

Un *modello* inédit de Tanzio da Varallo
Acquisitions récentes



GALERIE CANESSO

Un *modello* inédit de Tanzio da Varallo
Acquisitions récentes

Véronique Damian

8, rue Rossini · 75009 Paris
Tél. 33 1 40 22 61 71 · Fax 33 1 40 22 61 81
e-mail: mcanesso@canesso.com · www.canesso.com
Uniquement sur rendez-vous

Remerciements

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

Roberta Bartoli, Tim Bathurst, Oliver Bradbury,
Patrizia Cavazzini, Bernard Cazenove, Roberto Contini,
Frank Dabell, Elvire de Maintenant, Mattia Jona,
Camillo Manzitti, Catherine Monbeig Goguel,
Lucia Monaci, Mauro Natale, Mary Newcome, Anna Orlando,
Giancarlo Sestieri, Julian Stock, Marco Tanzi, Paul Taylor
et Alessandra Toncini Cabella.

Sommaire

Tanzio da Varallo, Antonio d'Enrico, dit <i>La Vierge à l'Enfant avec saint Charles et saint François</i>	p. 8
Bernardino di Bosio Zaganelli <i>Christ en croix avec saint Jérôme et un saint augustinien</i>	p. 16
Ludovico Mazzolino <i>Nativité avec l'Annonce aux bergers</i>	p. 18
Paris Bordon <i>Repos pendant la fuite en Egypte avec sainte Catherine et des anges</i>	p. 20
Angelo Caroselli <i>Scène de sorcellerie</i>	p. 24
Domenico Passignano, Domenico Cresti, dit <i>L'embarquement de Marie de Médicis à Livourne</i>	p. 26
Agostino Tassi <i>La Prise d'une ville</i>	p. 28
Gioacchino Assereto <i>Saint Marc évangéliste</i>	p. 32
Domenico Piola <i>Adoration des bergers</i>	p. 34
Luigi Garzi et Franz Werner Tamm, dit Dapreit <i>Allégorie de l'Automne</i>	p. 36
Paolo Gerolamo Piola <i>Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste</i>	p. 38
Traduction en anglais Frank Dabell	p. 41

Un *modello* inédit de Tanzio da Varallo



Tanzio da Varallo, Antonio d'Enrico, dit

Riale d'Alagna, 1575 ou 1580 (?) – Varallo Sesia, 1632/1633

La Vierge à l'Enfant avec saint Charles et saint François

Huile sur toile. 100,5 x 73,4 cm.

Provenance :

Ascona, collection particulière depuis la fin du XVIII^e siècle.

Bibliographie :

Inédit.

Après la redécouverte, il y a deux ans, du *Saint Jean-Baptiste dans le désert* de Tanzio, c'est aujourd'hui un travail préparatoire du maître de Varallo que nous voudrions présenter. L'un et l'autre tableaux se trouvaient dans la même collection particulière d'Ascona depuis la fin du XVIII^e siècle. Ce second tableau, *non finito*, allie la maestria d'un pinceau rapide et allusif au charme d'un processus créatif en pleine élaboration, celui d'une première pensée pour une composition très ambitieuse et tardive, celle de la pala représentant la *Vierge à l'Enfant avec saint Charles et saint François*, aujourd'hui à la Pinacothèque de Varallo (fig. 1).¹

Le caractère inachevé de la composition nous autorise à penser qu'il s'agit d'un travail préparatoire et non d'une rédaction avec variante pour un collectionneur privé. Elle ne peut être considérée *stricto sensu* comme le *modello* du retable de la Pinacothèque de Varallo car elle ne correspond pas exactement à la composition finale : la principale variante étant la suppression des anges au profit d'une Trinité. Au contraire, le groupe de la Vierge à l'Enfant avec saint Charles et saint François est en tout point semblable à celui de la composition finale, si ce n'est quelques variantes dans les vêtements, quelques changements notoires dans les couleurs. L'Enfant Jésus présente déjà le pouce et l'index de la main gauche pincés afin de pouvoir tenir la rose que le peintre placera par la suite. En supprimant le rideau et les anges, il modifiera totalement le contexte pour la composition finale. Nous passons d'une scène « d'intérieur » à une scène « d'extérieur ». Les personnages seront placés devant un mur en forme de niche sur lequel poussent des herbes sauvages et la Trinité se déploie dans une nuée dorée qui s'ouvre sur un ciel sombre. La main droite de saint François, montrant ici le sol, prend tout son sens sur la pala de Varallo où l'artiste a peint une croix devant lui. L'état d'ébauche apparaît nettement dans la partie laissée en réserve, là où le rideau n'a pas été peint, de même que dans la couleur noire rapidement passée sur la préparation brune, ou bien encore dans le fond brun clair, rapidement brossé derrière la tête de saint François. Le statut de document de travail est encore attesté par les traces de peinture laissées intentionnellement sur les bords de la toile et en certains endroits, comme l'accent rouge à droite de la tête de l'Enfant Jésus. Elles pourraient correspondre à des surcharges du pinceau et l'on est en droit de se demander si l'artiste, devant l'obligation de soumettre sa composition à la confrérie de



Fig. 1
Tanzio da Varallo,
Vierge à l'Enfant avec saint Charles et saint François,
Varallo, Pinacothèque

1- La pala mesure 285 x 190 cm. Voir cat. exp. *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del seicento*, Milan, Palazzo Reale, 13 avril-16 juillet 2000, n° 40, pp. 154-157.



Santa Maria de Sabbia à laquelle le tableau était destiné, ne les aurait pas recouvertes.

L'ensemble est enlevé, peint d'un seul jet, sans repentirs comme l'a démontré la radiographie. Mais elle a révélé une écriture caractéristique de celle de Tanzio, ce que confirme la réflectographie. La tête de saint Charles s'inscrit dans un trait ovale sombre, technique que l'on retrouve dans ses dessins (fig. 2, réflectographie). Nous reproduisons ici un dessin préparatoire au saint François (New York, collection Scholz) qui démontre cette manière de procéder, encore dans la grande tradition de la Renaissance (fig. 3).² Ce dessin pourrait d'ailleurs tout aussi bien être préparatoire au saint François de la *Nativité* du County Museum of Art de Los Angeles (fig. 4). L'on constate, une fois de plus, que Tanzio réemployait à loisir ses modèles d'une composition à l'autre.

De tels témoignages de mise en place, sur toile et à l'huile, sont extrêmement rares dans l'œuvre de Tanzio, non pas à cause de leur caractère exceptionnel mais plus simplement parce qu'ils ne nous sont pas parvenus. Cette étape de travail est en conséquence particulièrement intéressante pour suivre le processus créatif de cette composition. L'on sait que Tanzio préparait avec soin chacune de ses compositions à l'aide de nombreux dessins mais certains détails pouvaient être étudiés à l'huile sur toile, ainsi les *Deux anges couronnant la Vierge* (fig. 5, Varallo, Pinacothèque)³ préparatoires à la pala de Lumellogno (fig. 6). Il nous est aussi parvenu un *bozzetto* monochrome représentant *Sennacherib vaincu par l'Ange* (Novara, Museo Civico), étude de la composition dans son intégralité pour le tableau de la chapelle de l'Ange gardien (Novara, basilique de San Gaudenzio). F. M. Ferro, dans le catalogue de la dernière exposition sur Tanzio, rappelle la présence de plusieurs de ces *abbozzetti* dans la collection d'Ottavio Nazari, commanditaire des fresques de Novara. Ces tableaux passèrent ensuite au palais Avogadro, où ils sont encore cités par les guides et les inventaires du XIX^e siècle.⁴ Nous en avons ensuite perdu la trace. En conséquence, les deux cas de figure sont attestés pour ces esquisses à l'huile : étude de détails ou composition d'ensemble.

Le thème de la *Sacra Conversazione* (Sainte Conversation) entre la Vierge et les saints fut traité à plusieurs reprises par l'artiste. En respectant le schéma milanais mis à l'honneur par les peintres de la Contre-Réforme borroméenne – Cerano (c. 1575-1632), Giulio Cesare Procaccini (1574-1625) – Tanzio, comme l'a rappelé Filippo Maria Ferro, en renouvelle l'expression, le sentiment.⁵ Il tend à unir plus intimement le divin et les souffrances des mortels, la majesté et la beauté du groupe de la Vierge, avec le tourment visible sur les visages des saints marqués par les veines saillantes, les rides, les cernes. Cette réflexion n'est pas nouvelle. Elle avait déjà été abordée par le Caravage avec la *Madone du rosaire* (Vienne, Kunsthistorisches Museum). Mais ici le tableau est empreint du climat des terribles années de la peste de la fin des années 1620-début 1630, de cette réalité de la mort qui lui enleva sa femme, Maria. En 1631, Tanzio exécute le *Saint Roch* (Varallo, Pinacothèque) comme ex-voto pour la peste, mais rappelons que saint Charles Borromée (1538-1584) était aussi apparu avec la Contre-Réforme comme le patron le plus efficace contre la peste. Il supplanta même à ce titre les



Fig. 2
Tête de saint Charles Borromée,
détail de la réflectographie du tableau



Fig. 3
Tanzio da Varallo,
Etude préparatoire pour saint François,
New York, collection Scholz

2- Giulio Bora, *Il seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, 1973, p. 121, n° 128.

3- Simone Baiocco, cat. exp. *Ibidem supra*, 2000, pp. 111-112, n° 20.

4- Filippo Maria Ferro, cat. exp. *Ibidem supra*, 2000, pp. 139, 141, n° 33. Dans cette notice, F. M. Ferro cite le guide de Bianchini de 1828 où sont répertoriés trois *bozzetti*: « Avvi la Giuditta del Tanzio e gli abbozzetti di questo artista d'un Angelo Custode, della battaglia di Senacheribbe che esiste in S. Gaudenzio ed un S. Giambattista. »

5- Filippo Maria Ferro, « Tanzio e l'Angelo », cat. exp. *Ibidem supra*, 2000, p. 22.



Tazio da Varallo,
*Vierge à l'Enfant
avec saint Charles
et saint François*,
Paris, Galerie Canesso

saints du Moyen Age, saint Sébastien et saint Roch. Il est aussi très fréquemment représenté dans l'œuvre de Tanzio, ce qui atteste la grande popularité en Lombardie de ce saint canonisé en 1612 par le pape Paul V. Si l'on ajoute à ses côtés un saint François « participant », montrant ses stigmates et pointant l'index vers la croix, sans doute ce propos, lourd de sens, s'accordait-il bien peu avec les grâces séductrices des anges qui font écho à ces deux figures au caractère dramatique.

La grande pala de la *Vierge à l'Enfant avec saint Charles et saint François*, dont notre tableau est préparatoire, est située par la critique moderne entre la fin du chantier de San Gaudenzio de Novara en 1629 et le *Saint Roch*, daté 1631. L'oratoire de la confraternité de Sabia où elle devait prendre place n'était pas encore édifié en 1628 et fut achevé en 1633. Une datation de la fin des années 1620 ou du tout début des années 1630 est retenue par la critique récente. Cette date avancée semble en effet justifiée car cette composition est très éloignée du luminisme affirmé et du coloris strident des œuvres de jeunesse de Tanzio. De même, et si l'on excepte les anges, les figures, par leur immobilisme sculptural, d'inspiration classique pour le groupe de la *Vierge à l'Enfant*, sont bien loin des poses alambiquées de ses premières compositions.

La relecture de l'œuvre de Morazzone (1573-1626), qui apparaît ici dans les figures des anges, s'inscrit parfaitement entre 1628 et 1633 puisque pour l'exécution des fresques de San Gaudenzio de Novara, Tanzio devait se mesurer précisément avec cet artiste. Celui-ci avait décoré en 1620 la chapelle de la compagnie de la Bonne Mort. Ce rival qui l'avait déjà précédé autrefois, sur le chantier du Sacro Monte de Varallo (1605-1610 pour Morazzone), venait tout juste de disparaître au moment de la signature du contrat, en 1627. En effet le commanditaire, Ottavio Nazari, passa un contrat très précis avec l'artiste dans lequel il lui demandait de faire aussi bien, sinon mieux, que les chapelles peintes déjà existantes. Tanzio était familier des arabesques maniéristes tardives de Morazzone, qui aimait peupler le haut de ses compositions d'anges volants, parfois sortant du cadre strict du tableau comme notre artiste se plaît à le faire ici. Mais bien plus, l'ange de gauche, déjà présent dans le *bozzetto* et la pala de Lumello, apparaît comme une citation littérale des œuvres de Morazzone, notamment la *Sainte Catherine avec des anges* (Oleggio, Santa Maria di Loreto).⁶ Tanzio reprend aussi la manière de les disposer, l'un de face, l'autre de profil, artifice qui rompt la monotonie et le caractère factice de la représentation. Ici l'effet visuel est d'une grande force pour deux raisons. Tout d'abord parce que les anges émergent de ce fond sombre laissé en réserve pour évoquer le rideau qu'ils soutiennent. Ensuite parce que Tanzio ajoute dans le modelé des corps un naturalisme qui n'était pas du tout de mise chez Morazzone, artiste adepte d'« accents plus visionnaires ».⁷

D'emblée l'on est frappé par l'immédiateté dynamique qui se dégage de notre tableau par rapport au tableau définitif. Il est vrai que le format du retable, quasiment trois fois supérieur dans la hauteur, autorise moins la spontanéité, servie ici par un pinceau allègre, généreux dans ses empâtements vibrants, notamment dans l'exécution des anges et de l'Enfant Jésus qui restent les morceaux de bravoure de l'œuvre.



Fig. 4
Tanzio da Varallo, *Nativité*,
Los Angeles, County Museum of Art

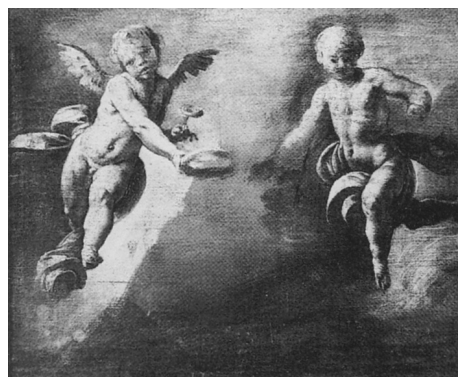


Fig. 5
Tanzio da Varallo,
Deux anges couronnant la Vierge,
Varallo, Pinacothèque

6- Mina Gregori, cat. exp. *Il Morazzone*, Varèse, 14 juillet-14 octobre 1962, pp. 75-76, n° 43, fig. 138.

7- Francesco Frangi, « Itinerario di Tanzio da Varallo », dans *Percorsi caravageschi tra Roma e Piemonte*, sous la direction de Giovanni Romano, Banca CRT-Cassa di Risparmio di Torino, 1999, p. 151.

Quelques repères biographiques⁸



Fig. 6
Tanzio da Varallo,
*Vierge à l'Enfant avec saint Dominique
et saint François*,
Lumellogno, église des saints Hippolito
et Cassiano

8- Pour les mises à jour biographiques récentes voir : 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, 1999, pp. 113-192 ; cat. exp. *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, Milano, Palazzo Reale, 13 avril-16 juillet 2000.

9- 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, pp. 33-40.

