





Luca Cambiaso (1527-1585)

Trois nocturnes redécouverts



GALERIE CANESSO

Luca Cambiaso (1527-1585)

Trois nocturnes redécouverts

Véronique Damian

26, rue Laffitte · 75009 Paris  
Tél. 33 1 40 22 61 71 · Fax 33 1 40 22 61 81  
e-mail: [mcanesso@canesso.com](mailto:mcanesso@canesso.com) · [www.canesso.com](http://www.canesso.com)  
Uniquement sur rendez-vous

## Remerciements

Nous tenons à remercier chaleureusement ceux et celles  
qui nous ont encouragés et aidés :

Piero Boccardo, Ferdinando Bologna, Anthea Brook, Elon Danziger,  
Silvia Farina, Lauro Magnani, Camillo Manzitti, Minna Moore Ede,  
John Somerville, Chiara Stefani, Humphrey Wine.

Un remerciement particulier s'adresse à M. Ottorino Nonfarmale  
et à ses collaborateurs pour les restaurations.

Traduit en anglais par Frank Dabel

# Sommaire

## *Contents*

Luca Cambiaso Moneglia, 1527 – El Escorial, 1585	7
Repères biographiques <i>Some biographical notes</i>	9
L'artiste peignant son père <i>The Artist Painting His Father</i>	16
Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste <i>The Virgin and Child with the Young Saint John the Baptist</i>	22
La Musique, la Géométrie, l'Arithmétique et l'Astronomie <i>Music, Geometry, Arithmetic, Astronomy</i>	28
Vénus et Adonis <i>Venus and Adonis</i>	36
Saint Jérôme <i>Saint Jerome</i>	44
Christ avec deux anges <i>Christ with Two Angels</i>	50
Sainte Famille avec sainte Anne <i>Holy Family with Saint Anne</i>	54





# Luca Cambiaso

Moneglia, 1527 – El Escorial, 1585

Les dix tableaux du peintre génois Luca Cambiaso que nous présentons aujourd'hui s'échelonnent chronologiquement sur plusieurs décennies, depuis les années 1550-1555 jusqu'aux années 1570, les fameuses années qui ont vu naître les nocturnes, dont nous publions trois exemplaires inédits. Ce sont là quelques jalons d'une œuvre colossale, malheureusement en partie détruite pour ce qui concerne les décors à fresque, dont témoignent les sources. Luca Cambiaso fut redécouvert par l'historiographie récente et connut son heure de gloire lors de l'exposition organisée par la ville de Gênes en 1956, *Luca Cambiaso e la sua fortuna*. Peu après, en 1958, parut la monographie rédigée par William Suida et sa fille, Bertina Suida Manning, qui prend en compte aussi bien les tableaux que les dessins et qui reste fondamentale pour la compréhension de l'œuvre de notre artiste. William Suida était historien de l'art et fervent collectionneur de peinture italienne. L'école génoise, et Luca Cambiaso en particulier, est bien représentée dans sa collection, qui fut achetée en 1998 par le Blanton Museum of Art de l'Université du Texas, à Austin.

Luca Cambiaso doit aujourd'hui sa notoriété à ses dessins cubiques et à ses tableaux tardifs, ces scènes d'intérieur nocturnes éclairées à la seule bougie, qui annoncent le Caravage (1571-1610), Gerrit van Honthorst (1590-1656), et plus encore Georges de La Tour (1593-1652). Cette œuvre de génial précurseur qui se développe à partir des années 1570-1575, et ce, jusqu'en 1583, date de son départ pour l'Espagne, ne doit pas éclipser les fructueuses décennies qui les ont précédées et qui donnent la mesure d'un artiste volontiers qualifié d'éclectique.

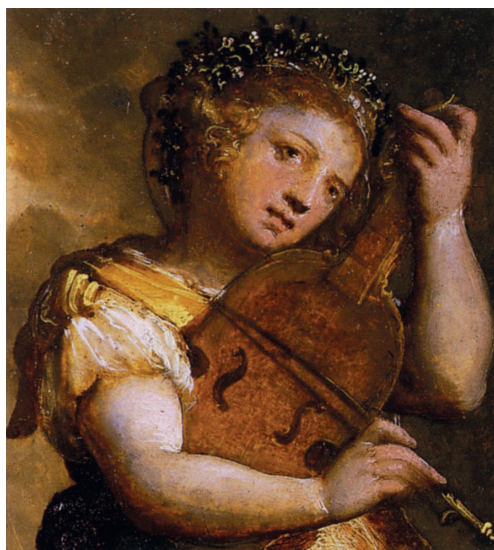
Fils réputé du peintre Giovanni Cambiaso (1495-1579), un artiste d'envergure plus modeste, il cultive, dans cette seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, un langage artistique qui se dénote du maniérisme ambiant, dont il ne sera pas *stricto sensu* un

*The ten paintings presented here by the Genoese painter Luca Cambiaso range chronologically over several decades from the years 1550/1555 to the 1570s. The artist's late period is celebrated for his nocturnes, three of which we publish here for the first time. These are but a few markers within a colossal oeuvre, of which many frescoes have unfortunately been destroyed, as we know from descriptions in early sources. The artist's recent rediscovery culminated in 1956 with a glorious exhibition dedicated to him by the city of Genoa, Luca Cambiaso e la sua fortuna. Shortly thereafter, in 1958, he was the subject of a monograph written by William Suida and his daughter Bertina Suida Manning, which takes into account drawings as well as paintings and remains the fundamental source for understanding our artist's oeuvre. William Suida was an art historian and keen collector of Italian paintings, and the Genoese School, Luca Cambiaso in particular, was well represented in the Suida-Manning Collection, acquired in 1998 by the Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin.*

