableau de Figino et l'arrivée à Milan de la *Corbeille de fruits* de Caravage, documentée dès 1607 dans la collection du cardinal Federico Borromeo (1564-1631), se placent les deux seuls tableaux signés et datés connus à ce jour de Fede Galizia (1578-1630), artiste phare de la nature morte archaïque. La première œuvre de Fede Galizia, signée et datée 1602 sur le verso, représente une *Coupe avec des prunes, des poires et une rose* (autrefois Amsterdam, collection Anholt). Elle est malheureusement aujourd'hui non localisée, mais il en existe plusieurs autres versions (collection particulière de Bassano [ex Lodi, Campione d'Italia] et celle de la collection Compagnano de Florence)². Cette première nature morte datée de Fede Galizia est aussi la première nature morte datée du XVII^e siècle lombard. Elle indique la direction que va prendre la nature morte dans cette région : une grande sobriété, une attention aux choses simples et une tendance à la géométrisation des formes. Toutes ces caractéristiques ne seront égalées que par les compositions « métaphysiques » de l'espagnol Juan Sanchez Cotan (1560-1627) entre autres la surprenante *Nature morte au cardon* (Madrid, musée du Prado) datée, elle aussi, 1602. La seconde œuvre de Fede Galizia, monogrammée et datée 1607, représentant une *Coupe en verre avec des pêches, des fleurs de jasmains et des pommes* (collection particulière, en prêt au Cleveland Museum of Art ; Fig. 3) fut publiée récemment par Sam Segal, lors de sa découverte³. La formule de composition de ces petites natures mortes sur panneaux, décrivant des coupes ou des plats sur lesquels sont présentés des fruits sur un fond sombre, mise à l'honneur très tôt par Fede Galizia, sera développée sur un mode moins épuré par le peintre de Crémone Panfilo Nuvolone (1581-1651). De cet artiste aussi, deux seules natures mortes signées et datées nous sont parvenues. L'une, signée et datée 1617, représente une *Coupe en métal avec des raisins, pomme, poire et des insectes* (autrefois Vienne, Galerie Sanct Luca ; Fig. 4) et l'autre, signée et datée 1620, représente uniquement une *Coupe en métal avec des raisins et des pêches* (Collection particulière ; Fig. 5)⁴.

FIG. 1
GIOVANNI AMBROGIO FIGINO,
PLAT EN ARGENT AVEC DES PÊCHES SUR
DES FEUILLES DE VIGNE
COLLECTION PARTICULIÈRE



NOTES

1 - Pour les rapports Figino-Caravage voir Alberto Veca, *Natura morta lombarda*, cat. exp. sous la direction de Flavio Caroli et Alberto Veca, Milan, Palazzo Reale, 1^{er} déc.-2 avril 2000, p. 72-73, n° 6 ; et Alessandro Morandotti, « Icone lombarde: la natura morta dalle origini all'età della riforma settecentesca », cat. exp. *Fasto e rigore. La Natura Morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, sous la direction de Giovanni Godi, Reggio di Colorno, 20 avril-25 juin 2000, p. 39-51.

2 - Flavio Caroli, *Fede Galizia*, Turin, 1989, p. 82, n° 5, 6 et 7 et figs. correspondantes.

3 - Sam Segal, « An early still life by Fede Galizia », *The Burlington Magazine*, mars 1998, p. 164-171.

4 - Pour le premier tableau voir Giuseppe de Logu, *Natura morta italiana*, Bergamo, 1962, p. 163 et fig. 11. Le second tableau a figuré à la grande exposition de 1964 sur la nature morte italienne. Voir Carlo Volpe, *La natura morta italiana*, cat. exp. Naples, Zurich, Rotterdam, oct. 1964-mars 1965, p. 30, fig. 9b.

Origine de la formule : les précédents

Au-delà de Figino, le prototype de cette formule archaïque que développeront Fedè Galizia, Panfilo Nuvolone et leurs suiveurs, est à chercher du côté du naturalisme de Vincenzo Campi (1535/40?-1591). Ses scènes de marché ou d'intérieur de cuisine, nous pensons entre autres à la série de toiles de l'Accademia di Brera à Milan (datées entre 1585 et 1595), présentent de véritables morceaux de bravoure pour la nature morte. La marchandise de *Venduse de Fruits* s'offre au regard, soit rangée dans des paniers, soit dans des plats ou bien encore dans des coupes en céramique blanche. Et c'est toute la force créatrice de ces artistes de la nature morte archaïque que d'avoir isolé un seul élément de ces grandes compositions pour l'ériger en nature morte autonome.

Cependant de telles natures mortes indépendantes se rencontraient déjà dans l'art de la marqueterie, comme par exemple le petit élément de plafond qui représente une coupe de fruits avec, de part et d'autre, une fine guirlande de fleurs aujourd'hui au Museum Hodin à Sternberk (Moravie), reproduit par Mauro Natale et Alessandro Morandotti dans leur essai sur la nature morte lombarde⁵. Peu à peu, dans les palais, la nature morte fait partie intégrante des décors à fresque, et plus tard à stuc. Rappelons l'anecdote rapportée par les biographes au sujet de Caravage qui, arrivant à Rome en 1591-92, trouve du travail pour quelques mois dans l'équipe du Cavalier d'Arpin (1568-1640), justement pour peindre des fleurs et des fruits.

En Lombardie, ce goût pour l'observation des choses simples, des fruits en particulier, qui trouve ses racines dans les modèles du XVI^e siècle que nous venons d'évoquer, connaît son apogée dans les premières décennies du XVII^e siècle. En dehors des exemples peints, nous pouvons encore voir aujourd'hui, dans la chapelle de la *Cène* du Sacro Monte de Varallo, ces *Plats de fruits* en terre cuite peinte exécutés, selon toute probabilité vers 1614, par Giovanni d'Enrico (1560 c.-1644). Présentés dans des plats de céramique blanche leur mimétisme avec les exemples peints est frappant. Une des principales critiques de l'évêque Ferdinando Taverna, après avoir visité la chapelle en 1617, fut portée sur la symbolique des fruits qui, pour certains, ne correspondaient pas à la saison dans laquelle l'événement biblique s'était passé. Dans la représentation des fruits et des fleurs, la teneur symbolique est d'une grande importance et elle doit se plier, comme le *decorum*, à la vérité religieuse pour mieux susciter la dévotion.

L'enrichissement de la formule : les apports étrangers

L'histoire de la nature morte à Milan dans les premières décennies du XVII^e siècle doit tenir compte des apports nordiques, directs et indirects, soit par des artistes nordiques travaillant en Italie, soit filtrés à travers des artistes italiens influencés par l'art nordique. Les goûts du cardinal Borromeo, collectionnant les œuvres des peintres flamands principalement Paul Brill (1554-1626) et Jan Brueghel (1568-1625), ont guidé ce passage obligé par la culture nordique. Ainsi s'énonce le paradoxe qu'à Milan, dans les premières décennies du XVII^e siècle, les artistes lombards se trouvent mis en concurrence, non pas avec la *Corbeille* du Caravage, en apparence

FIG. 2
CARAVAGGIO,
CORBEILLE DE FRUITS,
MILAN, PINACOTECA AMBROSIANA

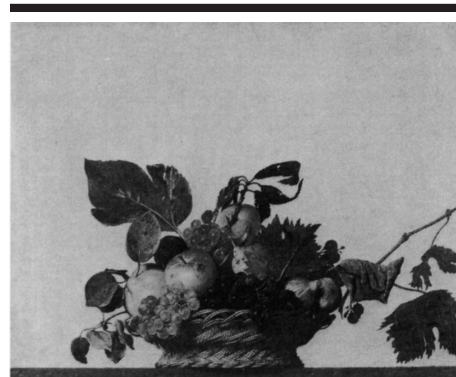
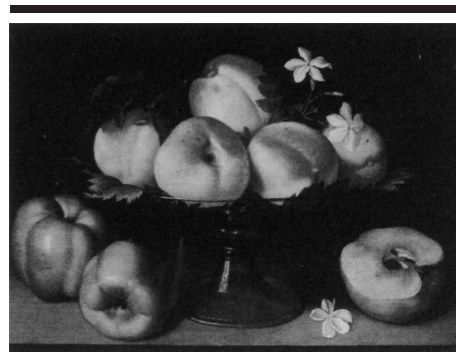


FIG. 3
FEDE GALIZIA,
COUPE EN VERRE AVEC DES PÊCHES, DES FLEURS DE
JASMIN ET DES POMMES
COLLECTION PARTICULIÈRE, EN PRÊT
AU CLEVELAND MUSEUM OF ART



5 - Mauro Natale-Alessandro Morandotti, « La natura morta in Lombardia », *La natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, vol. I, p. 196-217 ; Alessandro Morandotti, « Natura morta, natura viva e pittura di paesaggio nella Milano di Federico Borromeo », *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, sous la direction de Mina Gregori, Milan, Cariplo, 1999, p. 12-17 ; Alessandro Morandotti, « Icone lombarde: la natura morta dalle origini all'età della riforma settecentesca », cat. exp. *Fausto e rigore. La Natura Morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, sous la direction de Giovanni Godi, Reggio di Colorno, 20 avril-25 juin 2000, p. 39-51.

modeste mais traitée avec un naturalisme tout « révolutionnaire », mais bien plutôt avec les artistes flamands. En 1606 et 1608, Jan Brueghel envoie d'Anvers, pour le cardinal Borromeo deux *Bouquet de fleurs* (Milan, Pinacoteca Ambrosiana), véritables chefs-d'œuvre du genre. Foisonnants de fleurs rares, colorés, travaillés dans le détail, ils apparaissent aux antipodes des rigoureuses et austères natures mortes de Fedè Galizia et Panfilo Nuvolone ou du naturalisme de Caravage. Dans la rencontre de ces deux cultures il faudrait encore évoquer les supports utilisés, bien différents de l'une à l'autre. Si les flamands utilisent le cuivre et la toile, les lombards utilisent -semble-t-il exclusivement- ces petits panneaux de bois minutieusement préparés, parfaitement lisses qui démontrent encore un faire tourné vers le passé.