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'apprentent à vivre honnêtement de leur art. 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. 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 cinq fragments retrouvés d'une *Pentecôte* (en dépôt au musée de Capodimonte) et, sur le chemin du retour vers le nord (ou, pour F. Bologna, avant le séjour napolitain⁹), un passage dans les Abruzzes. Un tableau à la Collegiata de Pescocostanzo 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). Parmi ces compositions religieuses pour le 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. Il faut aussi 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 Nazari pour la décoration à fresque de la chapelle de l'ange gardien à S. Gaudenzio de Novara, terminée en 1629. Cette importante commande lui ouvre les portes de la scène artistique milanaise. Suivent alors toute une série de décorations 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.



Acquisitions récentes

Bernardino di Bosio Zaganelli

Cotignola, documenté à partir de 1495 – Imola, 1519

Christ en croix avec saint Jérôme et un saint augustinien

Huile sur panneau. 34 x 27,5 cm.

Provenance:

Allemagne, collection particulière.

Bibliographie:

Inédit.

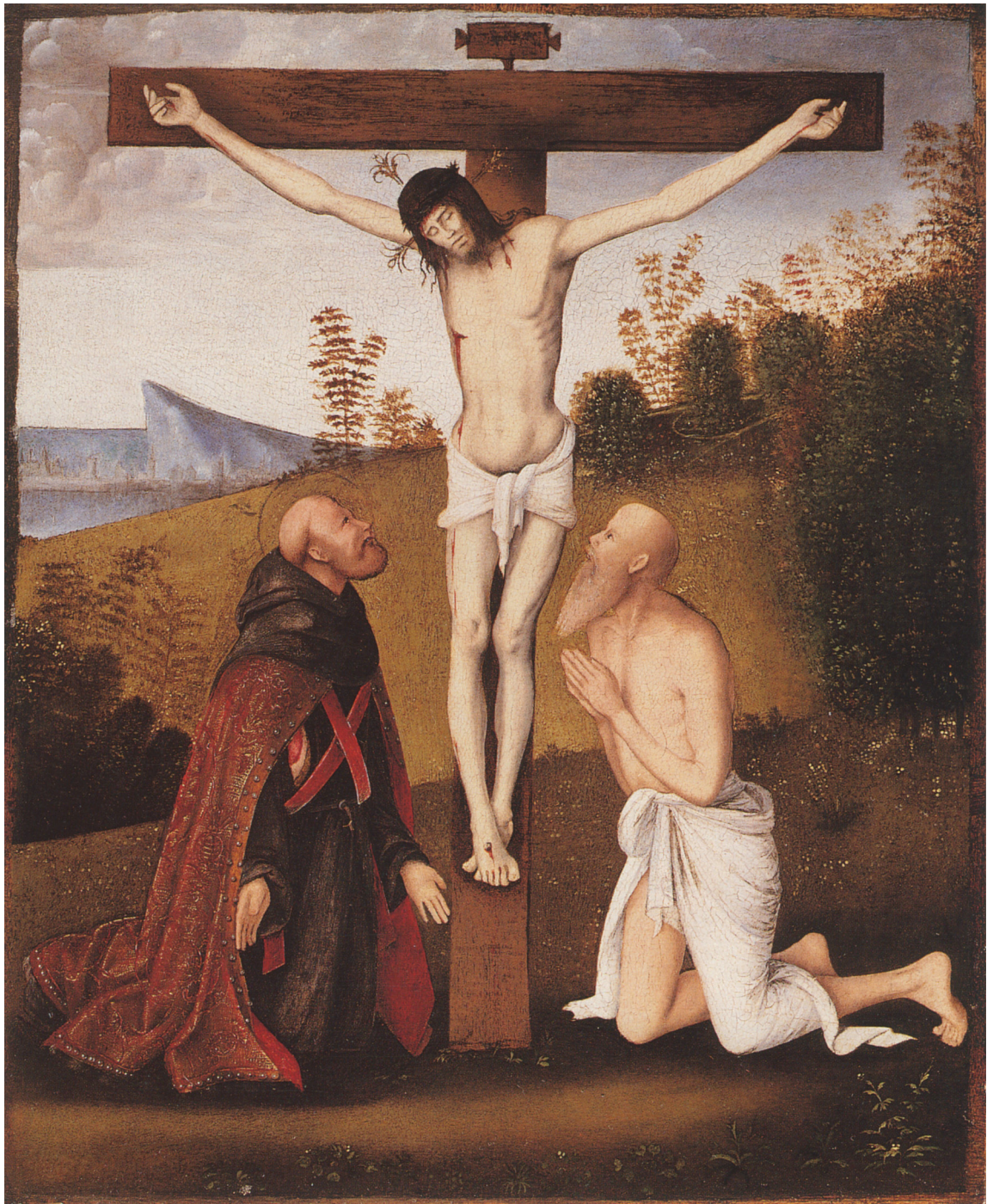
Cette rare « tavoletta », dans un état de conservation parfait, met en évidence les caractères stylistiques de Bernardino Zaganelli. L'artiste, originaire de la Romagne, eut un parcours autonome de celui de son frère Francesco, disparu plus tardivement en 1534, comme la critique s'attache à le démontrer aujourd'hui.¹

S'il est facile de reconnaître, en l'absence des attributs qui le caractérisent, saint Jérôme pénitent à droite, il est plus difficile de reconnaître à coup sûr le second saint agenouillé aux pieds de la croix. Son froc noir indiquerait un saint augustinien, alors que la superposition du froc et de la *capa magna* des cardinaux nous conduirait plutôt vers saint Bonaventure. Deux restrictions apparaissent aussitôt : saint Bonaventure porte le froc marron des franciscains et il est difficile d'expliquer la blessure au flanc droit. Saint Jérôme se retrouve à l'identique dans une représentation plus complexe, signée cependant de Francesco et datée 1513, le retable de la *Conception de la Vierge* (Forlì, Pinacoteca Civica). Dans cette composition se trouve, à gauche, saint Bonaventure dans une attitude très semblable à notre second saint.² Une fois de plus, il est possible de constater les réemplois de l'un à l'autre artiste cependant le sentiment expressif et dévot lui appartient en propre et le différencie de son frère, Francesco. L'attention portée à Péruugin (c. 1450-1524) est une composante qui compta beaucoup dans la formation de l'artiste. Le Christ en croix se déploie sur un fond de paysage alliant l'imaginaire au réel. Le dégradé atmosphérique du lointain décrit une ville surréelle, à peine suggérée, et les montagnes rappellent les pics rocheux de San Leo et San Marino. La technique raffinée et le rendu expressionniste du Christ nous renvoient à Dürer. Son corps amaigri et démesurément allongé, touche à l'immatérialité par sa blancheur, admirable aussi pour la figure du saint Jérôme, et nous sommes là très éloignés des résultats antérieurs et plus véristes de la *Déposition* (Amsterdam, Rijksmuseum). Le goût pour les détails naturalistes : les petites fleurs, les herbes qui parcourent les premiers plans est lui aussi très nordique et l'on sent à quel point Bernardino Zaganelli a puisé hors de la culture qui est la sienne, celle de Boccaccio Boccaccino (avant 1466-1525), de Ercole de Roberti (c. 1450-1496).

Compte tenu de ces caractères stylistiques, le tableau vient prendre place dans la période de la maturité de notre artiste. L'insistance sur les blancs fait partie intégrante de son écriture picturale de ce moment-là, nous pensons notamment au *Saint Jean-Baptiste* (Londres, National Gallery) exécuté vers 1505/06, qui présente un certain nombre d'affinités avec notre tableau.

1- Voir la monographie de Raffaella Zama, *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino) pittori*, Rimini, 1994. Pour une lecture critique de ce catalogue qui mêle les œuvres des deux frères voir Andrea De Marchi, cat. exp. *Ioanes Ispanus. La pala di Viadana. Tracce di Classicismo precoce lungo la valle del Po*, Comune di Viadana, Galleria Civica « G. Bedoli », 19 novembre-31 décembre 2000, p. 149. Pour le corpus de Bernardino : Andrea De Marchi, « Bernardino Zaganelli inedito: due 'facies Christi' », *Prospettiva*, n° 75-76, juillet-octobre 1994, pp. 124-135.

2- Raffaella Zama, *Ibidem supra*, 1994, pp. 168-170, n° 58.



Ludovico Mazzolino

Ferrare, c. 1480 – c. 1528

Nativité avec l'Annonce aux bergers

Huile sur panneau, transposée sur toile. 40 x 32 cm.
Daté au-dessus de la porte de l'étable « 15# [2] 6 [?] »

Provenance:

Paris, collection particulière.

Bibliographie:

Inédit.

La composition reprend un prototype exploité dès le début dans l'œuvre de Mazzolino, comme le démontrent les nativités, dans de petits formats, de la galerie Borghèse de Rome, de la collection Huber-Escher de Zurich ou encore de la National Gallery de Londres et qui perdurera tout au long de sa carrière, avec un certain nombre de variantes ou d'ajouts.¹

Ses nativités, exécutées sur une même matrice, présentent au premier plan, le Petit Jésus posé à même le sol sur un tissu au-dessous duquel un peu de paille figure l'oreiller. Il est ici accompagné du petit saint Jean, agenouillé devant lui, alors que derrière eux se trouvent la Vierge et un berger, et sur la droite saint Joseph. A l'arrière plan un ange indique la route aux bergers. Le paysage, giorgionesque d'esprit, développe un beau dégradé atmosphérique qui se termine sur de lointaines montagnes. Il se réduit à la partie gauche pour développer dans la partie droite un motif qui deviendra de plus en plus important en avançant dans son œuvre, celui de l'ample bâtiment censé figurer l'étable. Ce motif en appelle deux autres, ceux des colombes et du personnage apparaissant en haut de l'escalier. La trame narrative d'un réalisme lucide, est en effet, déjà présente dans la *Nativité* des Offices de Florence (fig. 1) de même que les élégances raphaéliques des attitudes et des drapés, tant du berger que du saint Joseph assoupi, généreusement enveloppé dans une large étoffe orangée. Mazzolino a pu avoir connaissance assez tôt des œuvres de Raphaël, artiste représenté à Ferrare même, dans les collections des Este. C'est encore dans une autre *Nativité* des années 1520 (1524, Bologne, Pinacoteca Nazionale) qu'apparaissent ces mêmes détails pittoresques.

Les reprises à l'or des nimbes, des détails sur les bords des vêtements, ainsi que la mise en pages, savante et équilibrée, attestent de la haute tenue de l'œuvre. La trace du chiffre des décennies dans la datation, malheureusement effacé, indique clairement un 2 et confirme ce que nous apprennent les caractères stylistiques. Il reste difficile de déchiffrer le dernier chiffre mais il nous semble cependant plus logique de lire un 6 plutôt qu'un 0. Nous sommes là, dans les deux dernières années de la vie de notre artiste, mort de la peste vers 1528, date à laquelle il rédige son testament.

Sur la scène artistique ferraraise, dominée par Dosso Dossi (c. 1490-1542), nommé peintre de cour des Este en 1514, puis par Garofalo (c. 1476-1559) de retour de Rome, Mazzolino paraît le seul à avoir exploité un style nouveau, d'un réalisme convaincu et d'une grande fraîcheur.



Fig. 1
Ludovico Mazzolino,
Nativité,
Florence, Offices

1- Silla Zamboni, *Ludovico Mazzolino*, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1968.



Paris Bordon

Trévis, 1500 – Venise, 1571

Repos pendant la fuite en Egypte avec sainte Catherine et des anges

Huile sur toile. 154,8 x 234,6 cm.

Provenance :

James Cazenove, Esq., Christie's, Londres, 18 mai 1833, lot 105 (comme Giorgione, 240 guinées. à Lord Northwick);
2^e Lord Northwick (1769-1859), sa vente, Phillips, Thirlestaine House, Cheltenham, 26 juillet-30 août 1859, lot 1566 (acheté par le 3^e Lord Northwick); et ensuite par descendance, Capitaine Edward George Spencer-Churchill (1876-1964), Northwick Park, sa vente, Christie's, Londres, 28 mai 1965, lot 27; Londres, Brod Gallery;
Vente Christie's, Londres, 14 mars 1975, lot 110;
Lugano, collection particulière.

Exposition :

Italian Art and Britain, Londres, Royal Academy of Arts, exposition d'été, 1960, p. 41, n° 76.

Bibliographie :

A catalogue of the Pictures, Works of Art etc. at Northwick Park, 1864, réimprimé en 1908, n° 56 (comme Giorgione);
Tancred Borenius, *A catalogue of the Collection of Pictures at Northwick Park*, 1921, n° 13;
Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, 1957, vol. I, p. 47 (comme Bordone);
Giordana Canova, *Paris Bordon*, Venise, 1964, pp. 13-14, 109, fig. 26;
Giordana Mariani Canova, « Paris Bordon : profilo biografico e critico », catalogue d'exposition *Paris Bordon*, Trévis, Palazzo dei Trecento, septembre-décembre 1984, p. 35, p. 64, sous la notice 8;
William R. Rearick, « The drawings of Paris Bordon », actes du colloque *Paris Bordone e il suo tempo (Treviso, 28-30 octobre 1985)*, Trévis, 1987, p. 49;
Giorgio Fossaluzza, « Qualche recupero al catalogo ritrattistico del Bordone », actes du colloque *Paris Bordone e il suo tempo (Treviso, 28-30 octobre 1985)*, Trévis, 1987, p. 191 et note 48;
Oliver Bradbury-Nicholas Penny, « The picture collecting of Lord Northwick: Part I », *The Burlington Magazine*, août 2002, p. 494, fig. 37, note 85.

Depuis 1833, date de son acquisition par Lord Northwick (1769-1859), le tableau est resté dans la famille jusqu'en 1965, soit pendant plus d'un siècle. Lord Northwick l'acheta dans une vente londonienne dont le catalogue indique que le tableau provient de la collection de James Cazenove, nom interprété de façon erronée par Giordana Canova comme Giacomo Casanova (1725-1798), et que nous pensons plus vraisemblablement identifier avec un membre de la famille de marchand-banquier, Cazenove & Co.¹ Il fut mis en vente, suite à la mort de ce dernier, par ses exécuteurs testamentaires. A la mort de Lord Northwick, en 1859, le tableau a fait partie de la vente de sa collection mais fut racheté par le 3^e Lord Northwick. Les vicissitudes de cette importante collection sont aujourd'hui mieux connues grâce à l'article récent d'Oliver Bradbury et Nicholas Penny, publié en deux parties dans le *Burlington Magazine* des mois d'août et octobre 2002.² Quand Lord Northwick acheta ce chef-d'œuvre, il pensait certainement qu'il deviendrait un fleuron de sa galerie de peinture, alors en construction à Northwick Park (1832-1834). Une photo prise vers 1960 montre notre tableau, à juste

1- James Cazenove, Esq. appartient très vraisemblablement à la famille de marchand-banquier qui fonda la firme Cazenove and Co à Londres, firme qui existe encore aujourd'hui. Ce sont à l'origine des Français Huguenots – de Cazenove – qui ont émigré en Angleterre où ils ont trouvé, comme une majeure partie des Huguenots, des opportunités sur le plan économique et la tolérance pour leur religion calviniste. Un James Cazenove de cette famille est mort en 1827, et il est tout à fait envisageable que, quelques années plus tard, sa descendance mette en vente trois de ses tableaux. Pour l'histoire de cette famille et de cette firme, et en particulier pour James Cazenove, voir David Kynaston, *Cazenove & Co., A History*, Londres, 1991, p. 12.