*Luca Cambiaso is best known today for his cubist drawings and late paintings, those nocturnal interiors lit by a single candle that anticipate Caravaggio (1571-1610), Gerrit van Honthorst (1590-1656) and – even more so – Georges de la Tour (1593-1652). Yet these brilliantly prophetic works, executed in the period between 1570/1575 and 1583, the date of his departure for Spain, should not eclipse his fertile output in the preceding decades, an oeuvre that gives us the measure of an artist often defined as eclectic. The artistic language of Luca Cambiaso – the renowned son of the painter Giovanni Cambiaso (1495-1579), an artist of modest calibre – developed during the second half of the sixteenth century and is distinct from the prevailing style of Mannerism, of which Luca was not strictly speaking a champion, unlike his contemporary Pellegrino Tibaldi*

fervent défenseur, comme le fut son contemporain Pellegrino Tibaldi (1527-1596). Son style évolue en fonction d'apports variés, qui vont de la clarté et de la monumentalité de Michel-Ange (1475-1564) aux nouvelles solutions artistiques en provenance de Parme mises en œuvre par le Corrège (c. 1489-1534) et le Parmesan (1503-1540). Il eut une période très influencée par Véronèse (1528-1588), dont le *Vénus et Adonis* que nous présentons est un des sommets. En ce qui concerne les "nocturnes", il convient de les replacer dans le contexte du XVI<sup>e</sup> siècle et, donc, dans la continuité de ceux précédemment réalisés par ses contemporains : Domenico Beccafumi (c. 1484-1551), Perin del Vaga (1501-1547), et plus encore le crémonais Bernardino Campi (1522-1591) et le Tintoret (1519-1594). En ce domaine, ces artistes vont lui permettre de faire le trait d'union avec les peintres de la réalité de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

*(1527-1596). Cambiaso's style evolves in response to a number of varied stimuli, from the clarity and monumentality of Michelangelo (1475-1564) to the new artistic trends emerging in Parma through Correggio (c.1489-1534) and Parmigianino (1503-1540). One phase of his career displays the strong influence of Veronese (1528-1588), and the Venus and Adonis presented here is a brilliant reflection of this. Cambiaso's nocturnes deserve to be placed once again within the context of sixteenth-century painting, and thus understood in the light of his predecessors and contemporaries: Beccafumi (c.1484-1551), Perino del Vaga (1501-1547), and especially the Cremonese Bernardino Campi (1522-1591) and Tintoretto (1519-1594). Such comparisons allow Cambiaso to be valued for his forward-looking connection with the painters of reality of the first half of the seventeenth century.*



## Quelques repères biographiques

### *Some biographical notes*

Luca naquit le 18 octobre 1527, à Moneglia, où Giovanni Cambiaso avait mis sa femme en sécurité devant les craintes que suscitait le sac de Rome. Il passa son enfance non pas à Gênes, nous renseigne Raffaele Soprani, mais à San Quirico in Val Polcevera, d'où était originaire la famille. Très tôt, son père lui apprit les rudiments du métier de peintre qu'il pratiquait. Il lui faisait copier les maîtres du passé, et en particulier un dessin de Mantegna qu'il possédait ; insista pour lui faire étudier l'art des raccourcis (*scorci*) ; et, pour finir, lui enseigna le modelage. Soprani spécifie qu'à 15 ans il était déjà tellement bien formé que son père le faisait dès cette époque travailler à des fresques en grisaille sur les façades de divers palais génois (déjà disparues lorsque Soprani écrit en 1674).

Jusqu'au début des années 1550, l'activité de Luca reste liée à celle, modeste, de son père. "À Luca, il a manqué un maître"<sup>1</sup>, constate avec justesse Lauro Magnani – ou, tout du moins, l'expérimentation d'autres visions de l'art, plus révolutionnaires. Pourtant sa collaboration aux côtés de son père au palais d'Antonio Doria (puis Spinola – aujourd'hui, siège de la préfecture) se révèle par le "gigantisme" michelangelesque des fresques aux scènes mythologiques et guerrières, comme *La Lutte d'Hercule avec les Amazones* et *Apollon qui envoie des flèches sur les Grecs devant les portes de Troie*. Ce style innovant a fait supposer un voyage de Luca Cambiaso à Rome (autour de 1547) entre la première période d'exécution des fresques du palais et la seconde, alors que ses biographes anciens attestent d'une formation qui se serait entièrement passée en Ligurie<sup>2</sup>. Le "gigantisme" marque de façon décisive l'apport de Luca aux côtés de son père, bien que les couleurs sourdes relèvent typiquement de la façon de ce dernier. Les dessins préparatoires à ces fresques expriment une formidable vitalité. Ce sont eux qui expérimentent en premier cette amplification de la forme, projetée en mouvement. Sur le plan local, Luca donne ici une réponse aux fresques précédemment

*Luca was born on 18 October 1527 in Moneglia, where Giovanni Cambiaso had brought his wife, fearing the possible consequences of the Sack of Rome. Raffaele Soprani tells us that Luca did not spend his childhood in Genoa but in San Quirico in Val Polcevera, the ancestral of the Cambiaso family. Very early on, his father taught him the rudiments of his own art, painting: he had him make copies after old masters, and in particular after a drawing by Mantegna that he owned; he insisted on teaching him the art of foreshortening (*scorci*), and finally taught him how to model figures. Soprani states that at fifteen Luca was already so well trained that his father had him paint grisaille decorations on the façades of various Genoese palaces – works that had already disappeared when Soprani was writing in 1674.*