La Lombardie et Milan, avec la cour cardinalice, de même que le Piémont et Turin, avec la « reggia sabauda » de Charles Emmanuel de Savoie, furent des centres particulièrement actifs dans le domaine de la nature morte et, de fait, les échanges culturels entre les artistes furent très fructueux. Parmi les premiers artistes arrivés à Turin une lettre de Charles Emmanuel I, duc de Savoie, cite Lodevijck Susi, italianisé en Lodovico de Susio, comme collaborateur de Guglielmo Hef. Sa présence est documentée par une nature morte, signée « LD.[entrelacées] SUSIO » et datée « 1619 » (aujourd'hui St Louis (USA), City Art Museum ; *Fig. 6*), qui met en œuvre en plus du vocabulaire habituel de la nature morte flamande archaïque, fruits, plat en argent, couteau, coupe en verre, au demeurant très proche du langage figuratif qui a cours alors en Lombardie au même moment, une dimension très nordique qui est celle de la *vanitas*, en plaçant en son centre ces petites souris qui grignotent des amandes, motif qui renvoie au symbolisme du temps qui passe. Quelques tâches de pourriture sur les fruits le rappellent encore. Il est intéressant de noter que ce motif de la souris, cette fois-ci associé avec des roses en bouton et des insectes, se retrouve sur un petit cuivre que Jan Brueghel envoya à Milan au cardinal Borromeo pour orner sa galerie de peinture et que l'on peut encore admirer aujourd'hui à la Pinacoteca Ambrosiana. De fait, cet apport nordique ne sera pas sans laisser son empreinte sur l'art d'artistes comme Orsola Maddalena Caccia (1596-1676), la miniaturiste Giovanna Garzoni (1600-1670) ou même Fedè Galizia qui, elle aussi, introduit des éléments de l'iconographie naturaliste comme les insectes, ainsi dans la *Coupe de fruits avec des fleurs de jasmin* de la collection Silvano Lodi de Campione d'Italia. Papillons et insectes sont également présents dans certaines natures mortes de Panfilo Nuvolone.

Cette rencontre entre nature morte et vanité se retrouve aussi dans l'œuvre d'un autre artiste nordique documenté de 1620 à 1624 en Italie septentrionale, Francesco Codino. Ce peintre entretint des liens étroits avec Peter Binoit (1590/93 c.-1632) et les Soreau, Isaak (1604- ?) et son père, Daniel (? -1619), fondateur de l'école de Hanau. Les peintres de l'école de Hanau furent plus particulièrement actifs en Italie septentrionale, sans doute poussés hors de chez eux par la guerre de trente ans. La critique récente inclus, à juste titre, Francesco Codino parmi les peintres lombards de nature morte bien que la possibilité de son séjour sur le sol de l'actuelle Lombardie ne soit pas autrement attestée que par la présence ancienne de ses œuvres sur ce territoire ⁶.

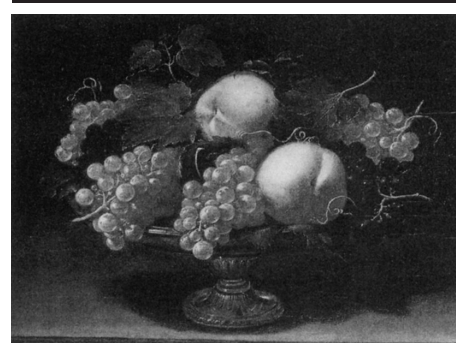
FIG. 4

PANFILO NUVOLONE,
COUPE EN MÉTAL AVEC DES RAISINS, POMME ET
POIRE ET DES INSECTES
AUTREFOIS VIENNE, GALERIE SANCT LUCA



FIG. 5

PANFILO NUVOLONE,
COUPE EN MÉTAL AVEC DES RAISINS ET
DES PÊCHES,
COLLECTION PARTICULIÈRE



6 - Alessandro Morandotti, « Francesco Codino », *La natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, vol. I, p. 230 ; Paola Tosetti Grandi, « Franz Godin detto Francesco Codino », *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, sous la direction de Gianluca e Ulisse Bocchi, Galerie d'Orlane, 1998, p. 22-45 ; pour un ajout à cet essai de catalogue sur l'artiste voir Jacopo Stoppa, cat. exp. *Fasto e Rigore*, Reggia di Colorno, 20 avril-25 juin 2000, p. 144-145, n° 39.

État de la question sur la nature morte en Lombardie

Le creuset artistique dans lequel puise la nature morte en Lombardie, dans les premières décennies du XVII^e siècle, est en conséquence très riche. À côté des deux œuvres signées et datées connues, et de Fede Galizia, et de Panfilo Nuvolone ainsi que des tableaux que l'on peut attribuer avec sûreté à l'un ou l'autre artiste, il existe toute une production encore anonyme, qui est souvent venue gonfler de manière pléthorique les catalogues de ces deux artistes, toujours cités, au point qu'ils en font oublier que d'autres peintres aient pu exister. Il faudrait cependant évoquer ce peintre anonyme, dit Maestro della Frutteria lombarda, sur lequel nous ne nous arrêterons pas ici, mais dont les tableaux semblent un condensé de la nature morte archaïque lombarde sur fond de maniérisme tardif espagnol. Les œuvres de ce maître éponyme regroupent, de toute évidence, plusieurs personnalités différentes pour lesquelles il est bien difficile de faire des propositions. Il est, par ailleurs, impossible dans l'état actuel des connaissances, de savoir comment peignaient les différents artistes cités dans les documents d'archives, inventaires et autres, comme auteurs de natures mortes : ainsi le milanais Rodolfo Cuino, Domenico Rosa dit il Vecchio Genovese, Giovanni Rossi, ou encore Carlo Antonio Rossi (1581-1648)⁷.

Description des deux œuvres

De la tradition lombarde nos deux natures mortes reprennent la mise en page présentant, au bas du tableau, le bord sombre de la table. Sur celle-ci prennent place des coupes de fruits très distinctement dépeintes et des groupes de fruits isolés, posés à même la table, au premier plan. Elles se différencient de leurs célèbres précédents par l'emploi d'un support différent, la toile, qui dicte aussi un format plus important, et par la présence de fonds clairs, d'obédience caravagesque. La lumière des fonds est cependant modulée par de légers passages d'ombre ce qui n'est évidemment pas le cas pour la *Corbeille* de Caravage, dépeinte au contraire en pleine lumière. Nous pensons que ces deux ambitieuses compositions qui, par leur format et leur mise en page identiques fonctionnent parfaitement en paire, ne sont cependant pas de la même main. Au vu des caractères stylistiques, que nous détaillerons ci-après, il est possible d'envisager qu'elles puissent sortir, néanmoins, d'un même atelier.

Nous considérerons dans un premier temps la *Nature morte avec des insectes* qui présente, à notre avis, une culture quelque peu différente de la seconde. La coupe de pommes et de raisins est au centre de la composition et occupe le second plan alors que, de part et d'autre, le peintre a disposé au premier plan deux groupes de fruits et un bouquet d'une grande originalité, bien que modeste d'apparence, dans un vase en verre. Sur le fond brun clair se détachent une branche de pommier et un pampre de vigne dont les feuilles sèches et recroquevillées évoquent celles de la *Corbeille de fruits* de Caravage. Les insectes, la moisissure sur le cédrat et quelques signes de l'état avancé des fruits renforcent l'idée de la vanité et son sens allégorique le plus commun, celui du temps qui passe. De même, les fleurs fanent et comme les fruits se métamorphosent en rappelant l'instabilité des formes du monde,

FIG. 6
LODOVICO DE SUSIO,
NATURE MORTE AVEC DES SOURIS,
ST LOUIS (USA), CITY ART MUSEUM



7 - Alessandro Morandotti, « Artisti citati dalle fonti senza opere note », *Ibid. supra*, Milan, 1989, vol. I, p. 316-317 ; Alessandro Morandotti, *Natura morta, natura viva...*, 2000, p. 16-17.