2- Oliver Bradbury-Nicholas Penny, « The picture collecting of Lord Northwick: Part I », *The Burlington Magazine*, août 2002, pp. 485-496; « The picture collecting of Lord Northwick: Part II », *The Burlington Magazine*, octobre 2002, pp. 606-617.







titre donné aujourd'hui à Paris Bordon, trônant encore au centre de cette galerie (fig. 1). Les collections de Lord Northwick étaient divisées en deux lieux : Northwick Park et Thirlestaine House, cette dernière achetée en 1838. Waagen, qui visita uniquement Thirlestaine House, donne un compte rendu éloquent de l'esprit encyclopédique avec lequel Lord Northwick collectionnait. Il atteste dans sa publication datant de 1854 que l'on pouvait dénombrer là pas moins de 800 tableaux, sans compter les objets, les sculptures, les miniatures ainsi qu'une collection de pièces siciliennes.³ De 1790 à 1800, Lord Northwick avait en effet employé dix années de sa vie à faire le Grand Tour dont la plus grande partie s'était déroulée en Italie.

La paternité à Giorgione, que le tableau gardera tout au long du XIX^e siècle, était alors courante pour les tableaux tôt de Paris Bordon, encore très imprégnés de la poétique giorgionesque. Il faudra, en effet, attendre la première monographie d'importance sur Paris Bordon écrite par Bailo et Biscaro en 1900, et une historiographie plus récente pour que le tableau retrouve sa juste paternité.

Bordon réinterprète avec inventivité et brio le thème du repos pendant la fuite en Egypte et le miracle du palmier. Le palmier est ici remplacé par un oranger et la scène est conçue comme une simple idylle, présentant des rapports lointains avec le repos pendant la fuite : il s'agit plutôt de la présentation du paradis retrouvé. La source qui jaillit normalement au pied du palmier dattier symbolise la fontaine de vie : l'ange portant l'aiguière y fait allusion. Les deux petits anges juchés dans l'arbre cueillent les fruits ; l'un d'entre eux en offre un à la Vierge qui a la main tendue dans cette direction. Le havre de paix où prend place cette scène figure une sorte de grande clairière enchâssée dans une forêt. Derrière la tête de l'Enfant Jésus on distingue deux animaux familiers : un mouton, allusion à l'agneau du Christ, auprès duquel se tient un loup ; l'un et l'autre symboles respectifs du bien et du mal. Au loin sont esquissés des chiens et la silhouette d'un homme, vraisemblablement un chasseur. La vivacité avec laquelle ils sont rendus anime le lointain. Sainte Catherine se reconnaît ici par le livre qui fait allusion à son savoir. En effet, sainte Catherine vient d'Alexandrie, ville qui avait la réputation d'être un foyer de science. On supposa qu'elle s'était

3- Dr. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, III, Londres, 3 vol., 1854, p. 195.



Fig. 1
Vue de la galerie
à Northwick Park.
Photographie prise
vers 1960
(avec l'autorisation
de Tim Bathurst)

adonnée à l'étude de la philosophie et on en fit une sorte de Pallas chrétienne.

La scène, construite sur une pyramide, est savamment rythmée au moyen de lignes serpentine qui lient les figures les unes aux autres. Traitées sur un seul et même plan, elles sont animées d'attitudes variées, de savants *contrapposto*. Les couleurs qui font scintiller la composition sont particulièrement remarquables dans l'opposition bicolore des vêtements et le choix des accords raffinés dans leur juxtaposition : bleu/jaune, bleu/vert, bleu/gris. Les repentirs, partout présents, permettent de suivre les revirements de l'artiste en cours d'élaboration pour aboutir à une composition extrêmement équilibrée et d'une grande fraîcheur.

Les figures anticipent les figures serpentine de la *maniera moderna* qui sera mise à l'honneur à Venise à partir de 1539, lors du séjour de Cecchino Salviati. La datation proposée par Giordana Canova, vers 1527-1530, est en accord avec le style de ces années-là : équilibre classique de la composition, raffinement des couleurs, inspiration lyrique, caractéristiques qui doivent encore tant au Titien. Notre tableau présente des liens stylistiques très étroits avec plusieurs des premiers tableaux tôt de l'artiste, comme la *Sainte Famille avec sainte Catherine* (Saint-Pétersbourg, Hermitage) ou encore la *Vierge en trône entre saint George et saint Christophe* (Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini) et des affinités iconographiques évidentes avec un tableau légèrement plus tardif, du début des années 1540, la *Sainte Conversation avec saint Jérôme et sainte Catherine* (fig. 2, Gênes, Galleria di Palazzo Rosso). Toutes sont amples de composition et dépeintes sur un vaste fond de paysage.

Selon le célèbre et incontournable biographe Vasari, qui lors de son séjour à Venise, en 1566, visita le vieil artiste et lui consacra une *Vita* qui reste fondamentale pour l'étude de notre artiste, Paris Bordon – Bordone pour Vasari – aurait fait son apprentissage dans l'atelier de Titien. Cette précieuse information a toute chance d'être exacte tant l'influence du grand maître vénitien est capitale dans les œuvres du début. Dans les années 1520, Bordon est attiré par les œuvres de Giorgione et il s'en imprègne au point que ses propres tableaux passent auprès de la critique ancienne pour des Giorgione (comme ce fut le cas de notre *Repos pendant la fuite en Egypte*). Vers 1530, son travail évolue vers des intérêts plus variés : une attention plus soutenue au paysage, aux architectures. Il étudie attentivement les dessins de Serlio, qu'il réinterprète avec un maniérisme raffiné.

Dans les années suivantes, sa carrière prend un tournant décisif. Il commence une série de voyages : en France tout d'abord, au service de François I^{er} et des Guise, en 1538 selon Vasari, date très discutée par la critique. Certains historiens préfèrent la situer vers 1559, sous François II, d'autres émettent l'hypothèse de deux voyages différents en France. En tout état de cause, en 1540, Bordon travaille à Augsbourg, créant pour les Fugger et d'autres riches familles des peintures mythologiques et allégoriques à l'érotisme latent et recherché connaissant un vif succès.

Entre 1548 et 1550, Bordon est à Milan où il peint pour Carlo da Rho des portraits et des tableaux mythologiques. Entre 1557 et 1559 son art décline ; il séjourne à Trévise avant de revenir à Venise où il meurt.



Fig. 2
Paris Bordon,
Sainte Conversation avec saint Jérôme et sainte Catherine,
Gênes, Galleria di Palazzo Rosso

Angelo Caroselli

Rome, 1585-1652

Scène de sorcellerie

Huile sur panneau de noyer. 65 x 61 cm.

Au revers : cachet de cire (famille Ceri?) et inscription à l'encre : « Alberto Diana Ristauro ».

Provenance :

Stockholm, collection particulière.

Bibliographie :

Inédit.

Le tableau surprend par le sujet, très intrigant, lié au domaine de la sorcellerie, voire de la nécromancie. Une femme, les épaules largement découvertes et fortement éclairées, revêtue d'une chemise blanche et d'un manteau bleu avec des manches à soufflets jaunes bordées de rouge, lève les mains devant la poitrine dans un geste d'épouvante. Elle jette un regard d'horreur en direction d'un crâne posé sur un brasier incandescent et que les deux griffes palmées d'un démon, que seule voit notre héroïne, étreignent. La bouche ouverte, elle semble crier. Dans son dos, un véritable sabbat infernal est dépeint. La scène, nocturne, est plongée dans un clair-obscur très contrasté dont la principale source lumineuse provient de la lune ; le rougeoiement du feu donne deux autres petites sources lumineuses.

Cette représentation, très rare du point de vue iconographique, l'est aussi dans le corpus de l'artiste, plus adepte habituellement de scènes allégoriques ou de vanités, citons le *Jeune homme en méditation* (Avignon, musée Calvet) ou la *Vanité* de la fondation Longhi à Florence (fig. 1), même si cette dernière peut être interprétée en terme ésotérico-philosophique.¹

Il est intéressant de constater que le tableau de la fondation Longhi se trouve lui aussi sur un panneau de noyer et présente le même format que le nôtre (66 x 61 cm). Peut-être ont-ils été conçus en pendant ou appartenaient-ils à une même série ? Caroselli, peintre adepte du naturalisme caravagesque, ne peut se comprendre ici si l'on ne tient pas compte de l'influence des Gentileschi, Artemisia (1593-1652/53) plus encore qu'Orazio (1563-1639). Et cela, tant dans la violence de la représentation et de la lumière que dans la description de cette formidable tête de caractère à l'aspect viril. Ces liens avec l'art d'Artemisia, au moment où elle quitte Florence en 1621, n'autorisent pas à avancer trop la datation de l'œuvre, mais au contraire à la situer entre 1620 et 1625.

Passeri nous renseigne très utilement sur l'invitation que le roi Charles I^{er} d'Angleterre lui a faite et que Caroselli a déclinée, ouvrant ainsi la voie à Orazio Gentileschi (en Angleterre de 1626 jusqu'à sa mort, en 1639).² Comment expliquer cette invitation à un peintre si peu connu, même à Rome (où il était du reste plus célèbre pour ses dons de faussaire) ? Sans doute le roi avait-il eu connaissance des tableaux de Caroselli, inspirés de motifs démoniaques : son père James I^{er} avait, par ailleurs, écrit un traité sur la démonologie. Passeri atteste de nombreux tableaux exécutés pour le roi d'Angleterre et notre tableau pourrait prendre place dans ce contexte.



Fig. 1
Angelo Caroselli,
Vanité,
Florence, fondation Longhi

1- J. Grabski, « Il quadro alchimistico di Angelo Caroselli nella Fondazione Roberto Longhi a Firenze », *Paragone*, n° 341, 1978, pp. 3-13.

2- G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673, [c.1673]*, édition dirigée par J. Hess, Leipzig-Wien, 1934, pp. 188-195.



Domenico Passignano, Domenico Cresti, dit
Passignano (Florence), 1559 – Florence, 1638

L'embarquement de Marie de Médicis à Livourne

Huile sur toile. 46,5 x 88,8 cm.

Provenance :

France, collection particulière.

Œuvres en rapport :

– Dessin : un petit dessin de mise en place de la composition, à la sanguine, présente déjà un premier plan semblable à celui que nous avons sur notre modello (inv. 20895 F, 90 x 112 mm., cabinet des dessins des Offices de Florence).¹

– Tableau : La composition dont notre tableau est préparatoire appartient à une série de dix toiles de différents peintres florentins commandées par Marie de Médicis pour décorer le Cabinet Doré au palais du Luxembourg. *L'embarquement de Marie de Médicis à Livourne* (174,5 x 283 cm) de Passignano fait aujourd'hui partie des sept toiles parvenues jusqu'à nous (collection particulière).²

Bibliographie :

Inédit.

La réapparition du *modello* pour *L'embarquement de Marie de Médicis à Livourne* (fig. 1, collection particulière) vient documenter de façon plus précise la genèse de l'œuvre, d'autant que la composition finale ne comporte pas la partie gauche. Pourtant au cabinet des dessins des Offices de Florence (fig. 2) un rapide petit dessin préparatoire à la sanguine comporte déjà le groupe des personnages à gauche. Deux hypothèses s'offrent à nous, soit la partie gauche a été abandonnée, soit elle atteste un état ancien de la toile qui a pu être coupée, ce qui est moins vraisemblable. En effet, il semble logique de donner la priorité au sujet principal du tableau et, en ce sens, de développer la partie maritime et la description de la galère sur laquelle va prendre place Marie de Médicis. Ici, le groupe des deux personnages sur la gauche ferme élégamment et de manière symétrique le premier plan. Il vient judicieusement équilibrer le groupe des gardes et des spectateurs de la droite. Présentées de dos, tournées vers le cortège, les figures dénotent un maniérisme de bon aloi pour cet ancien collaborateur de Federico Zuccari (1540/41-1609), artiste présent à Florence en 1575 et avec lequel Passignano partit à Rome, en 1580. L'embarquement de Marie de Médicis eut lieu à Livourne le lundi 17 octobre 1600, sur la Galère royale. Sur le drapeau rose se distinguent très nettement des fleurs de lys qui seront ensuite remplacées par l'écu. Les petites silhouettes du cortège de Marie de Médicis, même lointaines, se détachent très nettement sur le soubassement marron des murailles de la ville de Livourne. Notre *modello* met en évidence un sens simple et clair de la narration, caractéristique du style de notre artiste. Les dix tableaux, exécutés par différents artistes florentins, sont arrivés à Paris le 31 décembre 1627, mais les paiements à Passignano sont intervenus plus tard, le 8 janvier 1628, après son retour de Rome. La datation de son tableau est logiquement comprise entre un *terminus post quem* qui serait 1625 – les tractations ayant commencé en 1624 – et un *terminus ante quem* de 1627, date à laquelle l'on sait que les tableaux sont terminés.



Fig. 1
Domenico Passignano,
L'embarquement de Marie de Médicis à Livourne,
Collection particulière



Fig. 2
Domenico Passignano,
étude préparatoire pour *L'embarquement*
de Marie de Médicis,
Florence, cabinet des dessins des Offices

1- J.L. Nissman, *Domenico Cresti (Il Passignano), 1559-1638: A Tuscan Painter in Florence and Rome*, Columbia University, PH. D., 1979, pp. 358-361, sous le n° 95, p. 361, fig. 175.

2- A. Blunt, « A Series of Paintings illustrating the History of the Medici Family executed for Marie de Médicis », *The Burlington Magazine*, 1967, CIX, 774, pp. 492-498 ; 775, pp. 562-566 ; J.L. Nissman, *ibidem supra*, 1979, pp. 358-361, n° 95 ; J.L. Nissman, *ad vocem* « Passignano », cat. exp. *Il seicento fiorentino, Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, vol. 3, *Biografie*, Florence, Palazzo Strozzi, 21 décembre 1986-4 mai 1987, pp. 141-143 ; S. Mamone, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo (Milano), 1987, p. 110, fig. 111 ; M.-N. Baudouin-Matuszek, cat. exp. *Marie de Médicis et le palais du Luxembourg*, Paris, Palais du Luxembourg, 1991, pp. 213-214.



Agostino Tassi

Ponzano Romano/Rome, 1578 – Rome, 1644

La Prise d'une ville

Huile sur toile. 63 x 99,5 cm.

Provenance :

France, collection particulière.

Bibliographie :

Patrizia Cavazzini, « Towards a chronology of Agostino Tassi », *The Burlington Magazine*, juillet 2002, p. 406, fig. 21.

Les nombreuses petites figures de ce tableau, élégantes et sinueuses, nous portent d'emblée vers l'art du peintre Agostino Tassi dont les extravagances et les scandales de sa vie privée ont quelque peu nui à sa réputation de peintre. Si les grands chantiers de décoration à fresque dans les palais romains (citons, entre autres, le palais du Quirinal, le palais Pallavicini-Rospigliosi, le palais Lancelotti, le palais Doria Pamphilj, le palais Rospigliosi...) sont assez bien connus, il est vrai que les documents apportent peu à la connaissance des tableaux de chevalet et que la chronologie reste incertaine. Cependant, et grâce aux récentes découvertes de Marco Chiarini et de Patrizia Cavazzini qui font suite à la monographie pionnière de Teresa Pugliatti (1977)¹ le corpus de cet artiste hors norme se construit peu à peu. Des documents, ainsi que des œuvres toujours *in situ*, il ressort qu'Agostino Tassi connut un extraordinaire succès tout au long de sa carrière.