*Until the early 1550s, Luca's output was tied to the modest activity of his father. "Luca lacked a teacher", as Lauro Magnani justly writes<sup>1</sup> – or at the very least, the direct experience of other, more revolutionary, art. Nonetheless his collaboration with his father in the palace of Antonio Doria (later Spinola, and now that of the Prefect of Genoa) stands out for the giant forms derived from Michelangelo, in frescoes of mythological and martial scenes such as Hercules Combating the Amazons and Apollo Shooting Arrows at the Greeks before the Gates of Troy. This innovative style suggests that Luca Cambiaso visited Rome in about 1547, between the first and second phase of the frescoes in the Doria palace, while his early biographers state that his training took place entirely in Liguria<sup>2</sup>. The "giant" forms adopted by Luca clearly indicate his contribution to the works he painted alongside his father, although the muted colours are clearly attributable to the latter's influence. Luca's preparatory drawings for frescoes express a formidable vitality, and constitute the first element of his experiments with augmented forms and energetic motion. Within the Genoese artistic milieu, these early works reveal Luca's response to*

exécutées par Perin del Vaga au palais d'Andrea Doria, à Fassolo, notamment *La Chute des géants*. Quant au *Jugement* présent au Santuario de Nostra Signora delle Grazie di Rovereto de Chiavari et qui remonte vraisemblablement aux alentours de 1550, il témoigne que Luca a tôt fait d'évoluer vers plus de clarté et vers une simplification de la forme. Avec le début des années 1550, Luca Cambiaso commence une carrière vraiment personnelle ; en 1551, il est élu "Console dell'Arte dei Pittori". La décoration réalisée au Palazzo Grillo, à Gênes, amorce un changement de style dont son père se lamentait fort<sup>3</sup>. Dans la fresque montrant *Psyché conduite par Mercure devant le conseil des dieux*, le peintre observe une plus grande unité dans la représentation de la scène et explore les moyens de placer ses nombreux personnages dans l'espace, sur plusieurs plans.

En 1552, Giovanni Battista Castello, dit "Il Bergamasco" (Crema, 1525/1526-Madrid, 1569), est nommé, à son tour, "Console dell'Arte dei Pittori", et l'on peut prendre cette date comme point de départ du renouveau artistique à Gênes. Le Bergamasco, que Luca avait pu rencontrer à Rome (si l'on accepte l'hypothèse que notre artiste effectua le voyage), était très bien formé aux questions de la perspective, de la décoration, et du travail en commun avec l'architecte, et il apparaît tout à fait emblématique que ces deux artistes aient été réunis à la villa Giustiniani (à présent Giustiniani-Cambiaso) aux côtés de l'architecte Galeazzo Alessi (1512-1572). Ils collaborèrent un peu plus tard à la décoration de la villa de Tobia Pallavicini, même si cette entreprise fut cette fois-là entièrement placée sous la direction de Castello. Entre le milieu de l'année 1558 et juin 1559, les deux artistes s'associèrent de nouveau pour embellir l'église des Doria : c'est là que Cambiaso a été vu par le Florentin Giovan Battista Armenini peindre à fresque avec les deux mains.

Pour Cambiaso, les années 1550 ne sont pas tant l'époque du renoncement à une sorte d'expressionnisme – dû à l'em-

*the frescoes painted some years earlier by Perino del Vaga in the palace of Andrea Doria in Fassolo, notably The Fall of the Giants. And the Last Judgement in the Santuario di Nostra Signora delle Grazie di Rovereto in Chiavari, probably painted around 1550, displays Luca's evolution towards greater clarity and simplification of forms.*

*During the early 1550s, Luca Cambiaso began his own independent career, and was elected "Console dell'Arte dei Pittori" in 1551. His decoration of the Palazzo Grillo in Genoa announces a stylistic change that was much lamented by his father<sup>3</sup>. In the fresco of Psyche Brought by Mercury before the Council of the Gods, the painter observes a greater unity of scenic representation and explores methods of placing his numerous figures within different levels of space.*

*In his turn, in 1552, Giovanni Battista Castello (called Il Bergamasco; Crema, 1525/1526-Madrid, 1569) was appointed "Console dell'Arte dei Pittori"; one can consider this date as a point of departure for a period of artistic renewal in Genoa. Bergamasco, whom Luca could have met in Rome (if we accept the hypothesis that he made the journey there), was highly trained in perspective, decorative painting, and collaborative architectural enterprises, and it seems emblematic that the two artists should have been employed at the Villa Giustiniani (now Giustiniani-Cambiaso) alongside the architect Galeazzo Alessi. They also collaborated later on in the decoration of Tobia Pallavicini's villa, even if this project was entirely under the direction of Castello. Between the middle of 1558 and June 1559, the two painters once again worked together to adorn the Doria's family church: it was here that Cambiaso was seen by the Florentine Giovan Battista Armenini painting frescoes with both his hands.*

*For Cambiaso, the 1550s were not so much a period of renouncing a certain expressionism – owing to the use of unusual foreshortening derived from the giant forms of*

ploi de raccourcis insolites qui procèdent, par leur “gigantisme”, de l’expérience de Michel-Ange – que celle d’une appropriation de la couleur, afin de libérer et d’élargir son chromatisme. Les fresques de la Loggia de la villa Pallavicini delle Peschiere, notamment *Diane en lutte avec le satyre*, donnent toute la mesure de la manière claire du peintre, où les formes commencent à s’adoucir sans rien perdre de leur fougue. Bien que sa production semble encore orientée de façon massive vers la fresque, une série de tableaux de chevalet réalisée pour des privés atteste tout autant de ces mêmes choix artistiques. Outre les *Vierge à l’Enfant*, qui se déclinent en différentes compositions, citons, par exemple, la merveilleuse *Adoration des bergers* de la Galleria Sabauda de Turin qui, en dépit du fait qu’elle soit traitée comme un nocturne, est irradiée de lumière et n’entretient aucun rapport avec ceux que Cambiaso exécutera à partir des années 1570.

Les années qui s’échelonnent de 1555 à 1570 sont les plus fécondes et les plus belles. Elles alternent toujours entre décors à fresque et tableaux de chevalet, d’une grande force créative et d’un éclatant dynamisme, comme le démontrent *L’Enlèvement des Sabines* de la villa Imperiali, à Gênes-Val Bisagno (vers 1560), et *Le Retour d’Ulysse* du Palazzo de Battista Grimaldi (aujourd’hui Palazzo della Meridiana), à Gênes (vers 1565). Sur le premier chantier, notre artiste peint en concurrence avec Castello ; sur le second, Castello est chargé de la décoration à stucs, tandis que Cambiaso est responsable de la partie peinte. Leurs manières, stylistiquement très proches comme l’affirme aussi Soprani, participent de façon originale à la culture maniériste européenne. Comme Rosso et Primaticcio l’ont fait avant eux à Fontainebleau, ils explorent les moyens de “mêler stucs et peinture” (Vasari).