Peintre actif en lombardie entre 1620 et 1630
*Nature morte avec des pêches et des poires dans une coupe,
un vase de fleurs d'hibiscus, un melon, des poires, des prunes et un plat de pêches.*
Huile sur toile. cm. 65,6 x 93,2
Paris, Galerie Canesso



Peintre actif en lombardie entre 1620 et 1630
*Nature morte avec des pommes et des raisins dans une coupe,
des fleurs dans un vase, des cédrats, deux grenades, des citrons verts et des insectes*
Huile sur toile. cm. 65,5 x 93
Paris, Galerie Canesso

images du passage allégorique de la vie vers la mort. Observons encore avec quel soin sont rendus les reflets de la fenêtre sur le vase où sont figurés tous les ronds des pavés de verre. Une telle précision dans leur rendu est extrêmement rare et dénote une observation *dal vero*. Toutes ces petites annotations réalistes ne sont pas étrangères au monde nordique et nous renvoient, en particulier, vers les compositions de Francesco Codino qui présentent ce même vocabulaire très abouti dans ses résultats, extrêmement construit et comme ciselé sur le fond.

Cependant le morceau de bravoure reste la coupe blanche, très bien mise en valeur au milieu des tonalités chaudes des fruits. Là encore, l'artiste a pris le peine de figurer le petit détail réaliste de l'ébréchure sur le pied. La coupe avec des masques, toute maniériste d'esprit, est bien connue. On la retrouve dans deux autres natures mortes lombardes, toutes deux reproduites dans la monographie sur Fede Galizia, l'une parmi les œuvres sûres et l'autre parmi les œuvres attribuées⁸. Dans un catalogue d'exposition de la Galerie Lorenzelli de Bergame, Pietro Lorenzelli et Alberto Vaca qui avaient les premiers attribué la *Nature morte avec la coupe de raisins* (collection particulière. Fig. 7) à Fede Galizia avaient aussi reproduit dans le catalogue un exemple de ces majoliques faites à Faenza à la fin du XVI^e siècle (Fig. 8). Ce modèle a été particulièrement divulgué par la peinture et devait donc se rencontrer assez couramment⁹. Une coupe semblable, débordante de fruits, a par exemple été utilisée par Caravage pour le *Bacchus malade* (Florence, Galerie des Offices). Quant au simple bouquet de fleurs dans un vase en verre, là encore il est presque redondant de rappeler les célèbres précédents de Caravage, en particulier celui du *Joueur de luth* du musée de l'Hermitage, qui place dans sa composition florale deux simples marguerites. Bellori avait noté à quel point Caravage savait particulièrement bien rendre les transparences de l'eau et du verre avec les reflets de la fenêtre, éléments qui n'ont pas échappé à notre artiste anonyme.

Notre seconde *Nature morte avec des pêches et des poires dans une coupe, un vase de fleurs d'hibiscus, un melon, des poires, des prunes et un plat de pêches*, en apparence plus modeste que la précédente, apporte pourtant des éléments tout à fait novateurs par rapport à la nature morte archaïque lombarde dont nous avons parlé. Le vase de fleurs d'hibiscus aux larges pétales roses apparaît comme le point d'orgue de cette composition pyramidale. Elle laisse une large place au fond gris-vert, parcouru dans le haut et sur la partie droite, d'une légère ombre. La coupe métallique apparaît comme un écho direct de celles mises en œuvre par Fede Galizia et plus encore par Panfilo Nuvolone. Les feuilles débordant du plat sur lesquelles les pêches sont posées citent littéralement le *Plat de pêches* de Figino. Les prunes avec les gouttes de rosée, le melon ouvert, le bouquet qui n'a plus rien du modeste bouquet caravagesque nous portent vers Gênes et vers la connaissance de la nature morte de Jan Roos (1591-1638), de même que l'utilisation de ce fond neutre sur lequel se détachent les différents éléments. La longue présence à Gênes de cet artiste fut déterminante pour le développement de la nature morte et capitale pour la formation de Bernardo Strozzi comme l'a démontré Anna Orlando dans un article récent¹⁰. La facture elle-même n'est pas sans rapport avec celle d'un Jan Roos. D'une grande lisibilité du point de vue du dessin, la matière accompagne le fruit, suit le contour, le modèle dans la masse.

FIG. 7
FEDE GALIZIA,
COUPE EN CÉRAMIQUE AVEC DES RAISINS,
COLLECTION PARTICULIÈRE

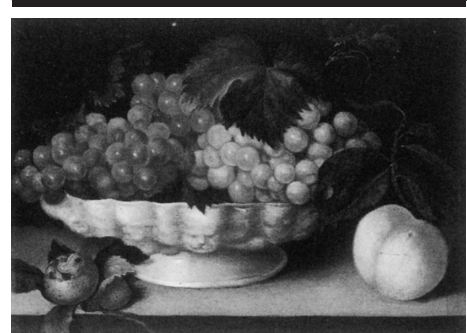
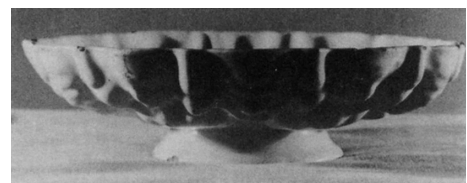


FIG. 8
COUPE EN MAJOLIQUE DE FAENZA,
FIN DU XVI^e SIÈCLE, COLLECTION PARTICULIÈRE



Jan Roos, italianisé en Giovanni Rosa dans les citations d'inventaires, est déjà présent à Gênes en 1614 avant de rejoindre Rome où il reste deux années. Sur le chemin du retour il s'installe définitivement à Gênes en 1616 et y ouvre un atelier. Il ne quittera plus cette ville où il eut une énorme activité artistique. Point n'est besoin de rappeler la longue liste des artistes nordiques ayant séjourné à Gênes, dans la première moitié du XVII^e siècle, résultat d'une ancienne tradition d'ouverture sur les Flandres, avant tout pour les échanges commerciaux. Les rapports artistiques entre Milan et Gênes, même s'il sont encore en grande partie à étudier, sont attestés dès la fin du XVI^e siècle. La grande mobilité des artistes, aussi bien étrangers qu'italiens, sillonnant les routes d'Italie pour, bien sûr, se rendre à Rome, mais aussi dans tous les grands centres où l'art est prospère, va de paire avec la circulation des modèles ou même des seuls motifs « exportés » au moyen des cartons, plus commodes à transporter que les tableaux. L'auteur de notre tableau pourrait être un génois opérant à Milan, tel ce Domenico Rosa dit il vecchio genovese dont on ne sait malheureusement rien de ses réalisations artistiques, ou un artiste dont le style révèle une culture génoise. Si nos deux compositions devaient figurer les saisons, et en imaginant que la série soit incomplète, cette dernière qui présente les fruits de l'été pourrait symboliser cette saison alors que la précédente avec les pommes et les raisins, serait plus indiquée pour une représentation de l'automne. De manière amusante les tonalités respectives, aux effets mordorés pour la première et franches et lumineuses pour la seconde, semblent valider cette interprétation allégorique.

En guise de conclusion, nous voudrions souligner que nos deux natures mortes offrent un merveilleux exemple de ce que pouvait être la culture figurative à Milan entre 1620-1630. La première opère une brillante synthèse entre Caravage, les apports nordiques et la nature morte « archaïque » proprement milanaise qu'elle développe à la fois dans des dimensions plus importantes, avec un agencement sur plusieurs plans et surtout, sur fond clair. La seconde nature morte affiche très clairement une matrice lombarde, encore rigoureuse, mais exploite des apports nordiques en provenance de Gênes. Elle anticipe sur les développements que Bernardo Strozzi opérera quelques années plus tard à Venise comme va le démontrer la nature morte suivante de notre catalogue.

8 - Flavio Caroli, *Fede Galizia*, Turin, 1989, p. 88, n° 35 et p. 94 n° 62. Les tableaux qui se trouvent tous les deux dans des collections particulières sont chacun sur panneau et mesurent respectivement 27,5 x 38 cm. et 28,5 x 39. Et encore pour le premier tableau voir Ada Magnani, *Natura morta lombarda*, cat. exp. sous la direction de Flavio Caroli et Alberto Vaca, Milan, Palazzo Reale, 1^{er} déc.-2 avril 2000, p. 82-83, n° 10. Ada Magnani corrige ici les doutes d'Alessandro Morandotti retranscrits par Flavio Caroli dans la notice de ce tableau dans sa monographie sur Fede Galizia qui, en fait, s'adressaient à une autre œuvre cataloguée par Caroli.

9 - Pietro Lorenzelli-Alberto Vaca, *Forma Vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, cat. exp. Galleria Lorenzelli, Bergame, 1985, p. 138, fig. 25 et 24.

10 - Anna Orlando, « Il ruolo di Jan Roos; Un fiammingo nella Genova del primo seicento », *Nuovi Studi. Rivista di Arte antica e moderna*, 1996, p. 35-57, fig. 40 à 63, en particulier fig. 51-54.