L'on aimerait pouvoir identifier avec certitude la bataille ici dépeinte, de surcroît, la nuit. La ville fortifiée, circonscrite par un fleuve et non par la mer comme semble encore l'indiquer la présence du dieu fleuve au premier plan, nous apporte bien peu d'indices. Les bâtiments mêlent en effet temple romain et église baroque et s'échelonnent sur un dénivelé qui se perd, à droite, dans le lointain. L'immense pont qui enjambe l'eau est mis en scène d'une manière très poétique par cette belle annotation de la lumière de la lune et de son reflet. La déesse qui montre la ville se retourne vers un *putto* tenant une énorme fleur de lys. S'il faut voir ici, comme cela semble logique, l'emblème des Farnèse, certainement commanditaires du tableau, l'événement représenté doit être étroitement lié à l'histoire de cette famille. Patrizia Cavazzini a judicieusement fait le rapprochement entre notre tableau et une citation de l'inventaire Farnèse de 1697 : « La vue d'un pont en perspective et un feu pendant la nuit » (sans auteur et sans dimensions).² L'épisode représenté pourrait être lié à la prise d'Anvers par Alexandre Farnèse (1545-1592), duc de Parme et gouverneur général des Pays-Bas, qui agissait pour le compte de Philippe II d'Espagne. Pour conquérir Anvers, il aurait fait construire un pont sur l'Escaut. Si l'hypothèse a quelque chance d'être vraisemblable, force est de constater que la ville ressemble bien peu à Anvers. Cela paraît d'autant plus étonnant que la topographie d'Anvers était bien connue grâce aux gravures. La vision est en effet plutôt celle d'une ville for-

1- T. Pugliatti, *Agostino Tassi, tra conformismo e libertà*, Rome, 1977; M. Chiarini, « Agostino Tassi: some new attributions », *The Burlington Magazine*, n° 919, oct. 1979, pp. 613-618; M. Chiarini, « An addendum to Tassi », *ibidem*, n° 923, fév. 1980, p. 127; P. Cavazzini, « Agostino Tassi and the organization of his workshop: Filippo Tarchiani, Angelo Caroselli, Claude Lorrain and the others », *Storia dell'Arte*, n° 91, 1997; P. Cavazzini, *Palazzo Lancelotti ai Coronari. Cantiere di Agostino Tassi*, Rome, 1998; P. Cavazzini, « Agostino Tassi reassessed: a newly discovered album of drawings », *Paragone*, n° 605, juill. 2000, pp. 3-31.

2- B. Jestaz, « L'inventaire du palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644 », *Le Palais Farnèse*, III, 3, Rome, 1994, p. 175, n° 4367.



tifiée toscane et le pont évoque, par sa structure, le Ponte Molle (qui n'est autre que le Ponte Milvio), sur le Tibre. Il est tout à fait possible d'imaginer que l'artiste ait laissé libre cours à son imagination dans la représentation de cet épisode. De même, le personnage féminin, debout derrière le dieu fleuve, est lui aussi bien énigmatique; il regarde de manière pensive en direction du dieu fleuve et de la source, appuyés sur une urne. On ne peut s'empêcher de voir dans ce groupe des divinités fluviales et du petit *putto* jouant un écho non seulement de mise en pages mais aussi de conception, des compositions du peintre français Nicolas Poussin (1594-1665), à Rome depuis 1624. L'on sait d'ailleurs, grâce à un document publié récemment par Patrizia Cavazzini, que Tassi vendit le 27 septembre 1634 une toile de Poussin parmi des toiles d'Angelo Caroselli (1555-1652).³ Ce même document atteste d'un tableau d'Agostino exécuté en collaboration avec Angelo pour les figures.⁴ Et bien qu'Agostino soit coutumier des collaborations avec d'autres artistes, principalement pour les figures, ce groupe nous semble bien revenir entièrement à sa main, de même que le tableau dans son entier. Le canon allongé de la figure masculine tenant la corne d'Abondance dont les jambes étirées se terminent par de petits pieds pointus est bien une des caractéristiques de son style que l'on retrouve dans ses dessins. Les drapés tourbillonnants, le grand étendard rouge à droite, les figures traitées avec rapidité, mais ici avec beaucoup de soin, sont autant de signatures de l'artiste. Agostino donne avec cette scène, qui tient plus du ballet d'opéra que d'une réelle bataille, un magnifique témoignage de son talent. En dehors du halo blanc de la lune, l'éclairage est admirablement rendu au moyen des feux dispersés en divers endroits de la toile. Il est impossible de distinguer le héros de la bataille dans l'enchevêtrement des barques surchargées à l'avant, ou dans les silhouettes à l'arrière. Les rouges, les bleus, les jaunes scintillent sur cette symphonie en brun.

Avec ce nocturne, Agostino renouvelle le thème des marines avec lequel il s'était familiarisé à Livourne, lorsque le grand-duc de Toscane Ferdinand I^{er} l'avait envoyé en exil, et dans lequel il excellait. Le haut degré d'exécution de cette composition apporte un élément nouveau et tardif sur son art. Patrizia Cavazzini date en effet le tableau des années 1640: il s'agirait d'un des tout derniers ouvrages de l'artiste, qui meurt en 1644.

Agostino Tassi est l'un des premiers peintres italiens de paysage à part entière. Cet artiste fait le trait d'union entre les artistes nordiques, qui ont tout particulièrement développé cette thématique à Rome – Paul Brill (qui meurt à Rome en 1610), Adam Elsheimer (1578-1610) et plus tard Jacob Pynas (c. 1592/1593-après 1650) –, et Claude Lorrain (1600-1682). 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 à thème religieux sont plus rares. Le catalogue de ses tableaux, souvent confondus avec des œuvres de Filippo Napoletano (c. 1587/1591-1629) et, plus tard, de Claude Lorrain (1600-1682) – qui furent tous deux ses élèves – ainsi qu'avec celles de Pier Paolo Bonzi (c. 1576-1636), a subi ces dernières années un enrichissement notable.

3-P. Cavazzini, *Ibidem bibliographie*, juillet 2002, p. 407 : « 9- Un quadro di quattro palmi di Mons. Poussin con un paese et una donna ignuda et satiri con la cornice rabescata. » En rapport avec Poussin il vendait aussi deux autres toiles : « 5- Una tela di otto e cinque in circa (cornice indorata tutta) coppia di Mons. Poussin fatta dal Carosel » et « 8- Una tela di testa della maniera di Mons. Poussin d'un fiume et puttini e paese. »

4- *Ibidem supra*, p. 407 : « 12- Una tela di quattro palmi dipinta dal sig. Agostino et le figure del Carosel rappresentante la ritrovata di Moisé non ancora finito. »



Gioacchino Assereto

Gênes, 1600-1649

Saint Marc évangéliste

Huile sur toile. 95,5 x 71 cm.

Provenance:

Gênes, collection particulière;

Monte-Carlo, collection particulière.

Bibliographie:

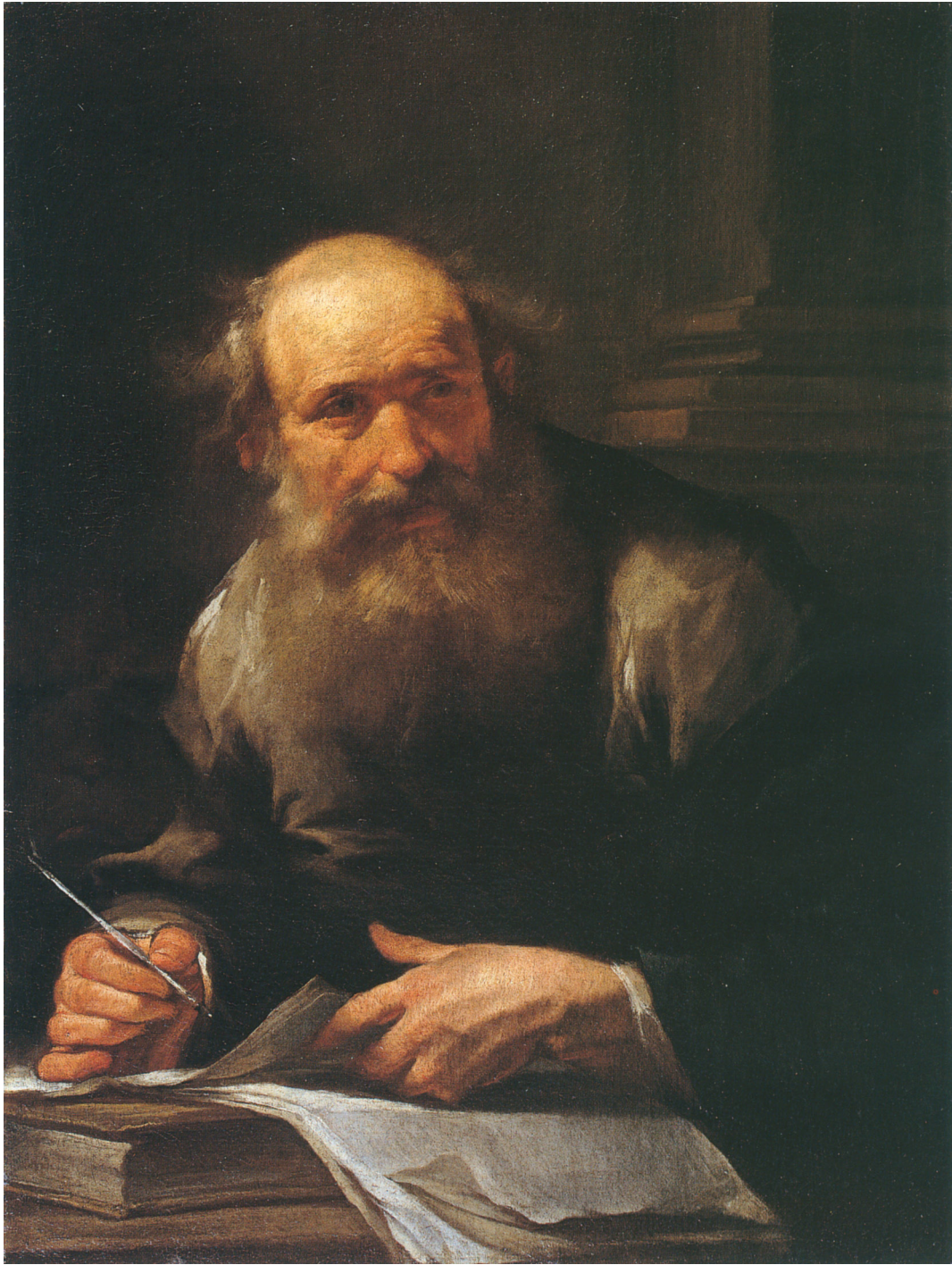
Franco Renzo Pesenti, *La Pittura in Liguria. Artisti del primo seicento*, Gênes, 1986, p. 390, fig. 338;

Piero Pagano-Maria Clelia Galassi, *La Pittura del'600 a Genova*, Milan, 1988, fig. 44.

La mise en pages resserrée qui saisit le saint à mi-corps est typique de Gioacchino Assereto, de même que son écriture large, tonique dans ses contours, généreuse dans ses empâtements. Le regard suspendu, perdu dans le lointain, donne à la figure, incluse dans un strict triangle, une belle expression, à la fois attentive et surprise. La lumière qui vient éclairer fortement son visage et le haut de ses épaules le suggère encore. Le saint est comme illuminé par l'inspiration et son visage est marqué par une forte charge dramatique et émotionnelle. Les mains sont à l'arrêt : l'une tient la plume levée alors que l'autre soulève une page. Assereto met en scène ici la dimension intérieure de l'auteur de l'Évangile tout en exploitant la monumentalité de la figure qui sort de la pénombre au moyen d'un énergique et efficace éclairage frontal. Le caractère baroque de l'œuvre réside dans la conception d'un personnage véritablement « en action ». La tête du lion, à peine esquissée dans le fond gauche, est traitée comme une tête grimaçante, plus humaine qu'animale. Le livre de même que le soubassement avec la colonne font allusion à l'Ancien Testament sur lequel le Nouveau prend appui et, *a fortiori*, les Évangiles.

Si l'on sent ici, aussi bien dans la mise en espace que dans le parti pris très coloré, l'héritage de Van Dyck (1599-1641), c'est vers les peintres lombards du maniérisme tardif que l'artiste a pris les tons fondus, le léger *sfumato*. L'influence des frères Procaccini qui ont séjourné à Gênes et laissé des œuvres *in situ* n'est plus à démontrer, mais il faudrait encore citer l'ascendance de Cerano (c. 1575-1632) et de Morazzone (1573-1626). La belle lumière dorée derrière la tête du saint n'est pas sans rappeler ces mêmes ambiances chez Strozzi (1581-1644). Tous ces caractères ainsi que la matière fluide et effilée nous conduisent vers une datation de la pleine maturité de l'artiste au début des années 1640, dans cette décennie qui se clôt avec sa mort prématurée en 1649.

La liberté de la matière ainsi que le brio de sa mise en pages avec lesquels Assereto traite ici le *Saint Marc* est tout à fait comparable avec des œuvres tardives de l'artiste, notamment les *Pèlerins d'Emmaüs* (Gênes, collection particulière) ou le *Saint Augustin et sainte Monique* (Minneapolis, Institute of Arts).



Domenico Piola

Gênes, 1627-1703

Adoration des bergers

Huile sur cuivre. 17,5 x 39,4 cm.

Provenance :

Gênes, collection particulière ;

Monte-Carlo, collection particulière.

Bibliographie :

Inédit.

Domenico Piola, véritable fondateur de la grande *Casa Piola*, propose ici une surprenante *Adoration des bergers* qui sort des clichés de la typicité. Si les caractéristiques stylistiques de Domenico sont évidentes dans le saint Joseph et dans la Vierge à l'Enfant, il faut bien reconnaître que la mise en pages, dans un format horizontal très resserré, est assez inhabituelle pour cet artiste, de même que le support de cuivre.

A la manière de Grechetto (1609-1663/1665), Piola conçoit une *Adoration des bergers* dans laquelle il développe la thématique des animaux. Le petit enfant hirsute et rouquin sur la gauche, portant dans ses bras des volailles, est très certainement inspiré d'une gravure de Giovanni Benedetto Castiglione, *Il Genio di G. B. Castiglione* dans laquelle on trouve sur la gauche ce même détail pittoresque.¹ L'artiste prend encore plaisir à décrire les deux jeunes bergers agenouillés jouant de la flûte, une vieille femme coiffée d'un fichu derrière laquelle apparaît un berger portant un agneau sur ses épaules. A cette veine réaliste appartient aussi la sommaire description de l'étable à l'intérieur de laquelle il est possible de distinguer un bœuf et des chèvres sur la droite, ainsi qu'une bassine en cuivre. Dans le fond, l'énorme sous-bassement sur lequel repose une imposante colonne tronquée, apparaît comme le seul élément qui déroge à la vraisemblance. Cependant il s'agit d'un symbole assez fréquemment rencontré avec le thème de la Nativité et qui signifie que le Nouveau Testament prend naissance sur l'Ancien. Par cette annotation, le peintre échappe à la banalité et à l'anecdote d'une telle représentation.