Entre 1559 et 1561, Cambiaso peint trois tableaux pour son confesseur frà Luca da Multedo : une *Résurrection* et une *Transfiguration* (église San Bartolomeo degli Armeni),

*Michelangelo’s art – as much as an appropriation of colour, in the service of a freer and more wide-ranging chromatic approach. The frescoes in the Loggia of the Villa Pallavicini delle Peschiere, and especially the scene of Diana Fighting the Satyr, offer a perfect example of Luca’s bright manner, where the forms are increasingly softened without losing any of their vigour. Although his output seems oriented predominantly towards the execution of frescoes, a group of easel paintings made for private patrons attest to the same artistic approach. Apart from a number of pictures of The Virgin and Child, varied according to different compositions, a fine example of such work is the marvellous Adoration of the Shepherds in the Galleria Sabauda, Turin. Notwithstanding the fact that it is categorized as a nocturne, this is a work of radiant light and is completely unrelated to the kind of works Cambiaso was painting from the 1570s onwards.*

*The years between 1555 and 1570 are the most fertile and beautiful of Cambiaso’s career. There is still a balance between frescoes and easel paintings, all executed with great creative energy and brilliant dynamism, as shown by works like The Rape of the Sabines in the Villa Imperiali in Genoa-Val Bisagno (circa 1560) and The Return of Ulysses in the palazzo of Battista Grimaldi (now the Palazzo della Meridiana) in Genoa (circa 1565). In the first of these, our artist was competing with Castello, whereas in the second, the latter was responsible for the stucco decoration, while Cambiaso headed the painting project. Their style of painting, which was very similar, as Soprani also states, made an original contribution to Mannerist culture in Europe at this time. Just as Rosso and Primaticcio had done years before at Fontainebleau, they explored the methods of “combining stuccoes and paintings”, to use Vasari’s phrase.*

*Between 1559 and 1561, Cambiaso painted three paintings for his confessor, Fra Luca da Multedo: a Resurrection and a Transfiguration (Genoa, Church of San Bartolomeo*

ainsi qu'un *Saint Augustin entre saints Luc et Basile* (Gênes, Palazzo Bianco). Ils sont empreints de cette "furia dei penelli" qui caractérise Cambiaso, moyennant une matière fluide et généreuse. En 1562, il compose la pala de la *Vierge à l'Enfant avec les saints Paul et Augustin* (aujourd'hui Lugano, collection privée).

Quand le Bergamasco partit pour l'Espagne en 1566-1567, il incombait à Luca de compléter les décorations laissées inachevées par ce dernier. Quelques années plus tard, après la disparition à Madrid de Castello, survenue en 1569, c'est encore vers Luca Cambiaso que Philippe II se tourna pour terminer le chantier de l'Escorial. De fait, Luca partira en 1583.

Parmi les travaux terminés par Cambiaso, citons la chapelle de Franco Lercari de la cathédrale San Lorenzo, à Gênes, pour laquelle Castello avait seulement peint à fresque la voûte, tandis que Cambiaso fit la décoration des parois en cinq toiles et des fresques en trompe-l'œil et en grisaille avec les donateurs. De sa main est une des sculptures, celle de la *Prudence*, et il donna le dessin de celle de la *Charité*, réalisée par Paracca dit "Il Valsoldo" (décor terminé en 1569). Toujours dans ces mêmes années, il décora le palais de Franco Lercari de fresques qui sont parmi les plus inspirées de ces dernières années.

La section des nocturnes s'ouvre avec le chef-d'œuvre du *Christ devant Caiïphe* (Gênes, Accademia Ligustica di Belle Arti). D'autres suivront : *La Vierge à la chandelle* (Gênes, Palazzo Bianco), plusieurs *Nativité* (Gênes, cathédrale San Lorenzo, chapelle Lercari ; Bologne, pinacothèque ; Austin (Texas), Blanton Museum of Art), ainsi que toute une série de tableaux ayant trait à la Passion du Christ. Son style tardif est le plus souvent solennel et grave. Son biographe Soprani donne des raisons d'ordre personnel à cette mélancolie. Se retrouvant seul avec sept enfants par suite du décès de sa femme, il prit chez lui sa belle-sœur Argentina Schenone, dont il tomba amoureux. Malgré un voyage à Rome, il ne

*degli Armeni*), as well as a Saint Augustine between Saints Luke and Basil (Genoa, Palazzo Bianco). These are splendid examples of the "furia dei penelli" that typify Cambiaso's manner, and display a fluid and generous handling of paint. In 1562, he painted an altarpiece of The Virgin and Child with Saints Paul and Augustine (now in a private collection in Lugano).

When Castello left for Spain in 1566-1567, it was left up to Luca to complete the former's unfinished decorations. Some years later, after Castello's death in Madrid in 1569, it was once again Luca Cambiaso who was sought by Philip II to complete the decoration of the Escorial, although Luca was not to leave Genoa for Spain until 1583.

The projects completed by Cambiaso include the chapel of Franco Lercari in the Cathedral of San Lorenzo in Genoa, of which Castello had only frescoed the vault. Luca decorated the walls with five canvases and trompe-l'œil frescoes and grisailles with donor figures. One of the sculptures in the chapel, a figure of Prudence, was made by Luca himself, and he provided the design for Charity, executed by Paracca, called Il Valsoldo; the decoration was completed in 1569. In the same period, Luca painted frescoes in the palazzo of Franco Lercari, and these are among the most inspired works of his later years.