*UNE COLLECTION
DE NATURES MORTES*

BERNARDO STROZZI GÈNES, 1581/82 – VENISE, 1644

NATURE MORTE AVEC UNE CORBEILLE DE FRUITS, UN VASE DE FLEURS ET DES FRUITS SUR UN ENTABLEMENT

HUILE SUR TOILE. CM. 65 X 132

PROVENANCE

De Logu (1962) indique que ce tableau provient de la Casa Guinigi de Lucca - avec les deux natures mortes de Simone del Tintore, aujourd'hui au Castello Sforzesco de Milan. En 1962, le tableau était propriété de l'antiquaire Guglielmo Canessa à Milan, mais il se trouvait vraisemblablement déjà sur le marché de l'art milanais en 1954 (toujours avec les deux tableaux du Castello Sforzesco) date à laquelle Giovanni Testori publie le tableau pour la première fois.

Connecticut, collection particulière ; Sotheby's, New York (Parke Bernet), 7 juin 1978, lot n° 246 (comme Tommaso Salini).

Monte Carlo, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE

G. Testori, « Nature morte di Tommaso Salini », *Paragone*, 1954, n. 51, tav 21 (comme Tommaso Salini) ;

G. De Logu, *Natura morta italiana*, Bergame, 1962, n. 3, p. 187-188 (comme Tommaso Salini) ;

M. Gregori, *La natura morta italiana*, catalogue de l'exposition de Naples - Zurich - Rotterdam 1964, p. 88, sous le n° 197 (comme Simone del Tintore) ;

L. Salerno, *La natura morta italiana 1560-1805*, Rome, 1984, p. 140, fig. 35.2 (comme Strozzi) ;

L. Salerno, *Nuovi studi sulla natura morta italiana*, Rome, 1989, p. 57, fig. 44 (comme Strozzi) ;

M.C. Galassi, « Documenti figurativi per un soggiorno romano di Bernardo Strozzi », *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, XIV, n. 40-41-42, 1992, p. 53, note 49 (comme Strozzi) ;

D. Sanguineti, *Bernardo Strozzi Genova 1581/82-Venezia 1644*, catalogue de l'exposition Gênes, Palazzo Ducale, 6 mai-6 août 1995, p. 230, sous le n° 66 (comme Strozzi) ;

G. Cirillo-G. Godi, *Le nature morte del « Pittore di Carlo Torre » Pseudo Fardella nella Lombardia del Secondo Seicento*, Parme, 1996, p. 111, note 24 (comme Simone del Tintore) ;

Bernardo Strozzi, peintre de nature morte « indépendante » ? De prime abord, la question déroute mais n'étonne pas vraiment tant, dans nombre de ses tableaux de figures, ce genre est présent. Les exemples sont légions : les pampres de vigne et la corbeille de pommes du *Joseph expliquant les songes* (Gênes, collection du marquis Ludovico Pallavicino ; Fig. 1), les volailles et les pièces d'argenterie et de cuivre de la *Cuisinière* (Gênes, Galleria di Palazzo Rosso), les fleurs et les fruits de la tardive *Allégorie de l'été et l'automne* (Dublin, National Gallery of Ireland), pour ne citer que les plus brillants. Ceux-ci choisis, à dessein, dans une fourchette chronologique très large, nous permettent de constater que ce genre le passionna tout au long de sa carrière. Le témoignage d'un courtier dénommé Gio. Gerolamo Ghisolfi, au procès qu'eut le peintre à Gênes en 1625-1626, au cours duquel il atteste qu'il peignait « in quelli tempi faceva più e più e più sorte di quadri : paesi e altre verdure secondo che l'era ricercato mediante la sua mercede » a auto-risé la critique à interpréter « verdure » dans le sens de nature morte. Dans

FIG. 1
BERNARDO STROZZI,
JOSEPH EXPLIQUANT LES SONGES,
GÈNES,

COLLECTION DU MARQUIS LUDOVICO PALLAVICINO



ce cas, ce témoignage devient de la prime importance car il atteste très tôt d'une activité de Strozzi comme peintre de nature morte autonome¹. Compte tenu du contexte et de son association avec « paysages » nous ne sommes pas certains que « verdure » puisse être interprété, à coup sûr, dans le sens de nature morte mais suggère peut-être d'autres sortes de paysages.

Les premières hypothèses de Luigi Salerno sur le Strozzi peintre de nature morte, aussi bien dans son livre sur la nature morte italienne (1984) que dans le catalogue de l'exposition sur la collection Lodi (1984-1985)² furent tout à fait pionnières, tant il est vrai qu'aucun tableau de Strozzi - avec ou en tant que nature morte autonome - ne figura à la grande exposition sur la nature morte italienne de Naples, en 1964. L'article de Bertina Suida Manning dans le *Burlington Magazine* (1985)³, lui aussi uniquement tourné vers les natures mortes, apporte des éléments nouveaux à cet essai de reconstruction. Depuis, différentes interventions ont montré les limites d'une étude qui se doit de repartir des œuvres elles mêmes, de leurs caractères stylistiques. De plus, la publication en 1995 de l'inventaire après décès de Strozzi, mort à Venise en 1644, permet de reprendre le problème prudemment et de trouver d'éventuelles correspondances avec les œuvres citées⁴. Grâce à cet inventaire l'on sait qu'après 1632-33, date de son arrivée à Venise, l'artiste connut un tel succès qu'il dut recourir à des collaborateurs qui développèrent ce genre de la nature morte, ainsi que celui du paysage. Dans ce document sont cités entre autres l'inconnu Francesco Durello, Ermanno Stroiffi, Giovanni Eismann, Clemente Bocciardo et Giuseppe Carro; ces deux derniers étaient venus à sa suite de Gênes.

La prouesse picturale de notre nature morte, l'une des plus importantes de l'histoire de la nature morte italienne, nous renvoie au pinceau de Bernardo Strozzi, comme l'avait si judicieusement pressenti Luigi Salerno. Avec simplicité et dans un apparent désordre, le tableau présente sur un entablement, à gauche un panier rempli de poires, de pommes et de raisins, devant lequel un melon ouvert conduit le regard vers un vase de cristal contenant des fleurs d'hibiscus et une branche de prunes. Dans la partie droite un étalement de pommes, de raisins et de cédrats se termine au second plan par deux petites branches de prunes encore vertes. La belle présence des fruits est servie par une palette empâtée, allusive et transparente, un faire large qui appartient au métier de Strozzi. Pour s'en convaincre il suffit de regarder les jaunes et les blancs lumineux du cédrat ouvert au premier plan. Une grande fraîcheur émane du tableau, véritable symphonie en vert, plus ou moins foncé, plus ou moins épais ou transparent comme pour le fond. La mise en page sur une diagonale descendante, de la gauche vers la droite, appartient aussi à sa manière de composer. Nous la retrouvons par exemple dans les *Vendeurs de fruits* (autrefois San Francisco, De Young Memorial Museum) ou bien encore la *Jardinière* (Campione d'Italia, collection Lodi), même si la critique récente y voit l'intervention de l'atelier pour les morceaux de nature morte⁵. Une lumière forte qui provient de la gauche sur le fond imprime sur les fruits de beaux contrastes d'ombre et de lumière. L'ambition de la mise en page ainsi que la sûreté exécutive, nous renvoient à la période de la maturité de l'artiste, celle vénitienne, aux alentours des années 1640. Il est intéressant de noter que, loin de sa patrie, Strozzi revient sur le tard, aux accents caravagesques qui appartenaient à son œuvre des années 1610-1620. Cependant l'esprit en est tout différent notamment par les effets de matière du fond et la réelle spontanéité de la touche.

NOTES

1 - Alfonso Assini, « Gli atti del processo del 1625 : un nuovo documento », *Bernardo Strozzi*, cat. exp. Gênes, Palazzo Ducale, 6 mai-6 août 1995, p. 369 ; D. Sanguineti, *Ibidem supra*, 1995, p. 230, sous le n° 66 ; William R. Rearick, « Bernardo Strozzi : un aggiornamento », *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 1996, 20, p. 258.

2 - Luigi Salerno, 1984, voir **Bibliographie** ; Luigi Salerno, *Natura morta italiana. Tre secoli di natura morta italiana. La raccolta Silvano Lodi*, cat. exp. Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, 27 nov. 1984-22 fév. 1985.

3 - Bertina Suida Manning, « Bernardo Strozzi as Painter of Still Life », *The Burlington Magazine*, Avril 1985, p. 248-252.

4 - Lino Moretti, « L'eredità del Pittore : l'inventario dei quadri al tempo della sua morte », cat. exp. *Bernardo Strozzi, Genova 1581/82-Venezia 1644*, Gênes, Palazzo Ducale, 6 mai-6 août 1995, p. 376-378.

5 - Anna Orlando, « Le 'nature morte animate' del Seicento genovese », cat. exp. *Fasto e Rigore. La Natura morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, Reggio di Colorno, 20 avril-25 juin 2000, p. 24, note 27 ; Franco Paliaga, « Natura morta e collezionismo nel Veneto », *Ibidem supra*, 2000, p. 79-81.