Notre cuivre apparaît comme une clef de lecture de son œuvre tôt, autour de 1650, époque pendant laquelle le peintre expérimente l'œuvre de Grechetto, au moyen des gravures, fondamentales pour sa formation. Cependant, ce qui s'exprime chez Grechetto avec une grande force, à la limite du drame, s'exprime au contraire chez Domenico Piola en un récit calme et harmonieux. Notre artiste s'est illustré dans ce même registre mais avec une composition monumentale à fresque, dans le médaillon pour l'église de Santa Marta à Gênes, toujours avec cette influence de Grechetto. Ici, le faire petit et minutieux, très coloré, participe au brio de la composition qui donne de saint Joseph et de la Vierge des images d'une élégante délicatesse. Le volumineux drapé du manteau de saint Joseph, travaillé avec soin, est encore d'une extrême sagesse par rapport à ceux, virevoltants et baroques, de ses compositions plus tardives.

1- Voir cat. exp. *Il genio di G.B. Castiglione, Il Grechetto*, Gênes, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 janvier-1^{er} avril 1990, n° 64, pp. 206-207.



Luigi Garzi et Franz Werner Tamm, dit Dapreit

Pistoia, 1638 – Rome, 1721 / Hambourg, 1658 – Vienne, 1724

Allégorie de l'Automne

Huile sur toile. 95 x 134,5 cm.

Provenance:

Londres, vente Christie's, 15 mai 1914, Collection Lady Anabella Boughey transmise à John Bolton, le tableau fait partie d'une paire vendue comme « Luca Giordano, *Summer* [sic] and *Winter*, one is a Lady and Cupid with fruits and flowers » (222 guinées à M. Woolford). Selon une étiquette ancienne au verso du tableau, vente Svensk-Engelska Konstgalleriet, Stockholm, vente du 29 juin 1928. Stockholm, collection particulière.

Bibliographie:

Inédit.

Traitée de manière explicite comme une représentation allégorique de l'Automne, notre composition met en évidence une collaboration entre un peintre de figures influencé par Carlo Maratta (1625-1713) et un peintre de natures mortes nordique, dans la mouvance d'Abraham Brueghel (1631-1697), présent à Rome dès 1659. Les figures, peintes avant la nature morte comme l'attestent les retombées des liserons sur la main du personnage féminin, reviennent à Luigi Garzi. Cet artiste, élève d'Andrea Sacchi (1599-1661), se caractérise de manière originale par ses liens avec le classicisme plutôt que par sa franche adhésion au baroque. Les figures sont ici teintées de culture marattesque et cela se traduit aussi bien dans la fluide et brillante définition formelle que dans les drapés virevoltants aux arrangements savamment étudiés.¹ En ce qui concerne la nature morte, compte tenu de sa diversité associant fruits et fleurs, de son rendu chromatique allègre et vif, c'est à Franz Werner Tamm qu'il faut penser. A Rome à partir de 1685, il reste en Italie jusqu'en 1701, date à laquelle il est attesté à Vienne. Notre morceau de nature morte, composé sur une diagonale ascendante, s'échelonne sur différents plans depuis l'entablement de pierre jusqu'aux fleurs dont on ne voit pas le support, figuré idéalement par l'arbre.

Notre allégorie est à la fois simple dans son contenu et complexe dans ses résultats. Une jeune femme, couronnée de pampres de vignes présente une courge alors qu'un cupidon tient dans ses mains une énorme grappe de raisins. A l'arrière plan est esquissée, à gauche, une scène de vendange, au centre un lointain paysage et à droite, derrière les fleurs, se trouve un bas-relief. Une voluptueuse nature morte de fruits et de fleurs offre à notre regard figues et grenade ouvertes, ainsi qu'une courge. Ces fruits laissent ensuite la place aux fleurs, parmi lesquelles le sauvage liseron, des tubéreuses éclatantes de blancheur et un tournesol avec deux orangés, ton sur ton. La nature morte trouve des correspondances stylistiques avec d'autres tableaux de Tamm de la fin du XVII^e siècle, en particulier les *Courges et figues* de la Kunsthalle de Hambourg, les *Pastèque, raisins et grenades* (Rome, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini) ou bien encore les deux vases de fleurs de la Galerie Pallavicini de Rome.² La composition présente un vocabulaire abouti, d'une exubérance contenue pour les figures; elle démontre dans son ensemble une complète adhésion à la culture romaine des années 1680.

1- Giancarlo Sestieri, « Luigi Garzi tra seicento e settecento », dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri, II*, Milan-The J. Paul Getty Trust, 1984, 2 vol., pp.755-765; Giancarlo Sestieri, *Repertorio della Pittura romana della fine del seicento e del settecento*, 1, Turin, 3 vol., 1994, pp. 75-77.

2- Toutes sont reproduites dans Laura Teza, *ad vocem* « Frans Werner Tamm », dans *La Natura morta in Italia*, II, Milan, 2 vol., 1989, pp. 812-815.



Paolo Gerolamo Piola

Gênes 1666-1724

Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste

Huile sur toile. 132,5 x 102,5 cm.

Provenance:

Paris, collection particulière.

Œuvre en rapport:

Dessin: il existe une étude préparatoire à la pierre noire pour l'ensemble de la composition (ovale; 229 x 213 mm), avec variantes (fig. 1, voir cat. exp. Mattia Jona, *Disegni di maestri*, 19 novembre-10 décembre 1994, repr.).

Bibliographie:

Alessandra Toncini Cabella, « Genova nel primo settecento: tre affreschi con il "concilio degli dei" » e altre opere di Paolo Gerolamo Piola », *Bollettino d'Arte*, n° 100, Aprile-Giugno 1997, p. 125, fig. 11;

Alessandra Toncini Cabella, *Paolo Gerolamo Piola. E la sua grande Casa genovese*, Gênes, 2002, p. 67, fig. 90.

Paolo Gerolamo Piola donne ici un magnifique témoignage de son talent de peintre de chevalet. L'artiste a fait son apprentissage dans l'atelier de son père, Domenico, avant de compléter sa formation lors d'un séjour à Rome, entre 1690 et 1694, sous la protection du marquis Nicolo Maria Pallavicini. Il s'illustre ici avec un tableau de destination privée – le thème est traité comme un portrait – qui représente un épisode, parmi les plus cruels, tiré des Évangiles (Marc VI, 14-29 et Matthieu XIV, 1-12). Hérode avait fait à Salomé le serment de lui accorder tout ce qu'elle voulait pour avoir dansé devant lui à l'occasion du banquet donné pour son anniversaire. Sur le conseil de sa mère, Hérodiade, elle lui demande la tête de saint Jean-Baptiste qu'Hérode avait fait emprisonner: « Sa tête fut apportée sur un plat et donnée à la jeune fille, qui la porta à sa mère. »

Le mouvement de la main avec le doigt pointé indique précisément ce moment-là. La pose à mi-corps dans un léger mouvement tournant suggéré par les boucles d'oreilles qui virevoltent, l'ingénuité et la sensualité de la jeune fille, l'exotisme du costume orné de broches de pierreries, de camées et de plumes dans la chevelure sont autant d'éléments qui contrastent avec l'horreur inspirée par la tête coupée. Le rendu délicat des gestes, le bleu franc du vêtement, l'esquisse d'un sourire ajoute à la grâce, toute féminine, du modèle. Le tableau démontre l'influence du classicisme romain sur notre artiste: à la fois, celui qui l'a précédé (Raphaël, Carrache, Dominiquin), et celui qui lui est contemporain en la personne du peintre Carlo Maratta (1625-1713) dont il été l'ami et l'élève. De cette proximité naît une évolution de son langage pictural vers une plus grande attention donnée au volume. Pour cette raison le tableau ne peut avoir vu le jour qu'après son retour de la Ville éternelle. En effet, de retour à Gênes en 1695, il participe de nouveau aux grands décors à fresque de la *casa Piola* dont il hérite, en 1703, à la mort de son père Domenico. Mais il sait donner à l'occasion des exemples raffinés de son talent dont notre *Salomé* qui prend place, selon A. Toncini Cabella, dans la première décennie du XVIII^e siècle.



Fig. 1
Paolo Gerolamo Piola,
étude préparatoire pour
Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste,
localisation actuelle inconnue



English translation

Antonio d'Enrico, called Tanzio da Varallo

Riale d'Alagna, 1575 or 1580 (?) – Varallo Sesia, 1632/1633

The Virgin and Child with Saints Charles and Francis

Oil on canvas, 39 9/16 x 28 7/8 in. (100.5 x 73.4 cm.)

Provenance:

Ascona, private collection since the end of the 18th century.

Literature:

Unpublished.

After the rediscovery two years ago of Tanzio's *Saint John the Baptist in the Desert*, we now present a preparatory work by the master from Varallo. Both the *Baptist* and the present work had been in the same private collection in Ascona since the end of the eighteenth century. The latter is *non finito*, and combines the virtuoso skills of rapid, allusive brushwork with the fascination of a visible creative process, revealing the painter's initial thoughts for a highly ambitious and late work, the altarpiece of *The Virgin and Child with Saints Charles Borromeo and Francis*, now in the Pinacoteca in Varallo (fig. 1).¹

The unfinished nature of this composition suggests that we are studying a preparatory work rather than a version with variants made for a private collector. Strictly speaking, it cannot be considered as the *modello* for the altarpiece in the Varallo picture gallery since it does not quite correspond to the final version – the principal variation being the replacement of angels by a Holy Trinity. On the other hand, the group of the Virgin and Child with Saints Charles and Francis is entirely similar to the figures in the final composition, apart from some variations in their clothing and obvious changes in colour. The Christ Child already has his left thumb and index finger pinched together so that he can hold the rose that the artist was to add there. By eliminating the curtain and the angels, Tanzio would modify the context of the figure group in the final composition, and we thus see a shift in the setting from an interior to an exterior. The figures would ultimately be placed before a wall-niche sprouting with wild grass, and the Trinity would appear within a golden cloud against a sombre sky. The gesture of Saint Francis' right hand, here indicating the ground, reclaims its full meaning in the Varallo altarpiece, where the artist has placed a cross before the saint. The work's quality as a sketch is most clearly appreciated in the area yet to be completed, where the curtain has not been painted, as well as in the passage of black pigment painted swiftly over the brown preparation, or again in the pale brown ground brushed in behind the head of Saint Francis. Evidence of its status of a work in progress also appears in the traces of paint intentionally left on the edges of the canvas and in certain other areas, such as the touch of red to the right of the Christ Child's head. These could be the result of an overloaded brush, and one might well wonder whether the artist would have covered them up when faced with presenting his com-

1- The dimensions of the altarpiece are 285 x 190 cm. See *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del seicento*, exh. cat., Milan, Palazzo Reale, 13 April-16 July 2000, no. 40, pp. 154-157.

position to the confraternity of Santa Maria in Sabbia for which the altarpiece was intended.

The canvas is a spirited work, executed in one burst of activity and without any *pentimenti*, as has been revealed by X-radiography. But this has also revealed how typical of Tanzio the handling is, as confirmed by infra-red reflectography. The head of Saint Charles fits into a darkly inscribed oval, an approach used in the artist's drawings (fig. 2, reflectography). For comparison we reproduce a preparatory drawing for the figure of Saint Francis (New York, Scholz collection) that demonstrates this approach to creative procedure, still grounded in the great tradition of the Renaissance (fig. 3).² Alternatively, this drawing could have been made in preparation for the Saint Francis in the *Nativity* in the Los Angeles County Museum of Art (fig. 4). Once again, we can see evidence of Tanzio's free re-adaptation of motifs from one work to another.

The theme of the *Sacra Conversazione* (a « Sacred Conversation ») between the Virgin and Saints was treated by the artist on several occasions. While respecting the Milanese scheme favoured by the painters of the Borromeo Counter-Reformation – Cerano (c. 1575-1632) and Giulio Cesare Procaccini (1574-1625) – Tanzio renews both its expression and its sentiment, as Filippo Maria Ferro has pointed out.³ The artist tends to convey a more intimate unity between divinity and mortal suffering, balancing the majesty and beauty of the group around the Virgin with the torment visible on the faces of the saints, marked as they are by prominent veins, wrinkles, and rings under the eyes. This approach was not new: Caravaggio had already adopted it for his *Madonna of the Rosary* (Vienna, Kunsthistorisches Museum). But here the painting reflects the climate of the terrible years of plague during the late 1620s and early 1630s, and evokes the reality of death, which had snatched away the artist's wife Maria. In 1631, Tanzio executed the *Saint Roch* (Varallo, Pinacoteca) as an ex-voto for the plague; but we should also remember that Charles Borromeo (1538-1584) was considered the most effective patron of the plague-stricken during the Counter-Reformation, sometimes even replacing the saints venerated for this purpose since the Middle Ages, Sebastian and Roch. Charles also frequently appears in Tanzio's oeuvre, proving how popular this saint was in Lombardy; he was canonised by Pope Paul V in 1612. If one considers that he is flanked here by a « participating » figure of Saint Francis – showing his stigmata and pointing to the cross – then this ponderous reading of the work would hardly be in keeping with the seductive grace of the angels, who echo the figures of these two dramatic saints.

The great altarpiece of *The Virgin and Child with Saints Charles Borromeo and Francis*, for which our canvas is a preparatory work, is dated by modern scholarship to a period between the project for San Gaudenzio in Novara and the *Saint Roch*, dated 1631. The oratory of the confraternity in Sabbia where the altarpiece stood had not yet been built in 1628, and was completed in 1633. A dating in the late 1620s or very early 1630s is maintained by recent scholarship.

This advanced dating seems to be justified, since the composition is dis-

2- Giulio Bora, *Il seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Milan, Pinacoteca Ambrosiana, 1973, p. 121, no. 128.

3- Filippo Maria Ferro, «Tanzio e l'Angelo», in exh. cat. cited in note 1, 2000, p. 22.

tant from the decided luminism and strident tonalities of Tazio's youthful works. Likewise – with the exception of the angels, who seem to be a reinterpretation of Morazzone (1573-1626) and Procaccini – the sculptural immobility of the figures (classically inspired in the case the Virgin and Child) is far from the convoluted poses of Tazio's earliest compositions.

This kind of compositional evidence, in oil and on canvas, is extremely rare in Tazio's oeuvre, not because it is exceptional in character but more simply because such examples have not come down to us. This phase is therefore particularly interesting for following this composition's creative process. We know that Tazio carefully prepared every one of his compositions with the help of numerous drawings, but occasionally certain details could be developed in oil on canvas, such as the *Two Angels Crowning the Virgin* (fig. 5, Varallo, Pinacoteca)⁴ executed in preparation for the Lumellogno altarpiece. There is also a surviving monochrome *bozzetto* with *Sennacherib Defeated by the Angel* (Novara, Museo Civico), a full compositional study for the painting in the Chapel of the Guardian Angel (Novara, Basilica of San Gaudenzio). In the catalogue of the last Tazio exhibition, F. M. Ferro noted the presence of several of these *bozzetti* in the collection of Ottavio Nazari, the patron of the frescoes in Novara. These pictures later passed to the Palazzo Avogadro, where they are still cited by guides and inventories in the nineteenth century.⁵ Thereafter all trace of them is lost, and consequently there are only these two instances of this sort of oil sketch: a study of details and a study for an entire composition.