Cambiaso's series of nocturnes begins with a masterpiece, the Christ before Caiaphas (Genoa, Accademia Ligustica di Belle Arti), and continues with The Virgin with the Candle (Genoa, Palazzo Bianco), several Nativity scenes (Genoa, Cathedral of San Lorenzo, Lercari Chapel; Bologne, Pinacoteca; Austin, Texas, Blanton Museum of Art), as well as a whole series of paintings of scenes from the Passion of Christ. Luca's late style is most often solemn and grave, and his biographer Soprani explained this melancholic aspect by interpreting the artist's personal life. As a widower with seven children, Luca lived with his sister-in-law Argentina Schenone, with whom he fell in love, but in spite of a jour-

put jamais obtenir du pape la nécessaire dispense pour pouvoir l'épouser. Après 1575, à Gênes, ses décors à fresque se font plus rares. Parmi ceux-ci, il faut compter celui du palais de Luca Spinola Valenza (actuellement Palazzo Doria-Spinola).

En septembre 1583, Luca partit pour l'Espagne accompagné de son fils Orazio et de son élève favori, Lazzaro Tavarone (1556-1641). Là, il se retrouve à la tête d'un chantier colossal qui comprend aussi bien des toiles que des fresques pour l'Escorial. Cependant, son style se ressent des contraintes imposées par le sévère programme du père du monastère Antonio de Villacastin.

Luca Cambiaso mourut à l'Escorial le 6 septembre 1585.

ney to Rome, he was unable to receive a papal dispensation enabling him to marry Argentina. After 1575, in Genoa, his frescoed output becomes increasingly sporadic. Among these late frescoes is the decoration of Luca Spinola Valenza's palace (now Palazzo Doria-Spinola).

In September 1583, Luca left for Spain, accompanied by his son Orazio and his favourite pupil, Lazzaro Tavarone (1556-1641). There he became head of an enormous workshop that had to produce both canvases and frescoes for the Escorial, although his style reflects the limitations imposed on him by the severe programme established by the head of the monastery, Father Antonio de Villacastin.

Luca Cambiaso died in the Escorial on 6 September 1585.

1. L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Gênes, 1995, p. 22 : "A Luca manca un maestro."

2. P. Rotondi, "Appunti sull'attività giovanile di Luca Cambiaso", dans *Quaderni della Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte della Liguria*, 4, 1956, p. 7-15. Problème repris par L. Magnani dans le catalogue d'exposition *Omaggio a Luca Cambiaso, Moneglia 1527-El Escorial 1585. Restauri e proposte*, Oratorio di Santa Croce, 22 juin-15 septembre 1985, sous la notice n° 3.

3. R. Soprani, dans B. Suida Manning-W. Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milan, 1958, p. 269 : "Mal soffriva però Giovanni suo Padre, che cominciasse Luca a variar la maniera, e tutto dolente con gli amici se ne lamentava molto..."

1. L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genoa, 1995, p. 22 : "A Luca manca un maestro."

2. P. Rotondi, "Appunti sull'attività giovanile di Luca Cambiaso", *Quaderni della Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte della Liguria*, 4, 1956, pp. 7-15. The question is reconsidered by L. Magnani in the exhibition catalogue *Omaggio a Luca Cambiaso, Moneglia 1527-El Escorial 1585. Restauri e proposte (Oratorio di Santa Croce, 22 June-15 Sept. 1985)*, under cat. no. 3.

3. R. Soprani, in B. Suida Manning - W. Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milan, 1958, p. 269: "Mal soffriva però Giovanni suo Padre, che cominciasse Luca a variar la maniera, e tutto dolente con gli amici se ne lamentava molto..."







Luca Cambiaso  
Œuvres entre 1550 et 1570

## L'Artiste peignant son père

### The Artist Painting His Father

Huile sur toile / Oil on canvas

104 x 97 cm / 40 15/16 x 38 3/16 in.

#### Provenance

Gênes-Nervi, collection marquis Spinola (voir F. Alizeri, 1846-1847) ; temporairement déposé à la Galleria di Palazzo Bianco, le tableau est retourné au Palazzo Spinola, à Nervi ; Gênes, collection Guala (voir Suida-Manning, 1958) ; Lugano, collection particulière.

#### Bibliographie

R. Soprani, *Le vite de' pittori, scoltori ed architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono*, 1674, 2 vol., Gênes, 1768 (2<sup>e</sup> éd. revue et annotée par C. G. Ratti), t.1, p. 36 ;  
F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, 2 vol., Gênes, 1846-1847, t. 2, p. 457-458 ;  
F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Gênes, 1875, p. 198 ;  
W. Suida, *Genova*, Leipzig, 1906, p. 151, fig. 104 ;  
G. Frabetti, A. M. Gabbriellini, *Luca Cambiaso e la sua fortuna*, catalogue d'exposition, Gênes, Palazzo dell'Accademia, juin-octobre 1956, n° 58 ;  
B. Suida Manning, W. Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milan, 1958, p. 101, fig. 351 ;  
P. Torriti, *Luca Cambiaso. Disegni*, Gênes, 1966, repr. (détail) ;  
E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, *Omaggio a Luca Cambiaso, Moneglia 1527-El Escorial 1585. Restauri e proposte*, catalogue d'exposition, Moneglia, Oratorio di Santa Croce, 22 juin-15 septembre 1985, p. 54, fig. 52 (détail).

#### Œuvre en rapport

##### Tableau

Aux Offices de Florence se trouve une autre version de ce double portrait, réduite aux seuls personnages. Il s'agit d'une huile sur toile qui mesure 86,5 x 71 cm, considérée par W. Prinz comme étant une copie (Fig. 1). Elle présente des dimensions inférieures à la nôtre, qui est plus développée dans la partie haute et à droite. Le double portrait des Offices fut acheté en mars 1675, à Gênes, par Giovan Battista Bolognetti pour le compte du cardinal Léopold de Médicis (1617-1675)<sup>1</sup>.

#### Provenance

Genoa Nervi, Marchese Spinola collection (see Alizeri, 1846); on temporary loan to the Galleria di Palazzo Bianco, Genoa, before its return to the Palazzo Spinola in Nervi; Genoa, Guala collection (see Suida-Manning, 1958); Lugano, private collection.