Dans le corpus, très étroit, des nature mortes retenues comme entièrement de la main de Strozzi, Bertina Suida Maning avait reproduit un stupéfiant petit tableau de fleurs et de fruits (Lugano, collection particulière; *Fig.2*) qui présente des caractères stylistiques tout à fait comparables à la nôtre : rapidité de l'exécution, touche à la fois empâtée, transparente et évanescence sur les contours des formes, brio de la composition construite symétriquement de part et d'autre de la verticale du bouquet central, sans oublier le fond neutre, clair et lumineux. Cette dernière, présentée en 1995 lors de l'exposition monographique sur l'artiste, semble faire l'unanimité, elle est aussi, un repère fondamental pour comprendre le Strozzi peintre de natures mortes.

L'attribution de notre nature morte à Bernardo Strozzi, proposée pour la première fois par Luigi Salerno, suivi par M.C. Galassi (1992) et D. Sanguineti (1995), a occasionné de nombreuses discussions sans compter l'oubli de Luisa Mortari qui ne mentionne pas notre tableau dans sa monographie sur Strozzi parue en 1995⁶. Mina Gregori, lors de l'exposition napolitaine de 1964 sur la nature morte italienne, cite notre composition sous la notice concernant les deux tableaux du musée du Castello Sforzesco de Milan qu'elle propose d'attribuer au peintre de Lucca, Simone del Tintore (1630-1708). En effet, l'un des deux tableaux milanais porte un monogramme « ST » (les deux lettres sont entrelacées) qui avait, dans un premier temps, conduit Giovanni Testori à le reconnaître comme étant celui de Tommaso Salini (1575-1625). Ce monogramme, ensuite retrouvé sur d'autres natures mortes, de toute évidence stylistiquement bien postérieures à 1625, avait été identifié comme celui de Simone del Tintore. Une nouvelle fois, Mina Gregori, comme Testori avant elle, a considéré les trois compositions comme un tout du fait de leur provenance commune. Cependant, si nous regardons les dimensions et les caractères stylistiques il nous semble impossible que ces trois natures mortes reviennent à un seul et même peintre. Tout d'abord pour les dimensions, les deux tableaux du Castello Sforzesco sont de dimensions absolument identiques alors que le nôtre présente des dimensions inférieures de quelques centimètres en hauteur comme en largeur⁷. Mais plus important, le traitement pictural nous semble bien différent. De la matière toute en nuance, concentrée ou au contraire, diluée mise en œuvre sur notre tableau de Strozzi, nous passons avec les tableaux de Castello Sforzesco à un dessin ferme et précis des fruits et des feuilles qui va de paire avec le réalisme du panier en osier.

Roberto Longhi, en 1950, avait publié deux natures mortes de collection particulière dont l'une des deux reprend toute la partie gauche et la partie centrale de la nôtre avec de légères variantes, mettant bien en évidence, au centre, le vase de cristal avec les fleurs d'hibiscus⁸. Longhi les replaçait dans le courant de la nature post-caravagesque romaine des années 1620-1630. La réapparition de notre grande composition a permis à Luigi Salerno de les regrouper sous l'attribution à Strozzi. Seule une étude comparative *de visu* avec notre tableau permettrait de voir si cette reprise partielle revient à Strozzi lui-même ou à l'atelier l'on connaît mieux, depuis la découverte capitale de l'inventaire après décès de l'artiste.

Il est intéressant de noter une nouvelle fois combien les motifs qui composent le vocabulaire de la nature étaient répétés, par l'artiste lui-même, mais le plus souvent par son atelier et ainsi « migraient » d'un atelier à un autre, d'un centre à un autre. L'histoire de cette « migration » reste encore à écrire mais nous offrons ici trois exemples de natures mortes exécutées en l'Italie septentrionale durant le second quart du XVII^e siècle qui l'illustrent de manière magistrale.

FIG. 2

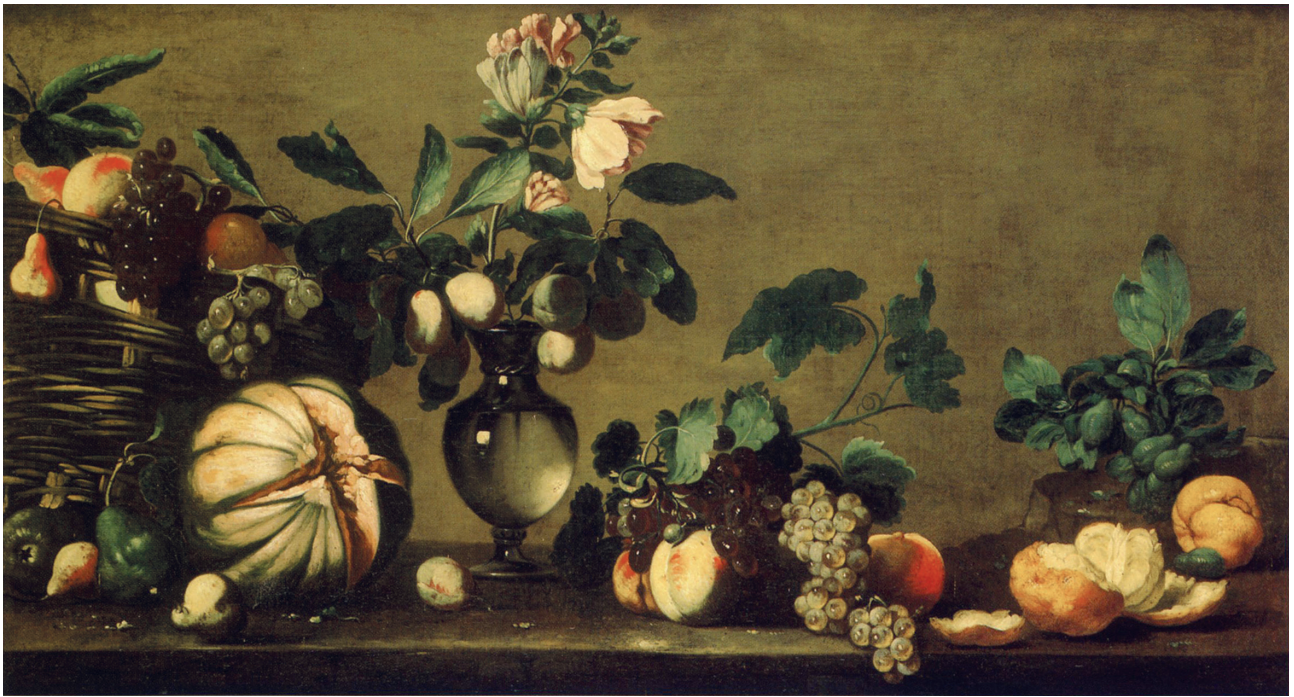
BERNARDO STROZZI,
FLEURS ET FRUITS, LUGANO,
COLLECTION PARTICULIÈRE



6 - Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Rome, 1995. Notre composition n'est pas mentionnée non plus dans l'article récent de William R. Rearick, « Bernardo Strozzi : un aggiornamento », *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 1996, 20, p. 258-261.

7 - Laura Beltrame, *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca*, t. 3, p. 290-291, n° 683 et 684 (inv. 1325 et inv. 1326). Les deux tableaux mesurent cm. 72 x 133.

8 - Roberto Longhi, « Un momento importante nella storia della 'natura morta' », *Paragone*, n° 1, janvier 1950, p. 34-39, figs. 13-14.



MARIO NUZZI DIT MARIO DE'FIORI ROME, 1603 – 1673

VASE DE FLEURS SUR UN ENTABLEMENT

HUILE SUR TOILE. CM. 70,5 x 61

BIBLIOGRAPHIE

Inédit

Le peintre romain Mario Nuzzi donna ses lettres de noblesse à la peinture de fleurs dont il fit un genre exclusif. Pour cette raison, il prit le surnom de Mario de'Fiori, surnom que l'on trouve déjà en 1650 dans le document de son mariage où il est ainsi qualifié : « Marius, Pictor Romanus, vulgo Mario de'Fiori »¹. La belle mise en page de notre bouquet, d'une grande inventivité et d'une belle expression, en fait un véritable chef d'œuvre, inédit, de cet artiste. La composition, délicate et raffinée, témoigne de son acuité à peindre la beauté naturelle de la nature et à en rendre la fraîcheur et la diversité des coloris. La profondeur est donnée au moyen de la lumière qui provient de la gauche et irradie le fond. Les trouées entre les feuillages laissent apparaître les bruns chauds du fond qui s'opposent aux verts froids du vase et des feuillages du premier plan. Il s'agit ici d'une véritable mise en scène où le bouquet, bien dégagé du fond, est véritablement mis en situation dans l'espace. Son caractère très lisible provient aussi du choix des fleurs, toutes différentes, et chacune d'une couleur spécifique. Ainsi, formes et couleurs se juxtaposent avec contraste et donnent vivacité à l'ensemble. La branche de baies rouges et noires, inspirée des compositions divulguées par les nordiques en Italie, est une de ses signatures : on la retrouve par exemple au bas de la *Guirlande de fleurs avec une Danaé*². La précision, presque naturaliste, avec laquelle le peintre décrit les pistils, les pétales ouverts et recroquevillés, les tiges enroulées sur elles-mêmes, appartient en plein à son langage pictural.