Tazio's re-reading of Morazzone's oeuvre, reflected here in the figures of the angels, fits perfectly into the period between 1628 and 1633, since when he was painting the frescoes in San Gaudenzio in Novara, the artist had to measure himself very closely against Morazzone, who had decorated the chapel of the Buona Morte in 1620. Tazio's rival, who had preceded him on another occasion, in the decoration of the Sacro Monte in Varallo (Morazzone worked there in 1605-1610), had just died when our painter signed the contract in 1627. Indeed the patron, Ottavio Nazari, drew up a precisely worded contract in which Tazio was required to equal, or surpass, the pre-existing work in the painted chapels. Clearly, Tazio was familiar with the late Mannerist arabesques of Morazzone, who liked to fill the upper part of his compositions with flying angels, occasionally departing from the strict framework of the composition, as our artist does here. But more notably, the angel on the left, who is already present in the *bozzetto* mentioned above (and consequently in the Lumellogno altarpiece), appears to be a literal quotation from Morazzone, and in particular from the *Saint Catherine with Angels* (Oleggio, Santa Maria di Loreto).⁶ Tazio also appropriated the way the angels are arranged – one facing us, the other in profile – which breaks the monotony and the artificial character of such a representation. Here the visual effect is powerful for two reasons: above all because the angels emerge from a dark background that was left unpainted to suggest the curtain they support; and then because Tazio models their bodies more naturally than Morazzone would ever have done, since the latter was expert in « more visionary accents ».⁷

4- Simone Baiocco, in exh. cat. cited in note 1, 2000, pp. 111-112, no. 20.

5- Filippo Maria Ferro, in exh. cat. cited in note 1, 2000, pp. 139, 141, no. 33. In his entry, Ferro cites the 1828 guide by Bianchini in which three *bozzetti* are listed: « Avvi la Giuditta del Tazio e gli abbozzetti di questo artista d'un Angelo Custode, della battaglia di Senacheribbe che esiste in S. Gaudenzio ed un S. Giambattista ».

6- Mina Gregori, in *Il Morazzone*, exh. cat., Varese, 14 July-14 October 1962, pp. 75-76, no. 43, fig. 138.

7- Francesco Frangi, « Itinerario di Tazio da Varallo », in Giovanni Romano, ed., *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, Banca CRT - Cassa di Risparmio di Torino, Turin, 1999, p. 151.

One is struck at once by the dynamic immediacy of our painting when it is compared with the definitive image. Of course, the format of the altarpiece – almost three times as tall – is less conducive to spontaneity, which is conveyed here by allusive and yet generous brushstrokes, and a vibrant use of impasto, especially in the execution of the angels and the Christ Child, which stand out as the bravura passages of this work.

A few biographical notes*

Tanzio's departure for Rome in 1600 accompanied by his brother Melchiorre is recorded in a document signed by the judge of the Val Sesia – a sort of letter of safe conduct which stipulated that the two brothers were in good health and were prepared to make an honest living from their art. This is the first piece of evidence concerning this promising young man who was descended from a dynasty of artists, architects, sculptors, and fresco painters. It was undoubtedly within his own family, and most probably during work on the Sacro Monte in Varallo, that Tanzio began to learn his craft. In 1586, three of his brothers had signed a contract for the *Massacre of the Innocents* in the main chapel. Tanzio's departure for Rome was certainly motivated by the prospect of work offered by Clement VIII's Papal Jubilee of 1600; and there could not have been a better starting point for a young artist in his twenties than Rome in the 1600s. Every artistic trend was present on the Roman scene – from Caravaggio to Annibale Carracci and the Tuscan painters, 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 is suggested by five fragments of a *Pentecost* (now on deposit at the Museo di Capodimonte), and then on the way back north, he probably passed through the Abruzzi; Ferdinando Bologna believed that this journey took place before his Neapolitan sojourn.⁹ A painting of a *Madonna of the Extinguished Blaze* in the Collegiata in Pescocostanzo testifies to the artist's presence in this area.

In 1607, Tanzio's brother Melchiorre returned to Varallo, but no documented trace can be found of his own presence there until 1616. At this date the altarpiece of *Saint Charles Giving Communion to the Plague-stricken* was already in place in the Collegiata in Domodossola. For the first time, around the end of 1617, there is documentary evidence of Tanzio working at the Sacro Monte in Varallo (frescoes on the theme of *Pilate Washing his Hands*, chapel XXIV). In the following years, he executed religious compositions of small or medium size which would seem to indicate that his work was destined for private collectors. Examples of this include the *Saint John the Baptist* (Oberlin College, Allen Memorial Art Museum) and the *Saint Sebastian Healed by Saint Irene and the Angel* (Washington, National Gallery of Art). The latter still shows the influence of the Roman Mannerism of Cavaliere d'Arpino. A study of the artist's work for private patrons must also take into account his portraits, which demonstrate his intensity and psychological acuity. These may be judged in the *Portrait of a Man* and the *Portrait of a Lady* (both Milan, Pinacoteca di Brera).

8- For recent biographical information see Giovanni Romano, «D'Enrico, Antonio», in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 38, Rome, 1990, pp. 779-783; Francesco Frangi, «Itinerario di Tanzio da Varallo», in *Percorsi caravaggeschi...* cited in note 7, 1999, pp. 113-192; *Tanzio da Varallo*, exh cat. cited in note 1, 2000.

9- Ferdinando Bologna, «Tanzio a Roma, sugli Altopiani Maggiori d'Abruzzo e a Napoli», in exh. cat. cited in note 1, 2000, pp. 33-40.

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

Bernardino di Bosio Zaganelli

Cotignola, documented from 1495 – Imola, 1519

Christ on the Cross with Saint Jerome and an Augustinian Saint

Oil on wood panel, 13 3/8 x 10 13/16 in. (34 x 27.5 cm.)

Provenance:

Germany, private collection.

Literature:

Unpublished.

This rare *tavoletta* is in a perfect state of preservation and clearly conveys the stylistic traits of Bernardino Zaganelli. The artist was a native of Romagna and his career developed independently from that of his brother Francesco – as current scholarship has demonstrated – who outlived him, dying in 1534.¹

The composition is as pure as can be, and its diminutive format certainly indicates its use for private devotion. While it is easy to recognise the penitent Saint Jerome on the right, even in the absence of his habitual attributes, the second saint kneeling before the Cross is harder to identify. His black habit would suggest an Augustinian saint, and the cardinal's *capa magna* over this might lead us to believe that this is Saint Bonaventure. But there are two reasons to object to this identification: Bonaventure should be wearing the brown habit of the Franciscan order, and it would be hard to explain the wound in his right side. Saint Jerome is represented in an identical manner in a more complex and monumental work, the altarpiece

1- See the monograph by Raffaella Zama, *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino) pittori*, Rimini, 1994. For a critical review of this catalogue raisonné, which mingles the work of the two brothers, see Andrea De Marchi, *Ioanes Ispanus. La pala di Viadana. Tracce di Classicismo precoce lungo la valle del Po*, exh. cat., Comune di Viadana, Galleria Civica «G. Bedoli», 19 November - 31 December 2000, p. 149. For Bernardino's own *corpus*, see Andrea De Marchi, «Bernardino Zaganelli inedito: due "facies Christi"», *Prospettiva*, nos. 75-76, July-October 1994, pp.124-135.

of the *Conception of the Virgin* (Forlì, Pinacoteca Civica), signed, however, by Francesco Zaganelli and dated 1513. This larger work includes the figure of Saint Bonaventure, depicted in a manner very similar to that in our panel.² While one can trace various instances of mutual influence, contribution, and re-use of motifs between one artist and the other, the expressive devotional mood displayed here by Bernardino distinguishes his approach from that of his brother Francesco. An awareness of Perugino (c. 1450-1524) is an enduring element in the artist's training. The figure of Christ on the Cross is set against a landscape background that blends the real and imaginary worlds. The distant, dissolving atmosphere contains a surreal city that is only hinted at, and the mountainous landscape recalls the steep crags of San Leo and San Marino in the artist's homeland. The refined technique bears the influence of Northern art, and in particular that of Dürer, as regards the strongly expressive figure of Christ. The whiteness of his emaciated, exaggeratedly attenuated body almost suggests a lack of material substance. The figure of Saint Jerome is equally impressive, and we are far from the earlier, more realistic approach of the *Deposition* (Amsterdam, Rijksmuseum). The taste for naturalistic details such as the small flowers and grass that run across the foreground area is also very Northern, and one can sense how far Bernardino Zaganelli has emerged from his own world, that of Boccaccio Boccaccino (before 1466-1525) and Ercole de Roberti (c. 1450-1496). Considering these stylistic qualities, this panel can be placed within the artist's maturity. The insistence on white tonalities makes it very much part of his pictorial language at that time, and a notable comparison here would be the *Baptism of Christ* (London, National Gallery), painted around 1505/1506, which offers a number of parallels with our painting.

2- Raffaella Zama, as cited in note 1, 1994, pp.168-170, no. 58.

Ludovico Mazzolino

Ferrara, c. 1480 – c. 1528

The Nativity with the Annunciation to the Shepherds

Oil on wood panel, transferred to canvas, 15 3/4 x 12 5/8 in. (40 x 32 cm.)

Dated over the manger door: « 15 [2] 6 [?] »

Provenance:

Paris, private collection.

Literature:

Unpublished.

The composition reflects a prototype that appears in the early stages of Mazzolino's oeuvre, as illustrated by the small-scale Nativity scenes in the Borghese Gallery, Rome, in the Huber-Escher collection, Zurich, and in the National Gallery, London. This was a formula that endured throughout the artist's career with a certain number of modifications and additions.¹

1- Silla Zamboni, *Ludovico Mazzolino*, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1968.

Mazzolino's Nativities follow the same basic compositional plan: the focus in the foreground is on the Christ Child reclining on a cloth on the ground, with some straw as a pillow. Here he is accompanied by the young Saint John the Baptist, who kneels before him, while the Virgin and a shepherd are behind, with Joseph to the right. In the background an angel appears to the shepherds. Evoking Giorgione, the landscape is beautifully set in a gradually dissolving atmosphere, ending in distant hills. On the left the background slopes down to the right, making way for an increasingly important element of Mazzolino's compositions, the sizeable structure that represents the manger. This motif is accompanied by two others, the doves and the figure at the top of the steps. This kind of lucid, realistic narrative is already present in the Uffizi *Nativity* (fig. 1), which also reflects the Raphaellesque elegance of pose and drapery, visible here in the figures of the shepherd and the slumbering Joseph, who is generously robed in an orange cloak. Mazzolino could have been aware fairly early of Raphael, an artist whose work existed in Ferrara in the Este collections. The same picturesque details appear in yet another *Nativity* of the 1520s (1524; Bologna, Pinacoteca Nazionale).

The gold on the haloes, the details on the edges of clothing, and the general composition, both attentive and balanced, all point to the high quality of this painting. A trace of the inscribed date, which is unfortunately worn away, clearly reveals the decade figure as a 2, confirming what stylistic elements already tell us. It is difficult to decipher the last figure, but it seems more logical to read this as a 6 rather than a 0. We would then be in the last two years of the life of Mazzolino, who died of the plague around 1528, the year in which he drew up his last will.

Within the world of Ferrarese art, dominated by Dosso Dossi (c. 1490-1542) from 1514 – the year of his appointment as official painter to the Este court – and then by Garofalo (c. 1476-1559) after his return from Rome, Mazzolino appears to be the only one to have exploited a new style, combining determined realism and great freshness of invention, in his preference for small formats.

Paris Bordon

Treviso, 1500 – Venice, 1571

Rest on the Flight into Egypt with Saint Catherine and Angels

Oil on canvas, 61 x 92 3/8 in (154.8 x 234.6 cm.)

Provenance:

James Cazenove, Esq.: sale, Christie's, London, 18 May 1833, lot 105 (as Giorgione, 240 guineas to Lord Northwick);

2nd Lord Northwick (1769-1859), his sale, Phillips, Thirlestaine House, Cheltenham, 26 July-30 August 1859, lot 1566 (acquired by the 3rd Lord Northwick); thence by descent to Captain Edward George Spencer-Churchill (1876-1964), Northwick Park; his sale, Christie's, London, 28 May 1965, lot 27; London, Brod Gallery;

Christie's sale, London, 14 March 1975, lot 110;

Lugano, private collection.

Exhibition:

Italian Art and Britain, London, Royal Academy of Arts, summer exhibition, 1960, p. 41, no. 76.

Literature:

A catalogue of the Pictures, Works of Art etc. at Northwick Park, 1864, reprinted in 1908, no. 56 (as Giorgione).

Tancred Borenius, *A catalogue of the Collection of Pictures at Northwick Park*, 1921, no. 13.

Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, 1957, vol. I, p. 47 (as Bordone).

Giordana Canova, *Paris Bordon*, Venice, 1964, pp. 13-14, 109, fig. 26.

Giordana Mariani Canova, « Paris Bordon: profilo biografico e critico », in *Paris Bordon*, exh. cat., Treviso, Palazzo dei Trecento, September-December 1984, pp. 35, 64, under cat. no. 8.

William R. Rearick, « The drawings of Paris Bordon », in *Paris Bordone e il suo tempo* (proceedings of symposium, Treviso, 28-30 October 1985), Treviso, 1987, p. 49.

Giorgio Fossaluzza, « Qualche recupero al catalogo ritrattistico del Bordon », in *Paris Bordone e il suo tempo* (proceedings of symposium, Treviso, 28-30 October 1985), Treviso, 1987, p. 49, p. 191 and note 48.

Oliver Bradbury and Nicholas Penny, « The picture collecting of Lord Northwick: Part I », *The Burlington Magazine*, August 2002, p. 494, fig. 37, note 85.

Since 1833, when it was acquired by Lord Northwick (1769-1859), this painting has remained within one family for over a century, until 1965. Lord Northwick had purchased it in a London sale whose catalogue states that it came from the collection of James Cazenove, a name that was later misinterpreted by Giordana Canova as Giacomo Casanova (1725-1798), and who is in fact more likely to be a member of the merchant banking family of Cazenove & Co.¹ It was offered for sale after James Cazenove's death by his executors. Upon the death of Lord Northwick in 1859, the painting was part of the sale of his collection but was bought back by the 3rd Lord Northwick. The vicissitudes of this important collection are now better known thanks to the recent article by Oliver Bradbury and Nicholas Penny, published in two parts in *The Burlington Magazine* of August and October 2002.² When Lord Northwick purchased this masterpiece, he certainly believed it would become a jewel of his picture gallery, then being assembled at Northwick Park (1832-1834). A photograph shot in about 1960 shows our painting, now rightly reattributed to Paris Bordon, majestically hanging in the upper right corner of the view (fig. 1). Lord Northwick's collections were at this

1- James Cazenove apparently belonged to the merchant banking family that founded the still active firm of Cazenove & Co. in London. The family were originally French Huguenots called de Cazenove who had emigrated to England where, like most other Huguenots, they found employment opportunities and tolerance for their Calvinist religious beliefs. A James Cazenove died in 1827, and it is entirely possible that it was his descendants who sold off three of his paintings some years later. For the history of the family and firm, and in particular for James Cazenove, see David Kynaston, *Cazenove & Co., A History*, London, 1991, p. 12.