#### Literature

R. Soprani, *Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono*, 2 vol., Genoa (1674), 1768, 2<sup>e</sup> ed. I, p. 36 ;  
F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genoa, 2 vols., 1846-1847, II, p.457-458 ;  
F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova, 1875, p. 198 ;  
W. Suida, *Genova*, Leipzig, 1906, p. 151, fig. 104 ;  
G. Frabetti, A. M. Gabbriellini, *Luca Cambiaso e la sua fortuna*, *exh. cat., Genoa, Palazzo dell'Accademia, June - Oct. 1956, under no. 58* ;  
B. Suida-Manning, W. Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milan, 1958, p. 101, fig. 351 ;  
P. Torriti, *Luca Cambiaso. Disegni*, Genoa, 1966, *illus. (detail)* ;  
E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, *Omaggio a Luca Cambiaso, Moneglia 1527-El Escorial 1585. Restauri e proposte*, *exh. cat., Moneglia, Oratorio di Santa Croce, 22 June - 15 Sept. 1985*, p. 54, fig. 52 (detail).

#### Comparative work

##### Painting

Another version of this double portrait, with no background to speak of, exists in the Uffizi, Florence. This canvas is considered by W. Prinz to be a copy (Fig. 1). It has smaller dimensions (86.5 x 71 cm.), and our composition is more developed in the upper part and to the right. The Uffizi double portrait was purchased in Genoa in March 1675 by Giovan Battista Bolognetti on behalf of Cardinal Leopoldo de' Medici (1617-1675)<sup>1</sup>.

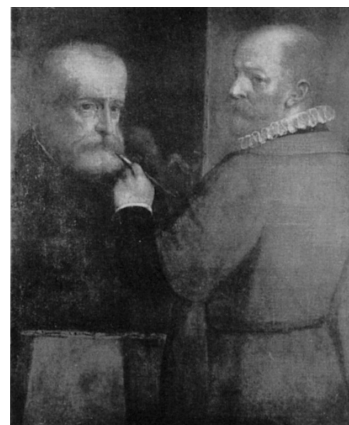


Fig. 1, Luca Cambiaso, *L'artiste peignant son père*, Florence, Offices.

1. S. Meloni Trkulja, dans *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Florence, 1980, p. 825, n° A165. Dans la notice, l'auteur indique que les propriétaires possédaient deux autoportraits de l'artiste, dont l'un était dit l'original et l'autre non, et suggère que le second exemplaire pourrait être identifié avec celui de provenance Spinola qui nous intéresse ici. L'hypothèse selon laquelle notre double portrait aurait été pris pour une copie et celui des Offices pour un original nous paraît erronée compte tenu de la haute qualité de notre tableau.

1. S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Florence, 1980, p. 825, no. A165. In her entry, the author indicates that the owners had two self-portraits of the artist, one of them not original, and suggests that the second picture could be identified with the one with a Spinola provenance, which concerns us here. We believe this hypothesis is untenable: given its high quality, it would be impossible to regard our double portrait as a copy, and the Uffizi version as an original.



L'existence d'un portrait de Giovanni Cambiaso (1495-1579) exécuté par son fils Luca, exceptionnel dans sa conception puisqu'il présente de surcroît un autoportrait de l'artiste, est attestée par les sources. Raffaele Soprani le cite comme suit : "Dal ritratto, che di lui [de son père] fece Luca suo figlio, il quale ritratto ho più volte veduto, chiaramente si conosce, che egli dovette arrivare fino all'ultima vecchiaia"<sup>2</sup>. En effet, comme le dit Soprani, Giovanni est représenté à un âge avancé, et si l'on prend comme *terminus ante quem* la date de 1579, qui est celle de sa disparition, il est possible de situer approximativement le tableau. La critique s'est accordée sur une date d'exécution aux alentours de 1570, Luca étant alors vraisemblablement âgé d'environ quarante cinq ans.

Malheureusement, en l'état actuel des connaissances, il est impossible de préciser pour qui Luca a peint ce portrait. En 1846, Federico Alizeri atteste de son appartenance à la collection du marquis Spinola, et même s'il est bien tentant d'imaginer qu'il ait pu être exécuté à la demande de Luca Spinola pour lequel il décore, en 1562, une chapelle à Santa Caterina dei Monaci della Regola di San Benedetto,<sup>3</sup> il est bien hasardeux de s'engager sur cette voie en l'absence de documents. Le tableau a pu arriver à une date beaucoup plus tardive dans la collection Spinola, où sa présence n'est documentée qu'à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ce portrait est particulièrement touchant car il est conçu sous forme d'hommage. Et cet hommage est double : il s'agit en premier lieu

*The existence of a portrait of Giovanni Cambiaso (1495-1575) by his son Luca, exceptional in its conception because it also includes a self-portrait of the artist himself, is mentioned in the sources. Soprani cites the painting as follows: "Dal ritratto, che di lui [of his father] fece Luca suo figlio, il quale ritratto ho più volte veduto, chiaramente si conosce, che egli dovette arrivare fino all' ultima vecchiaia..."<sup>2</sup>. Indeed, as Soprani says, Giovanni is presented as an old man, and if we consider 1579, the date of his death, as a terminus ante quem, we can arrive at an approximate date for the execution of the painting. Scholars have agreed on 1570 or thereabouts, which would also be appropriate for the age of Luca, aged about 45.*

*Unfortunately, as far as we know today, it is impossible to say for whom Luca painted this portrait. In 1846, Alizeri states that it belonged to the Collection of the Marchese Spinola, and even if it is tempting to imagine that it could have been painted for Luca Spinola, the patron for whom Cambiaso decorated a chapel in Santa Caterina dei Monaci della Regola di San Benedetto in 1562,<sup>3</sup> it would be hazardous to state this without any supporting documents. The portrait could have entered the Spinola collection much later on, and its presence there is only documented from the middle of the nineteenth century.*

*This double portrait is particularly touching because it is conceived as a work of homage, and this is doubly true: first, as*

2. R. Soprani, *Le Vite de' pittori, scoltori ed architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono*, 1674, 2 vol., Gênes, 1768 (2<sup>e</sup> éd. revue et annotée par C. G. Ratti), t.1, p. 36. Cette citation se trouve non pas dans la vie de Luca, mais dans celle de son père, Giovanni Cambiaso.  
3. Voir L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Gênes, 1995, p. 129 et fig. 137. La chapelle fut démolie au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Seul le tableau d'autel fut sauvé. Il représente saint Benoît en trône avec saint Jean-Baptiste et saint Luc (aujourd'hui à Gênes, cathédrale San Lorenzo).