Il n'est pas aisé de reconstruire le parcours artistique de l'artiste tant il est vrai que nous ne connaissons qu'une seule œuvre signée et datée 1650 : la *Guirlande avec le songe de Joseph* du Musée de l'Escorial à Madrid. Est encore documentée toute une série de tableaux peints en 1659, et exécutée pour Flavio Chigi. La série des *Quatre Saisons* (Ariccia, collection Chigi), où il eut recours pour la réalisation des figures à des peintres plus aguerris et aussi prestigieux que Filippo Lauri (1623-1694), Carlo Maratta (1625-1713), Giacinto Brandi (1621-1691) ou bien encore Bernardino Mei (1612-1676) ainsi que l'*Autoportrait* au chevalet toujours à Ariccia, dont la figure revient à Giovanni Maria Morandi (1622-1717), démontrent son adhésion au baroque. Notre tableau, dans la mouvance des toiles d'Aracchia, nous donne à penser qu'il fut exécuté non loin de cette commande. La longue carrière de notre artiste se déroule entièrement à Rome, dans le sillage du peintre caravagesque Tommaso Salini (c. 1575-1625) avec lequel certaines sources le disent apparenté et, de plus, "élève". Cependant, aucun document ne l'atteste. Soulignons seulement qu'en 1621 Mario de'Fiori habitait via Paolina, tout près de Tommaso Salini. Si Mario de'Fiori partit de la nature morte post-caravagesque de Tommaso Salini, dont Baglione note qu'il fut le premier « che pingesse, e accomodasse i fiori con le foglie ne'vasi, con diverse invenzioni molto capricciose, e bizzarre »³, il la développa dans un sens fastueux et autonome.

NOTES :

1 - Laura Laureati, « Mario Nuzzi detto Mario de'Fiori », *La natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, vol. II, p. 759.

2 - Laura Laureati, *Ibidem supra*, 1989, p. 767, fig. 899 (autrefois Londres, Christie's, 7 juillet 1978, lot n° 15).

3 - Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori architetti ed intagliatori*, Rome, 1642, p. 188.



GIOVAN BATTISTA RECCO NAPLES, ? – ACTIF AU MILIEU DU XVII^e SIÈCLE

TABLE AVEC LES APPRÊTS D'UN REPAS

HUILE SUR TOILE, CM. 75 X 105

Cette table chargée de nourriture ordonnée méticuleusement devant un fond sombre, se place d'emblée à Naples et plus précisément dans l'œuvre de Giovan Battista Recco. L'artiste est cité de manière laconique dans les inventaires anciens comme « Titta Recco », diminutif tout à fait insuffisant pour définir ses dates et les liens de parenté avec les Recco : Giacomo (1603-1653), Giuseppe (1634-1695), Elena (fin XVI^e-début XVII^e) et Nicola Maria (fin XVII^e-début XVIII^e siècle) au demeurant tous auteurs de natures mortes. Deux hypothèses ont été avancées : la première le suppose fils aîné de Giacomo alors que l'autre hypothèse le considère du même âge que Giacomo, peut-être un frère de ce dernier¹.

Centrée autour du récipient en cuivre martelé dans lequel flottent des verres et une carafe, la composition représente deux petits pains ronds reposant sur une serviette, un couteau, une figue de Barbarie, des amandes, deux bouteilles de vin, dans une coupe en faïence blanche on reconnaît une tarte rustique de pâte levée et de « ricotta » sur laquelle est posée un morceau de « pecorino », à côté, une assiette contenant de la salade, deux navets, deux cornichons et, pour finir, une omelette au premier plan. Les verres et la carafe qui flottent dans le rafraîchissoir sont définis avec une grande délicatesse : les contours sont à peine esquissés et les reflets donnent à eux seuls le volume. Le grand nombre et la variété des victuailles dépeintes, rompt la symétrie de la mise en page. Leur arrangement simple dont la proximité est donnée au moyen du seul plan frontal de la table en bois, semble comme une offre à partager, sorte d'offre votive. Hymne à la vie, notre nature morte renseigne sur la quotidienneté avec subtilité et brio.

La thématique, d'un naturalisme robuste, est plus proche du *bodegon* espagnol que des élégances décoratives d'un Ruoppolo. Sur la scène artistique napolitaine au XVII^e siècle, l'on sait combien les échanges avec les artistes espagnols étaient vifs et si l'on pense toujours à Ribera (1591-1652), il faudrait évoquer le peintre d'origine espagnole Giovanni Quinsa (actif à Naples au milieu du siècle), sans oublier Vélasquez présent en Italie en 1630-1631 et qui termina son voyage par un court séjour à Naples. Les intérieurs de cuisine de Giovan Battista Recco, comme celui d'une collection particulière bolognaise (Fig. 1) ou celui de la Galeria regionale della Sicilia de Palerme (Fig. 2), supportent tout à fait la comparaison avec le nôtre. Le fond sombre, la lumière encore très caravagesque, une construction rigoureuse où cependant les différents éléments sont étudiés séparément et pour eux-mêmes, sont bien des caractéristiques de son œuvre. Notre tableau, par son caractère plus intimiste que ces deux ambitieuses démonstrations, nous porte pour la datation vers ses œuvres connues les plus anciennes, autour des années 1650. Son corpus compte, en effet, quelques points d'ancrage sûrs, citons la *Nature morte avec des poissons et des huîtres* du Nationalmuseum de Stockholm (monogrammée « GBR » et datée « 1653 »), la *Nature morte avec des poissons* (Catania, collection Mendola ; signée datée : « Gio. Batta. Recco 1653 ») ainsi que la *Nature morte* (collection Rapini, datée 1654). Ces trois dates situent son activité après le tournant du siècle et sont, de ce fait, particulièrement importantes.

FIG. 1

GIOVAN BATTISTA RECCO,
INTÉRIEUR DE CUISINE AVEC GIBIER, PAIN,
FROMAGE, DINDON VIVANT,
BOLOGNE, COLLECTION PARTICULIÈRE



FIG. 2

GIOVAN BATTISTA RECCO,
INTÉRIEUR DE GARDE-MANGER,
PALERME, GALLERIA NAZIONALE DELLA SICILIA



NOTE

1 - Roberto Middione, « Giovan Battista Recco », *La natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, vol. II, p. 890-892 (qui cite la bibliographie précédente).



GIUSEPPE RECCO
NAPLES, 1634 – ALICANTE, 1695

NATURE MORTE AVEC UNE RASCASSE, DES BARS ET UN CALAMAR

NATURE MORTE AVEC DES CALAMARS ET DES HÛÎTRES

HUILE SUR TOILE. CM. 34 x 46 CHACUN

Inédites, nos deux œuvres surprennent par leur modernité et leur raffinement. L'extraordinaire matière aux couleurs surréelles, tourmentée en certains endroits jusqu'à atteindre l'abstraction, comme dans l'intérieur des coquilles d'huîtres, donne la mesure, très ambitieuse, de la nature morte napolitaine au milieu du XVII^e siècle. Elles reviennent sans conteste au brio du pinceau de Giuseppe Recco qui apparaît comme la personnalité la plus importante de la nature morte napolitaine¹.

Son œuvre montre le large éventail de ses possibilités, témoignant d'une grande variété de sujets. Il s'illustre ici dans un genre traditionnel à Naples, celui de la nature morte de poissons, qu'il a su mettre en scène avec aisance, aussi bien dans des grands que dans des petits formats, très colorés et très « vivants ». Les nôtres sont particulièrement inventifs et courageux, dans le sens où ils ne montrent que les seuls poissons, sans les ustensiles et autres récipients en cuivre qui situent la scène dans un intérieur de cuisine comme par exemple pour les deux natures mortes de la collection Marmo de Naples (Figs. 2 et 3). Nous ne saurions ici situer avec précision le lieu : placés sur des entablements en pierre, nos poissons sont présentés sur un fond neutre, parcourus par une lumière dont la source est à gauche. Une ferme adhésion au naturalisme, encore caravagesque, situe nos œuvres, non pas parmi les plus scénographiques et les plus baroques, mais au contraire, parmi ses moments picturaux les plus lyriques comme la *Nature morte de poissons* de la collection Moret de Madrid, signée et datée 1664 ou celle, signée, de très peu postérieure, du musée de San Martino de Naples, qui présente les deux motifs principaux de nos deux tableaux sur une même toile de grande dimension (cm. 100 x 137)². La sobriété et le côté compact de nos mises en pages va de paire avec la vigueur des éléments représentés, parcourus de beaux reflets argentés. Giuseppe Recco présente une volonté affirmée de rendre le « vrai » de manière intense et cette acuité, doublée d'un rendu pictural sans précédent, lui permet de renouveler le genre de la nature morte de poissons.