2- Oliver Bradbury and Nicholas Penny, « The picture collecting of Lord Northwick: Part I », *The Burlington Magazine*, August 2002, pp. 485-496; « The picture collecting of Lord Northwick: Part II », *The Burlington Magazine*, October 2002, pp. 606-617.

time divided between two places, Northwick Park and Thirlestaine House, the latter acquired in 1838. Waagen, who only visited Thirlestaine House, provides an eloquent account of Northwick's encyclopaedic collecting spirit, noting in his publication of 1854 that there were no less than eight hundred paintings there, not including the objects, sculptures, miniatures, as well as a collection of Sicilian pieces.³ Between 1790 and 1800, Lord Northwick had in fact spent ten years on a Grand Tour, most of which was spent in Italy.

The attribution of our painting to Giorgione, which lasted throughout the nineteenth century, was then currently accepted for early works by Paris Bordon, which indeed still echo the poetic approach of Giorgione. It was not until the first important monograph on Paris Bordon written in 1900 by Bailo and Biscaro, as well as through recent historical research, that the picture was returned to its rightful author.

Bordon is lively and inventive in his reinterpretation of the theme of the Rest on the Flight into Egypt and the Miracle of the Palm. Here, the palm tree is replaced by an orange tree and the scene is conceived as a simple idyll, with a distant echo of the Rest on the Flight: it is more like a depiction of Paradise Regained. The spring at the foot of the tree symbolises the fountain of life, alluded to by the angel bearing the ewer. The two small angels perched in the tree pick its fruit, one of them offering some to the Virgin, whose arm is outstretched. The haven of peace that provides the setting for this scene is a great clearing in the depth of the forest. Behind the Christ Child's head are two familiar animals, a sheep (emblematic of the *Agnus Dei*) and beside it a wolf – respectively symbols of good and evil. In the distance, one can make out the silhouette of a man with some dogs, presumably out hunting. This lively touch animates the background of the picture. Saint Catherine is recognisable by her book, symbolic of her wisdom. She was from Alexandria, a city renowned for its wise people, and it was supposed that she applied herself to the study of philosophy, becoming a sort of Pallas Athene of the Christian world.

The composition is pyramidal, with a skilful application of rhythmic, serpentine lines that link one figure with another. The figures are all arranged on one plane and enlivened by varied and ingenious *contrapposto* poses. The colours giving such vibrance to the scene are particularly remarkable in the tonal contrasts of the drapery, and in the choice of refined, juxtaposed harmonies: blue-yellow, blue-green, and blue-grey. Throughout the canvas, *pentimenti* allow us to follow the painter's revisions as the work gradually evolved into a composition of exquisite balance and originality.

The figures anticipate the serpentine characters of the *maniera moderna* that was to be so favoured in Venice from about 1539, with the arrival of Francesco Salviati. The dating proposed by Giordana Canova, around the years 1527-1530, accords with the stylistic features of the artist during this period: classically balanced composition, refined use of colour, and lyrical inspiration – all of them characteristics that still owe much to Titian. Our painting is closely connected in style to a number of the artist's early works such as the *Holy Family with Saint Catherine* (Saint Petersburg, Hermitage)

3- G. F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, London, 3 vols., 1854, vol. III, p. 195.

or the *Virgin Enthroned between Saints George and Christopher* (Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini), and has an obvious iconographical parallel with the slightly later *Sacra Conversazione with Saints Jerome and Catherine* (fig. 2, Genoa, Galleria di Palazzo Rosso), a work of the early 1540s. Each of these pictures is distinguished by ample composition and grand landscape setting.

According to the celebrated and unavoidable biographer Vasari, whose 1566 stay in Venice included a visit to the ageing painter, and whose *Vita* remains fundamental for our study of his art, Paris Bordon (or Bordone for Vasari) was an apprentice of Titian. This precious piece of information has every chance of being correct, since the influence of the great Venetian master is so fundamental in Bordon's early works. During the 1520s, Bordon was drawn to the works of Giorgione, and he immersed himself so deeply in the earlier painter's style that his own paintings were considered by early scholars to be by Giorgione – as was the case with *Rest on the Flight into Egypt*. In the period around 1530, his work began to reflect a greater variety of interests, with a special concern for landscape and architecture. He made a careful study of drawings by Serlio, whose work he reinterpreted with a refined Mannerist sensibility.

In the years that followed, his career changed decisively as he undertook a series of journeys, in particular to France, where – according to Vasari, who dates this to 1538 – he worked for François I^{er} and the Guise family; the dating is now much debated, and while some historians prefer to set his French sojourn around 1559, under François II, others allow for the possibility of two visits there. In any event, in 1540 Bordon spent a highly successful period in Augsburg, where he executed latently erotic and much sought-after mythological and allegorical paintings for the Fuggers and other wealthy families. Between 1548 and 1550, Bordon was in Milan, painting portraits and mythological subjects for Carlo da Rho. His output declined between 1557 and 1559, and after a sojourn in Treviso he returned to Venice, where he died.

Angelo Caroselli

Rome, 1585-1652

Witchcraft Scene

Oil on walnut panel, 25 1/2 x 24 in. (65 x 61 cm.)

Reverse: wax seal with coat of arms (Ceri family?); inscribed in ink «Alberto Diana Ristaurò».

Provenance:

Stockholm, private collection.

Literature:

Unpublished.

This painting is striking for its intriguing subject, related to witchcraft or possibly even necromancy. A woman stands before us, her shoulders brightly lit and almost bare, wearing a white chemise under a blue cloak with golden-yellow gusset sleeves trimmed with red. Her hands cover her breast in a gesture of fear, while her horrified gaze rests on a skull placed over a glowing brazier; this is supported by two webbed claws of a demon that only she can see. Her mouth is open in an apparent scream. A truly hellish witches' sabbath is taking place behind her, and the nocturnal scene is presented with extreme contrasts of light and shade. The principal source of light is the moon, while the fire's red glow provides two smaller points of illumination.

The image is very rare, both iconographically and within the artist's own oeuvre. Angelo Caroselli was usually a master of allegorical scenes and vanities, such as the *Young Man Meditating* (Avignon, Musée Calvet) or the *Vanitas* in the Roberto Longhi Foundation in Florence (fig. 1), even though the latter can be interpreted in esoteric and philosophical terms.¹

It is interesting to note that the picture in the Longhi Foundation is also painted on a walnut panel and has the same format and dimensions as ours (66 x 61 cm.). Perhaps they were conceived as pendants, or belonged to part of a series. Caroselli was an adherent of Caravaggio's naturalism, and can only be properly understood here if one considers the influence of the Gentileschi, in particular that of Artemisia (1593-1652/53), even more than Orazio (1563-1639); this holds true as much for the passionate representation and intensity of light as for the description of this fearsomely virile *tête de caractère*. These connections with the work of Artemisia at the time she left Florence in 1621 suggest a relatively early date for this painting, during the first half of the 1620s.

The artist's biographer Passeri is a useful source when we read of the invitation extended by King Charles I of England to Caroselli, whose negative response paved the way for Orazio Gentileschi's stay there from 1626 until his death in 1639.² How are we to explain this invitation to a painter who was so little known, even in Rome (where he was in any case more cele-

1- J. Grabski, « Il quadro alchimistico di Angelo Caroselli nella Fondazione Roberto Longhi a Firenze », *Paragone*, no. 341, 1978, pp. 3-13.

2- G. B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673* [c.1673], ed. J. Hess, Leipzig-Vienna, 1934, pp. 188-195.

brated for his gifts as forger)? No doubt Charles I was aware of Caroselli's paintings inspired by demonic motifs, and indeed his father James I had written a treatise on demonology. Passeri assures us that Caroselli executed many paintings for the King of England, and it may be that this work can be situated in that context.

Domenico Cresti, called Domenico Passignano

Passignano (Florence), 1559 – Florence, 1638

The Embarkation of Maria de' Medici at Livorno

Oil on canvas, 18 5/16 x 35 in. (46.5 x 88.8 cm.)

Provenance:

France, private collection

Related works:

– Drawing: a small general compositional drawing in red chalk shows an arrangement of the foreground similar to that in our *modello* (90 x 112 mm.; Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 20895 F).¹

– Painting: our painting is a preparatory work for one of a series of ten canvases commissioned from different Florentine painters by Maria de' Medici as decoration for the Cabinet Doré of the Palais du Luxembourg in Paris. Passignano's *Embarkation of Maria de' Medici at Livorno* (174.5 x 283 cm.; private collection) is one of seven known surviving canvases from this series.²

Literature:

Unpublished.

The reappearance of the *modello* for the *Embarkation of Maria de' Medici at Livorno* (fig. 1, private collection) provides more precise information about the origins of this work, especially since the definitive canvas does not include the far left side of the composition. However, a small, swiftly-executed red chalk sketch in the drawings department of the Uffizi in Florence (fig. 2) already includes the group of figures on the left. Two conjectures can be made here: either the left side of the composition was abandoned, or its presence would indicate an earlier state of the canvas, which was later cut down. The second of these seems less likely than the first: indeed, it would seem logical to emphasise the principal subject of the painting, and, accordingly, to develop the maritime theme and describe the galley that Maria de' Medici is about to board. Here, the group of two figures on the left elegantly and symmetrically close off the foreground area, skilfully balancing the group of guards and spectators on the right. Seen from behind as they turn to look at the procession, these figures echo the established Mannerist style of Passignano's older colleague Federico Zuccari (1540/41-1609), a painter who was in Florence in 1575 and with whom Passignano left for Rome in 1580. The embarkation of Maria de' Medici took place in Livorno (Leghorn) on Monday 17 October 1600, on the French royal galley. The

1- J. L. Nissman, *Domenico Cresti (Il Passignano), 1559-1638: A Tuscan Painter in Florence and Rome*, Ph.D. dissertation, Columbia University, 1979, pp. 358-361, under no. 95, p. 361, fig. 175.

2- A. Blunt, «A Series of Paintings illustrating the History of the Medici Family executed for Marie de Médicis», *The Burlington Magazine*, CIX, 1967, no. 774, pp. 492-498; no. 775, pp. 562-566; J. L. Nissman, as cited in note 1, 1979, pp. 358-361, no. 95; J. L. Nissman, «Passignano», *ad vocem*, in *Il seicento fiorentino, Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, vol. 3, *Biografie*, exh. cat., Florence, Palazzo Strozzi, 21 December 1986-4 May 1987, pp. 141-143; S. Mamone, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo (Milan), 1987, p. 110, fig. 111; M.-N. Baudouin-Matuszek, *Marie de Médicis et le palais du Luxembourg*, exh. cat., Paris, Palais du Luxembourg, 1991, pp. 213-214.

great pink pennant clearly bears heraldic fleurs de lys which were subsequently to be replaced by a coat of arms. Even if they are described in the distance, the small silhouetted figures of Maria de' Medici and her entourage are clearly detached from the massive brown base of the walls of Livorno. Our *modello* conveys a clear, straightforward narrative that was one of our painter's stylistic qualities.

The finished canvas was part of a series of ten painted by a group of Florentine artists; only seven have come down to us. The series of paintings arrived in Paris on 31 December 1627, while payments to Passignano are documented later, on 8 January 1628, after his return from Rome. The dating of Passignano's work logically falls between a *terminus post quem*, which would be 1625 – negotiations for this commission having begun in 1624 – and a *terminus ante quem* of 1627, at which point the paintings are known to have been completed.

Agostino Tassi

Ponzano Romano (Rome), 1578 – Rome, 1644

The Siege of a City

Oil on canvas, 24 13/16 x 39 3/16 in. (63 x 99.5 cm.)

Provenance:

France, private collection.

Literature:

Patrizia Cavazzini, « Towards a chronology of Agostino Tassi », *The Burlington Magazine*, July 2002, p. 406, fig. 21.

By their elegance and sinuosity, the numerous small figures in this painting lead us directly towards the art of the painter Agostino Tassi, whose capricious and scandal-ridden private life did no little damage to his reputation as artist. If his role in the great frescoed decorations of Roman palaces is well enough known (one could cite, among others, the Palazzo del Quirinale, the Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, the Palazzo Lancelotti, the Palazzo Doria Pamphilj, and the Palazzo Rospigliosi), yet there is little documentation for his easel paintings, and Tassi's chronology remains uncertain. However, thanks to the recent discoveries of Marco Chiarini and Patrizia Cavazzini, subsequent to Teresa Pugliatti's pioneering monograph of 1977,¹ a catalogue of this eccentric artist's oeuvre is beginning to take shape. Documentary evidence and certain works still *in situ* reveal that Agostino Tassi was extraordinarily successful throughout his career.

One would like to be able to identify the nocturnal battle painted here, but the fortified city, defined by a river and not the sea – as is suggested by the presence of a river god in the foreground – offers very few clues. The build-

1- T. Pugliatti, *Agostino Tassi, tra conformismo e libertà*, Rome, 1977; M. Chiarini, « Agostino Tassi: some new attributions », *The Burlington Magazine*, no. 919, October 1979, pp. 613-618; M. Chiarini, « An addendum to Tassi », *ibid.*, no. 923, February 1980, p. 127; P. Cavazzini, « Agostino Tassi and the organization of his workshop: Filippo Tarchiani, Angelo Caroselli, Claude Lorrain and the others », *Storia dell'Arte*, no. 91, 1997; P. Cavazzini, *Palazzo Lancelotti ai Coronari. Cantiere di Agostino Tassi*, Rome, 1998; P. Cavazzini, « Agostino Tassi reassessed: a newly discovered album of drawings », *Paragone*, no. 605, July 2000, pp. 3-31.

dings are a combination of Roman temples and Baroque churches, spread across an uneven terrain that fades into the distance on the right. The immense bridge that crosses the water is poetically represented through the skilful depiction of moonlight and its reflections. The goddess revealing the city from the upper left turns towards a *putto* who holds a giant lily; and if one is to interpret this – as seems logical – as the emblem of the Farnese family, who would be the patrons of the painting, then the event depicted here must be closely tied to their family history. Patrizia Cavazzini has intelligently associated our painting with a mention in the Farnese inventory of 1697: «A view of a bridge in perspective and a blaze at night» (neither author nor dimensions are given).² The episode depicted here might be linked to the capture of Antwerp by Alessandro Farnese (1545-1592), Duke of Parma and Governor-General of the Low Countries, who was acting on behalf of Philip II of Spain. To conquer Antwerp, it would have been necessary to build a bridge over the river Scheldt. But if there were any likelihood to this hypothesis, one would have to concede that this city seems very unlike Antwerp. This is even more surprising since its topography was well known through engravings. The view is more like one of a fortified Tuscan town, while the structure of the bridge recalls the Ponte Molle (which is none other than the Ponte Milvio) on the Tiber. It is entirely possible that the artist gave free rein to his imagination in representing this episode. Likewise, the female figure standing behind the river god is also enigmatic; she looks pensively towards the river god and his source, leaning on an urn. One can hardly help but consider this group of river deities and the little *putto* beside them – not only compositionally but in their very conception – as inspired by the French painter Nicolas Poussin (1594-1665), who had been in Rome since 1624. We know, moreover, thanks to a document recently published by Patrizia Cavazzini, that on 27 September 1634 Tassi sold a canvas by Poussin among some works by Angelo Caroselli (1555-1652).³ The same document refers to a painting by Agostino executed in collaboration with Caroselli, who painted the figures.⁴ And although Agostino was well versed in collaborating with other painters, principally for their contribution to the figures, those in our painting appear to be entirely characteristic of his hand, as is the whole picture. The elongated proportions of the reclining male figure holding a horn of plenty, with attenuated legs ending in pointed feet, is one of several recognisable features of Tassi's style as seen in his drawings. The swirling draperies, the great red standard on the right, and the swiftly yet carefully delineated figures, are also tantamount to a signature of the artist. This scene – almost an operatic ballet rather than a real battle – is a magnificent example of Agostino's talent. The lighting is admirably rendered, not only in the white halo of the moon but through the fiery sources of light scattered across the composition. It is impossible to find the hero of the battle, either in the muddled skirmish of overloaded boats in the foreground or in the silhouetted figures of the background. Reds, blues, and yellows provide sparkling punctuation in this symphony of brown.