2- R. Soprani, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti genovesi*, 1674, 2<sup>nd</sup> ed. revised and annotated by C. G. Ratti, 2 vols., Genoa, 1768, vol. 1, p. 36. This quotation does not appear in the biography of Luca but in that of his father Giovanni Cambiaso.  
3- See L. Magnani, 1995, p. 129 and fig. 137. The chapel was demolished at the beginning of the nineteenth century, and only the altarpiece was saved. It represents Saint Benedict Enthroned with Saints John the Baptist and Luke and is now in the Cathedral of San Lorenzo, Genoa.

d'un hommage filial, le portrait d'un père fait par son fils, en second lieu d'un acte de reconnaissance de l'élève envers son maître, puisque c'est par lui qu'il fut formé dès son plus jeune âge et c'est à ses côtés qu'il a fait ses premières armes dans le métier de peintre, métier pour lequel il obtiendra une reconnaissance internationale. Vers 1570, Luca Cambiaso a déjà derrière lui une œuvre gigantesque et une solide réputation.

La mise en scène de ce double portrait est particulièrement réussie et sans doute unique. Car, pour l'artiste, il ne convient pas seulement de regarder dans le miroir pour se peindre, il s'agit aussi de peindre son père, qui se trouve, tout comme le miroir, "hors cadre" (nous dirions aujourd'hui "hors champ"). L'artiste brouille les pistes, et l'on ne sait plus ici qui est le modèle et qui est le peintre puisque les deux propositions sont interchangeables : le peintre est à la fois modèle et le modèle à la fois peintre. Ce brillant jeu intellectuel sur le rapport, souvent complexe et toujours passionnant, du peintre avec son modèle, n'aura d'égal dans l'histoire de la peinture que dans le Vélasquez des *Ménines* (Madrid, musée du Prado). L'exécution, quant à elle, se veut d'une grande simplicité. L'effet monochrome est obtenu au moyen d'une gamme de bruns pouvant aller jusqu'au noir, peinte à l'aide d'une matière fine et légère. Le cadrage, presque carré, met en valeur les deux visages qui se trouvent rapprochés, au même niveau.

Que peut-on déduire du lieu dans lequel peint Cambiaso ? La partie sombre sur la droite de la toile pourrait figurer le mur de retour sur lequel prend appui une étagère au-dessous

*filial homage, since this is a portrait of a father by his son, but also an act of tribute from a pupil to his teacher, since it was Giovanni who trained his son from an early age, and it was at his father's side that Luca made his first steps in a career that was to be internationally recognized. By about 1570 Luca Cambiaso already had an enormous oeuvre and a solid reputation behind him. The composition of this double portrait is especially successful, and no doubt unique. The artist needed not only to gaze at his reflection in the mirror but also to portray his father, who is (like the mirror) "beyond the frame", or as one might now say, "out of the picture space". The artist deliberately confounds the viewer, since we cannot tell the difference between model and painter because the proposition is interchangeable: the painter is model and vice versa. This intellectual conceit plays on the often complex and ever fascinating relationship between of the painter and his models, and would only be equalled in the history of painting by Velázquez in Las Meninas (Madrid, Prado Museum). The execution, on the other hand, is simple: a monochrome effect is obtained by a range of browns that almost reach black, painted with fine, light brushwork. The framing, almost square, emphasizes the two faces, one close to the other and on the same level.*

*What can be deduced about the setting painted by Cambiaso? The dark area on the right of the canvas could be a side wall supporting the shelf we see in the upper part of the picture space. The canvas on*

de laquelle est accroché un torse à peine esquissé. La toile sur le chevalet semblerait nous indiquer qu'il s'agit de son atelier, mais il peut aussi s'agir du domicile de son père. Dans la partie haute et pour tout décor, deux médaillons avec des scènes à l'antique<sup>4</sup> : sur l'un se distingue un cheval et sur l'autre se devinent des personnages, entre les deux une jambe projetant une ombre sur le mur. Sa petite taille nous évoque un mannequin, un de ceux qui pouvaient servir pour étudier une position ou, plus simplement, pour ajuster une étoffe sur un corps. Cet accessoire peut aussi faire allusion au modelage que l'artiste pratique très tôt sous l'impulsion de son père. C'est grâce à cela qu'il pourra plus tard façonner de ses propres mains la sculpture de la *Prudence* à la chapelle Lercari de la cathédrale San Lorenzo, à Gênes. Luca dut avoir un attachement particulier pour cet art plastique : en effet, les sculptures constituent presque exclusivement son environnement dans l'*Autoportrait* de la collection Mayer, à Mexico (Fig. 2 ; vers 1565).<sup>5</sup> Suida-Manning précisent dans leur notice que ce dernier *Autoportrait* est très proche de celui de la fresque du Palazzo Lercari Parodi (Fig. 3). Nous voudrions insister pour dire à quel point Cambiaso s'est intéressé au portrait et *a fortiori* à l'autoportrait. Cet intérêt passa inaperçu dans la mesure où il ne constitue pas une fin en soi : il l'intègre dans un décor à quelque scène, simplement comme "en passant". À plusieurs reprises, le portrait de l'artiste apparaît parmi la nombreuse assistance qui, bien souvent, peuple ses décors à fresque ou encore, au détour d'un tableau,