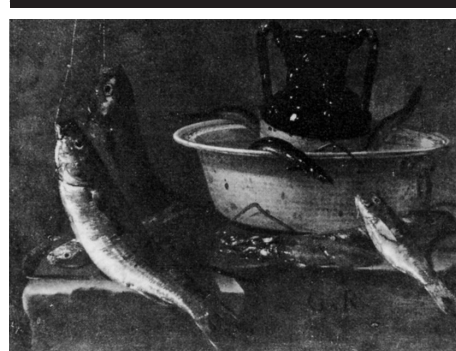
FIG. 1

GIUSEPPE RECCO,
POISSONS ET RÉCIPIENT EN CUIVRE,
NAPLES, COLLECTION MARMO



FIG. 2

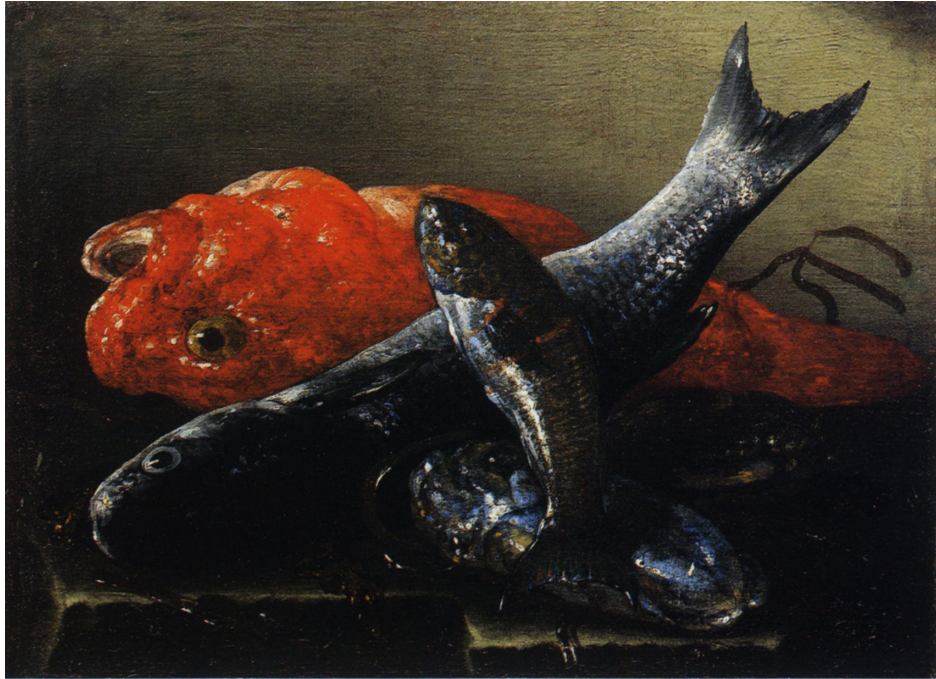
GIUSEPPE RECCO,
POISSONS ET SEAU EN CUIVRE,
NAPLES, COLLECTION MARMO



NOTES

1 - Giuseppe de Vito, « Un giallo per Giuseppe Recco ed alcune postille per la natura morta napoletana del'600 », *Ricerche sul'600 napoletano*, 1988, p. 65-124 ; Roberto Middione, « Giuseppe Recco », *La natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, vol. II, p. 903-911.

2 - Raffaello Causa, « Giuseppe Recco », *La natura morta italiana*, cat. exp. Naples-Zurich-Rotterdam, 1964, p. 47-48, fig. 28a.



**MICHEL BOYER, ATTRIBUÉ À
LE PUY, 1668 - PARIS, 1724**

*NATURE MORTE AVEC UNE GUITARE, UN CAHIER DE MUSIQUE,
UNE MONTRE SUR UN TAPIS.*

HUILE SUR TOILE. CM. 83 x 116,7

Inscription sur la lettre pliée : *Monsieur/Monsieur* [nom effacé] et
à gauche *port 2S*.

BIBLIOGRAPHIE
inédit

La guitare retournée, le cahier de musique ouvert, la lettre pliée et la montre ajourée fermée nous font entrer dans un univers épuré, feutré, intime. Malheureusement, une partie de l'inscription sur le billet a été effacée et il n'est plus possible de reconstituer le nom qui suivait ce *Monsieur/Monsieur*, nom probable du destinataire ou mieux, signature de l'artiste comme cela se voit parfois, citons par exemple la *Nature morte au bougeoir* de Lubin Baugin de la Galleria Spada de Rome. Ce tableau de Baugin nous intéresse à un double titre puisqu'il porte lui aussi sur la lettre pliée l'inscription *port 2S* que nous retrouvons ici (Fig. 1). Jacques Thuillier, dans le récent catalogue de l'exposition *Lubin Baugin* (vers 1610-1663) en a élucidé la lecture et la signification comme suit *port 2S{ols}* est « une inscription fréquente sur les lettres »¹ ; il s'agit tout simplement des droits d'affranchissement qui varient suivant que le support soit de simple papier chiffon, de parchemin ou de vélin.

Si le modèle de présentation de ces différents éléments, sur une table recouverte d'un volumineux tapis aux plis profonds et lourds, se réfère encore à l'art de la nature morte de la première moitié du XVII^e siècle, l'atmosphère dépouillée et le rendu sensible autorisent une datation plus tardive, entre 1680 et 1700. Le manuscrit a une tablature française et, les notations musicales sont en tout point semblables à celles utilisées pour une guitare à cinq cordes. L'instrument ici représenté était très en vogue au XVII^e siècle et la guitare était enseignée dans différentes cours. La page de musique représentée ici pourrait tout à fait appartenir à un manuscrit de Francesco Corbetta (Pavia, c. 1615 - Paris, 1681) ou de Robert de Vissée (c.1660 - c. 1720). Le guitariste et compositeur italien Francesco Corbetta originairement professeur de guitare à Bologne, arriva en France par l'intermédiaire du cardinal Mazarin, au milieu du XVII^e siècle. Il devint maître de guitare du jeune Louis XIV avant d'être professeur, en 1671, du Grand Dauphin. En 1674, il dédie à Louis XIV le second volume de la *Guitarre royalle* qui contenait 39 pièces. Il partagea sa carrière entre Paris et Londres où il enseigna aussi à la cour de Charles II. Pendant ce temps Robert de Vissée lui succède à Paris. Il publia lui aussi un *Livre de guitare dédié* au roy en 1682². Notre tableau a certainement vu le jour dans ce contexte précis qui s'accorde très bien avec la datation supposée de l'œuvre. Le tableau pourrait être une sorte d'hommage

FIG. 1
DÉTAIL DE LA *NATURE MORTE AVEC UNE GUITARE,
UN CAHIER DE MUSIQUE, UNE MONTRE
SUR UN TAPIS,*
PARIS, GALERIE CANESSO



NOTES :

1 - Jacques Thuillier, *Lubin Baugin*, Orléans, Musée des Beaux-Arts, 21 fév.-19 mai 2002 ; Toulouse, musée des Augustins, 8 juin-9 sept. 2002, p. 86, n° 2.

2 - Nous devons les références musicales à M. Whiley Hitchcock que nous tenons à remercier chaleureusement pour son aide. Pour la guitare à cinq cordes voir *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol., Londres, 1980, VII, p. 835; *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 4 vol., Londres, II, 1984, p. 92-97.



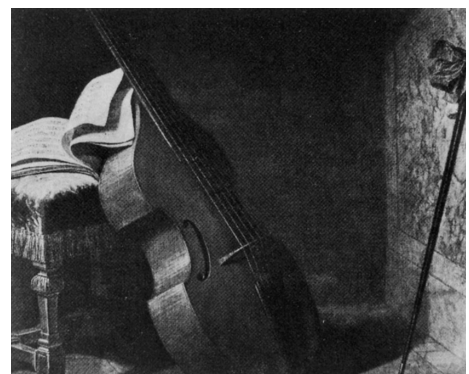
au compositeur lui-même car il s'agit d'un manuscrit inachevé et non d'une partition imprimée.

La présentation de cette composition sur un tapis de Turquie avait, dans un premier temps, fait imaginer que l'exécutant puisse être le peintre Jacques Hupin. Très vite nous nous sommes rendus compte qu'il ne pouvait s'agir de ce peintre qui vise à l'accumulation et dont le pinceau ne semble pas atteindre le métier méticuleux mis en œuvre ici. La composition, originale par sa mise en page, est équilibrée et épurée ; la technique en est raffinée et délicate. Une multitude de détails en témoigne à commencer par le rendu précis et fidèle de l'instrument pour lequel l'artiste dépeint jusqu'au petit élément de passementerie mis pour protéger l'arête de l'instrument, exécutée minutieusement à l'aide d'une succession de petits points, ou bien encore la finesse à rendre la montre et le nœud au bout duquel pend le remontoir. Le fait de ne pas voir les pieds de la table, recouverte de cet imposant tapis de Turquie, la rend presque immatérielle et la nature morte repose, comme en apesanteur, dans le dernier tiers supérieur de la composition. L'association des trois éléments, guitare, livre de musique et montre, dépasse le cadre de la stricte nature morte pour se rapprocher de celui de la vanité, ou tout du moins de l'allégorie. La montre semble ajourée, en conséquence sonnante, et dans ce cas le tableau peut tout à fait figurer une allégorie de l'ouïe.