This nocturne exhibits Agostino's renewed interest in marine themes, with which he had familiarised himself in Livorno while he was exiled there by

2- B. Jestaz, «L'inventaire du palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644», in *Le Palais Farnèse*, III, 3, Rome, 1994, p. 175, no. 4367.

3- P. Cavazzini, as cited in bibliography above, 2002, p. 407: «9- Un quadro di quattro palmi di Mons. Poussin con un paese et una donna ignuda et satiri con la cornice rabescata», «5- Una tela di otto e cinque in circa (cornice indorata tutta) coppia di Mons. Poussin fatta dal Carosel» et «8- Una tela di testa della maniera di Mons. Poussin d'un fiume et puttini e paese».

4- Cavazzini, *ibid.*, 2002, p. 407: «12- Una tela di quattro palmi dipinta dal sig. Agostino et le figure del Carosel rappresentante la ritrovata di Moisé non ancora finito».

the Grand Duke of Tuscany Ferdinand I, and in which he excelled. The high quality of execution of our composition also contributes a new element to his late career. Indeed, Patrizia Cavazzini dates the picture to the early 1640s, which would make this one of the artist's last works before his death in 1644.

Agostino Tassi was one of the first painters of pure landscape in Italy. He forms a link between the northern artists who were instrumental in developing this genre in Rome – Paul Brill (who died there in 1610), Adam Elsheimer (1578-1610) and later Jacob Pynas (c. 1592/1593-after 1650) – and Claude Lorrain (1600-1682). A number of Roman palazzi contain frescoes that are examples of Tassi's particular talent for landscape. He also painted canvases in which the theme is a pretext for the depiction of a port or marine subject; landscapes with a religious theme occur more rarely. Tassi's oeuvre, often confused with that of Filippo Napoletano (c. 1587/1591-1629) and later with that of Claude Lorrain – both of whom were his pupils – as well as with works by Pier Paolo Bonzi (c. 1576-1636), has in recent years been rewardingly studied.

Gioacchino Assereto

Genoa, 1600-1649

Saint Mark the Evangelist

Oil on canvas, 37 5/8 x 28 in. (95.5 x 71 cm.)

Provenance:

Genoa, private collection;
Monte Carlo, private collection.

Literature:

Franco Renzo Pesenti, *La Pittura in Liguria. Artisti del primo seicento*, Genoa, 1986, p. 390, fig. 338;
Piero Pagano - Maria Clelia Galassi, *La Pittura del'600 a Genova*, Milan, 1988, fig. 44.

The tightly-knit format of this half-length figure of Saint Mark is typical of Gioacchino Assereto, as is the broad handling, vigorous contour line, and generous impasto. The figure is set within a strictly triangular composition, and the abstracted gaze, lost in thought, lends an admirable expression – both attentive and surprised – to the saint. This is further emphasised by the strong light on his face and upper part of his shoulders. The saint is lit up by inspiration, as it were, and his face is marked by strong drama and emotion. His hands display arrested movement, one holding up a pen, the other about to turn a page. Thus Assereto succeeds not only in illustrating the interior aspect of the gospel writer but in exploiting the monumentality of the figure as it emerges from the penumbra by means of ener-

getic and highly effective frontal lighting. The baroque quality of this work lies in the conception of a person truly captured «in action». The lion's head, barely sketched out at lower left, is treated as a frowning face, more human than animal. The book and column, with its base, allude to the Old Testament on which the New is founded, and therefore, to the Gospels.

If the sense of space and intense colouring convey a sense of the legacy of Van Dyck (1599-1641), the darker tones and slight sfumato were no doubt inspired by the late Mannerist painters of Lombardy. One hardly need prove the influence of the Procaccini brothers, who sojourned in Genoa and left several works there; but it is worth considering that the painter was also responding to Cerano (c. 1575-1632) and Morazzone (1573-1626). The beautiful golden glow behind the head of the saint could recall the same formative influences on Bernardo Strozzi (1581-1644). All of these qualities, together with the fluid and streamlined brushwork, lead us to place the work within Assereto's full maturity, at the beginning of the 1640s, during the decade that concluded with his premature death in 1649. But the painter had begun his apprenticeship very early, having entered the workshop of Luciano Borzone (1590-1645) at the age of twelve, before continuing his training in that of Andrea Ansaldo (1584-1638) a few years later. The freedom of handling and lively depiction of this *Saint Mark* is entirely consistent with Assereto's late style, as displayed in works such as the *Pilgrims at Emmaus* (Genoa, private collection) or the *Saint Augustine and Saint Monica* (Minneapolis, Institute of Arts).

Domenico Piola

Genoa, 1627-1703

The Adoration of the Shepherds

Oil on copper, 6 7/8 x 15 1/2 in. (17.5 x 39.4 cm.)

Provenance:

Genoa, private collection; Monte Carlo, private collection.

Literature:

Unpublished.

Domenico Piola, the founder of the great *Casa Piola*, is the author of this *Adoration of the Shepherds*, striking not only for its copper support but for its atypical composition. If Domenico's habitual stylistic features can be recognized in the figures of the Virgin and Child and Saint Joseph, the tightly-knit horizontal format of the figures is quite unusual in this artist's oeuvre.

In a similar manner to Giovanni Benedetto Castiglione (known as Grechetto, 1609-1663/1665), Piola here conceives an *Adoration of the Shepherds* in which

he can develop his interest in animal painting. The shaggy little red-haired child on the left, carrying wildfowl in his arms, is certainly inspired by one of Grechetto's engravings, *Il Genio di G. B. Castiglione*, in which the same picturesque detail appears on the left.¹ The artist also delights in describing the two young seated shepherds who play the flute, the old woman with a headscarf, and behind her, the shepherd with a lamb on his shoulders. This realistic vein also comes to the fore in the summary description of the manger, within which one can perceive an ox and goats on the right, as well as a copper bowl. In the background, the enormous base of the imposing truncated column appears to be the only element requiring us to suspend our disbelief. It is nonetheless a frequently-occurring element of Nativity pictures, symbolizing how the New Testament is founded on the Old; and the painter was thus able to avoid a banal or anecdotal representation of the religious theme.

With its rejection of the monumentality that typically defines Domenico Piola's work, this copper may be considered a key work for the understanding of his early career. It can be dated to about 1650, when he was influenced by Grechetto, whose engravings were of fundamental importance for his development. However, what emerges with great energy, and almost drama, in Grechetto, makes a calm, harmonious appearance in Domenico Piola. Suffice it, for example, to compare our composition with the *Adoration of the Shepherds* painted by Grechetto in a vertical format for the church of San Luca in Genoa. Our painter used the same format in a monumental frescoed composition in the medallion for the church of Santa Marta in Genoa, still clearly influenced by Grechetto. Here, the minutely detailed handling and intense colours are an integral part of the work's vivid character, lending an elegantly delicate quality to the figures of Saint Joseph and the Virgin. The attentively delineated drapery of Joseph's voluminous cloak also provides an eloquent contrast with Domenico's later compositions, with their twirling, Baroque depiction of drapery.

As his biographer Ratti wrote, Domenico Piola was a painter's apprentice from the age of seven, first with his father Paolo Battista and then with his older brother Pellegro. He was intensely productive throughout the later seventeenth century, as much with frescoes as with easel paintings, and principally in his native city of Genoa, where he dominated its entire artistic culture.

1- See *Il genio di G.B. Castiglione, Il Grechetto*, exh. cat., Genoa, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 January-1 April 1990, no. 64, pp. 206-207.

Luigi Garzi and Franz Werner Tamm, called Dapreit

Pistoia, 1638 – Rome, 1721 / Hamburg, 1658 – Vienna, 1724

Allegory of Autumn

Oil on canvas, 37 3/8 x 53 in. (95 x 134.5 cm.)

Provenance:

London, Christie's sale, 15 May 1914, formerly Collection of Lady Anabella Boughey, by descent to John Bolton: the painting was one of a pair, offered as «Luca Giordano, *Summer* [*sic*] and *Winter*, one is a Lady and Cupid with fruits and flowers» (222 guineas to Mr. Woolford). According to a label on the reverse, the painting was in the sale of 29 June 1928 at the Svensk-Engelska Konstgalleriet, Stockholm; Stockholm, private collection.

Literature:

Unpublished.

Treated in an explicit manner as an allegorical representation of Autumn, our composition highlights the collaboration between a figure painter influenced by Carlo Maratta (1625-1713) and a northern European still life painter in the circle of Abraham Brueghel (1631-1697), who was present in Rome from 1659 onwards. The figures, painted prior to the still life – as is demonstrated by the presence of the convolvulus hanging down over the hand of the female figure – are to be attributed to Luigi Garzi. A pupil of Andrea Sacchi (1599-1661), Garzi can be defined by his individual ties to classicism rather than an open adherence to the Baroque style in general. His figures reflect the culture of Maratta, a quality that is as much perceptible in the fluid and brilliant definition of forms as it is in the skilfully studied patterns of twirling drapery.¹ As regards the still life, and considering its diversity in the combination of fruits and flowers, as well as its cheerful, vivid tonalities, one must think of Franz Werner Tamm. He was in Rome from 1685 and remained in Italy until 1701, the year he is recorded in Vienna. Our still life is composed along an ascending diagonal and spread out over several planes, from the table-like rock up to the flowers, which are ideally supported by the tree. In its selection of different elements, this still life combines great wealth of presentation with deliciously delicate arrangement, as exemplified by the three jasmine flowers in the foreground.

It seems evident, if we are to believe the 1914 sale catalogue, that our painting had a pendant, and indeed it may have belonged to a set of four Seasons. Our allegory is at once simple in its content and complex in its visual implications. A young woman, crowned with vine leaves and tendrils, holds a gourd while a young cupid holds an enormous bunch of grapes in his hands. A harvest scene is sketched out in the left background, and a relief is visible behind the flowers on the right. The voluptuous still life of fruits and flowers offers the viewer figs and open pomegranates, together with a gourd. The fruits then make way for flowers, including a wild convolvulus (bindweed), dazzling white tuberoses, and a sunflower created of two superimposed orange tones. Stylistic parallels for the still life can be found in Tamm's work from the end of the seventeenth century, in particular the *Gourds and Figs* in the Kunsthalle, Hamburg; the *Watermelon, Grapes and Pomegranates*

1- Giancarlo Sestieri, «Luigi Garzi tra seicento e settecento», in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri, II*, Milan-The J.Paul Getty Trust, 1984, 2 vols., pp. 755-765; Giancarlo Sestieri, *Repertorio della Pittura romana della fine del seicento e del settecento*, 1, Turin, 3 vols., 1994, pp. 75-77.

(Rome, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini); or the two vases of flowers in the Pallavicini Gallery in Rome.² The composition displays a successful pictorial vocabulary, with exuberant yet contained figures, and it thoroughly reflects the artistic culture of Rome in the 1680s.

2- These are all reproduced in Laura Teza, «Frans Werner Tamm», *ad vocem*, in *La Natura morta in Italia, II*, Milan, 2 vols., 1989, pp. 812-815.

Paolo Gerolamo Piola

Genoa, 1666-1724

Salome with the Head of Saint John the Baptist

Oil on canvas, 52 3/16 x 40 3/8 in. (132.5 x 102.5 cm.)

Provenance:

Paris, private collection.

Related work:

Drawing: there exists a black chalk preparatory compositional study with variants (fig. 1; oval, 229 x 213 mm.). See Mattia Jona, *Disegni di maestri*, exh. cat., 19 November-10 December 1994, illus.

Literature:

- Alessandra Toncini Cabella, «Genova nel primo settecento: tre affreschi con il 'concilio degli dei' e altre opere di Paolo Gerolamo Piola», *Bollettino d'Arte*, no. 100, April-June 1997, p. 125, fig. 11;
- Alessandra Toncini Cabella, *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande casa genovese*, Genoa, 2002, p. 67, fig. 90.

This is a magnificent example of Paolo Gerolamo Piola's skill as easel painter. The artist was apprenticed in his father Domenico's workshop before completing his training during a sojourn in Rome between 1690 and 1694, when he lived under the protection of the Marquis Nicolo Maria Pallavicini. Piola displays his talent here with a privately commissioned picture – the theme is treated like a portrait – which illustrates one of the cruelest episodes drawn from the Gospels (Mark 6:14-29 and Matthew 14:1-12). Herod had promised to grant Salome whatever she wished for having danced before him at his birthday banquet. On the advice of her mother, Herodias, she asked for the head of John the Baptist, who had been imprisoned by Herod: «And his head was brought in a charger, and given to the damsel: and she brought it to her mother».

The movement of Salome's hand with the pointing finger evokes this very moment. The half-length pose with a gently turning motion suggested by her swinging earrings; the ingenuous, sensual quality of the young girl; the exoticism of her dress, adorned with brooches, gems, cameos, and the feathers in her hair – each of these elements makes a stark contrast with the horror of the severed head. The entirely feminine grace of this figure is enhanced by her delicate gestures, the royal blue of her dress, and the hint of a smile.

The picture shows the influence of Roman classicism on our painter, reflecting both those who preceded him (Raphael, Carracci, Domenichino) and his contemporaries, specifically Carlo Maratta (1625-1713), whose pupil and friend Piola was. It was this artistic kinship that led him to develop his pictorial language with a greater eye for volume. For this reason the picture cannot have been painted before his return from the Eternal City. Indeed, when he came back to Genoa in 1695, he once again took part in the grand frescoed decoration of the *casa Piola*, which he inherited from his father Domenico in 1703. This *Salome* shows how refined his talent could be, and Alessandra Toncini Cabella believes the painting can be dated to the first decade of the eighteenth century.

Achévé d'imprimer en février 2003
sur les presses de l'Imprimerie de l'Indre

Photogravure: Allo-Scan (Clichy)

Conception graphique: adversus
29, rue de Miromesnil – 75008 Paris