La lumière affleure à la surface du tableau et éclaire par endroit les motifs du tapis en faisant somptueusement ressortir la laine rouge. Le cadrage surprenant et sobre, ainsi que certaines particularités stylistiques comme les stries sur le côté de l'instrument, nous orientent bien plutôt vers ce peintre rare que fut Michel Boyer. De cet artiste, reçu à l'Académie royale en 1701 puis Conseiller à cette même Académie à la mort de Jean Baptiste Blain de Fontenay, peintre ordinaire du Roi, nous connaissons bien peu aujourd'hui³. Une seule nature morte représentant une *Basse, cahier de musique et épée* (Paris, musée du Louvre ; signée et datée 1693 ; Fig. 2) atteste avec sûreté de son activité en ce domaine. Comme pour le notre, la mise en page surprend, à la fois par le parti pris du cadrage, et à la fois par la place accordée « au vide » dans la composition. Michel Boyer qui fit le voyage de Rome où il se trouve, selon Michel Faré, de manière certaine en 1689, reprend ainsi cette grande tradition des natures mortes d'instruments de musique présentés sur des tapis qu'avait su développer, dans un style baroque et décoratif, le peintre bergamasque Evaristo Baschenis (1617-1677). C'est sur un mode bien différent, quasi confidentiel, que notre artiste opère ici.

3 - Michel et Fabrice Faré, *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, 1976, p. 143-144.

FIG. 2
MICHEL BOYER,
BASSE, CAHIER DE MUSIQUE ET ÉPÉE,
PARIS, MUSÉE DU LOUVRE.





CARLO MAGINI
FANO, 1720-1806

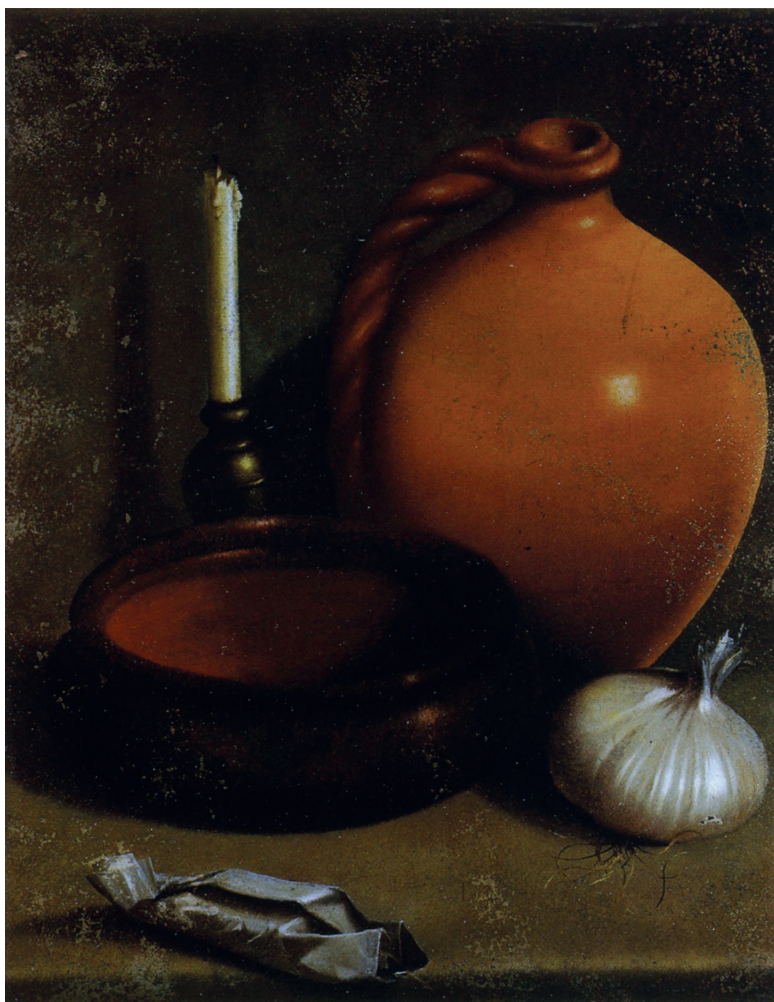
NATURE MORTE À LA CHANDELLE, CRUCHE, OIGNON BLANC,
ÉCUELLE ET PAPIER PLIÉ

NATURE MORTE À LA CHANDELLE, CRUCHE, FROMAGES, MORTIER ET CAROTTE
PEINTURE SOUS VERRE. CM. 22,5 x 17 CHACUN

BIBLIOGRAPHIE

Luigi Salerno, *La natura morta in Italia. 1560-1805*, Rome, 1984, p. 386-389, figs. 120.3 et 120.4.

La critique a redécouvert seulement dans les années 1950, le Magini peintre de natures mortes, privilégiant jusqu'alors le portraitiste et le copiste. La dernière monographie sur l'artiste attire encore l'attention sur son activité de peintre de tableaux religieux ¹. De son *corpus*, il ressort qu'il s'agit d'un peintre complet, dont cependant l'activité dans le champ de la nature morte



NOTE :

1 - Pietro Zampetti, *Carlo Magini*, Fano, 1990.

apparaît comme la plus importante et la plus originale. Très étonnamment, la nature morte qu'il pratique est résolument tournée vers le passé, vers la *natura in posa* Lombarde du XVII^e siècle et vers l'utilisation d'un caravagisme qu'il remet à l'honneur un siècle plus tard. La facture elle-même, fine et lisse, ne recourt pas à des empâtements plus séducteurs comme ceux de son contemporain milanais, Giacomo Ceruti (1698-1767). Luigi Salerno, en 1984, a publié ces deux petits panneaux sur verre, extrêmement rares du fait de leur technique d'une grande difficulté, en précisant que certains artistes se sont essayés très tôt à cette technique, notamment Ceruti. La matière, extrêmement fine et légère, dépeint les objets qui composent le vocabulaire pictural habituel de l'artiste: cruche et chandelier avec une bougie qui projettent leur ombre sur le fond auxquels s'ajoutent quelques éléments isolés posés à même la table. Tous ces objets peuvent se retrouver dans d'autres natures mortes de l'artiste mais l'extrême simplicité de ces deux exemples, uniques, de peinture sous verre de Magini, sont particulièrement émouvants.



GIUSEPPE ARTIOLI

ACTIF À MANTOUE DANS LA 2nde MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

*NATURE MORTE AVEC UN POISSON, UNE GOUSSE D'AIL,
UN OIGNON ET UNE COQUILLE D'ESCARGOT.*

*NATURE MORTE AVEC DES OLIVES, DES CHÂTAIGNES, DES NOIX
ET DES RAISINS SECS.*

PEINTURE À L'ENCAUSTIQUE SUR PANNEAU. CM.11 X 18.5 CHACUN

Signé et daté sur chacun des versos « Joseph Artioli Centensis Encausto pingebat / Mantua 1785 »

BIBLIOGRAPHIE

Patrizia Consigli Valente, *Nature morte del Seicento e del Settecento*, Parma, 1987, pp. 162-163, reprod.

Mauro Natale-Alessandro Morandotti, « La natura morta in Lombardia », *La Natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, vol. I, p. 213, fig. 246.

Natif de Cento, Artioli a travaillé à Mantoue, où il opéra principalement comme portraitiste pour l'aristocratie locale. Il fut parmi les promoteurs les plus actifs de l'*Accademia degli encausti* fondée en 1784, par le marquis Giuseppe Bianchi. Avec ce procédé de la peinture à la cire (*encausto*) il a fait des décors dans différents palais de Mantoue. Ce *revival* pour une technique qui fut celle des peintures romaines nouvellement découvertes à Pompéi, donne lieu à toute une série de débats et de publications -aussi bien en France qu'en Italie- sur cette technique désormais disparue. C'est à Parme, en 1787, que Dom Vincenzo Requeno publie ses *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de Greci e Romani pittori*, véritable plaidoyer pour la redécouverte de ces procédés à la cire.

Les deux natures mortes d'Artioli montrent que cette technique trouva une nouvelle faveur auprès des artistes. Signées et datées 1785 au verso, nos deux petits tableaux offrent un double témoignage : celui sur l'artiste dont nous connaissons si mal l'œuvre et, celui sur les résultats picturaux d'un tel retour aux sources, culturellement important. Le choix d'une composition organisée en compartiment, sur deux niveaux, très lisible et d'une grande sobriété, se calque sur les résultats de la peinture romaine. Le rendu, quasi photographique, est obtenu au moyen de couleurs monochromes, qui vont du gris aux bruns, excepté le vert des olives.

Nous sommes loin, dans le champ de la nature morte lombarde, des tables surchargées des intérieurs de cuisine de Bartolomeo Arbotori (1594-1676) ou de Evaristo Baschenis (1617-1677) mais, pas très éloigné de la sensibilité de Giacomo Ceruti (1698-1767) qui donne plus d'importance au seul motif qu'à l'atmosphère d'un lieu. Cette sensibilité ira encore se développant avec la modernité comme le démontre l'œuvre d'un artiste comme Filippo De Pisis (1896-1956).



ÉDITION HORS COMMERCE

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN AOÛT 2002
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE ALENÇONNAISE