*the easel would suggest the painter's workshop, but not necessarily; it could also be his father's residence. The only decoration, high up, consists of two medallions with all'antica scenes:<sup>4</sup> a horse can be discerned on one, and figures appear dimly on the other, while between them, hanging from a nail, is a leg, casting its shadow on the wall. Its diminutive scale recalls a mannequin, of the kind used for setting a pose, or more simply for arranging cloth over a body. The object could also allude to the act of modelling, which the artist practised very early on in his career under the encouragement of his father. It was no doubt thanks to this that he was later able to personally execute the sculpture of Prudence in the Lercari Chapel in Genoa Cathedral.*

*Luca must have had a particular fondness for sculpture; indeed, sculpture provides an emphatic setting for his Self-Portrait of about 1565 in the Mayer collection in Mexico City (Fig. 2).<sup>5</sup> The entry by Suida-Manning for this work states that it closely resembles the portrait frescoed in the Palazzo Lercari Parodi (Fig. 3). One should insist here on the degree to which Cambiaso was interested in portraiture, and even more so in self-portraiture. This interest has gone unnoticed: rather than being an end in itself, it is integrated in the decoration of a scene, simply en passant. Thus, on several occasions, the portrait of the artist is present amid the sizeable groups of figures that often people his frescoes or appear on the edge of a scene, as in The Last Supper (Genoa, Civiche*



Fig. 2, Luca Cambiaso, *Autoportrait*, Mexico, collection Mayer.

4. Sur le rôle de l'antique dans l'œuvre de Cambiaso, voir B. de Marco, "Luca Cambiaso e l'antico: cicli pittorici genovesi", *Studi di storia delle arti*, Università di Genova, Istituto di storia dell'arte, n° 8, 1995-1996, p. 55-76.

5. Voir Suida-Manning, 1958, p. 157, et Tav. CCIV, fig. 350.

4. On the role of the antique in Cambiaso's œuvre, see B. de Marco, "Luca Cambiaso e l'antico: cicli pittorici genovesi", in *Studi di storia delle arti (Università di Genova, Istituto di storia dell'arte)*, no. 8, 1995-1996, pp. 55-76.

5. Suida-Manning, 1958, p. 157 and pl. CCIV, fig. 350.

comme celui de la *Dernière Cène* (Gênes, Civiche Collezioni ; Fig. 4), où l'effigie de l'artiste est identique à celle de notre tableau. Ainsi placé dans les œuvres que nous venons de citer, le peintre se trouve à la fois exécutant et acteur de la scène, actif et passif, partie prenante et spectateur. Nous retrouvons là encore ce double signifié que Luca Cambiaso a su mêler avec brio dans toutes ces représentations de lui-même et qui, à elles seules, mériteraient une étude spécifique.

*Collezioni; Fig. 4), where Cambiaso's likeness is identical to that in our painting. Placed thus within the works we have just cited, the painter is at once the creator of the scene and one of its actors, both active and passive, fully involved and spectator; and there again, expressed before us, is the double significance vividly offered by Luca Cambiaso to all these representations of himself, a phenomenon worthy of independent study.*

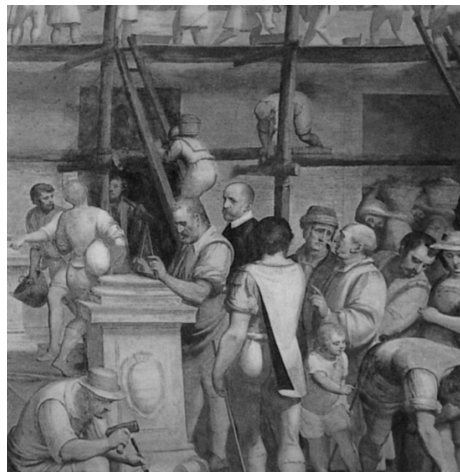


Fig. 3, Luca Cambiaso,  
*La construction de l'entrepôt ordonnée  
par l'empereur à Trébizonde*,  
détail avec l'autoportrait de l'artiste,  
Gênes, palais Lercari-Parodi.

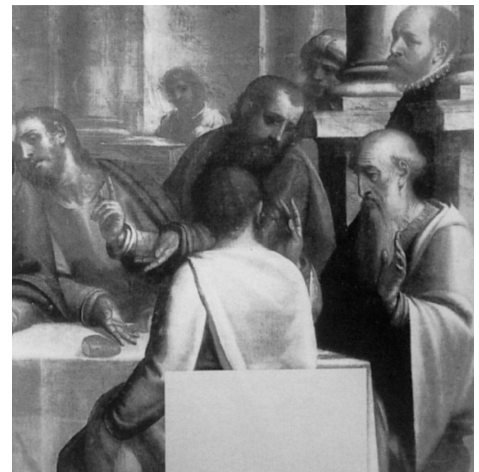


Fig. 4, Luca Cambiaso,  
*La dernière cène*,  
détail avec l'autoportrait de l'artiste,  
Gênes, Civiche Collezioni.

## Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste

### The Virgin and Child with the Young Saint John the Baptist

Huile sur panneau / Oil on wood panel  
92 x 80,5 cm / 36 x 31 11/16 in

#### Provenance

Lugano, collection particulière.

#### Bibliographie

P. Torriti, "Luca Cambiaso", dans *La Pittura a Genova e in Liguria. Dagli inizi al Cinquecento*, Gênes, 1987, t. 1, p. 201-202, fig. 189 ;  
L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Gênes, 1995, p. 73-74, fig. 71.

Notre panneau est un ajout récent au corpus de l'artiste. Piero Torriti publie cette œuvre en 1987 et la pense exécutée dans la jeunesse de l'artiste, autour de 1548, et, dans tous les cas, avant 1550, mettant en avant les rapports d'influence que Cambiaso entretenait à ce moment-là avec le peintre originaire de Bergame, Giovanni Battista Castello (Crema, 1525/1526-Madrid, 1569)<sup>1</sup>. Lauro Magnani place notre panneau à un moment légèrement postérieur, dans les années 1550-1555. De fait, la plastique démontre encore cette amplification de la forme qui vise au "gigantisme" d'obédience michelangelesque, mais cette recherche déjà explorée dans la décennie précédente s'enrichit ici d'une attention particulière pour la matière, très picturale, qui autorise en effet une datation légèrement plus tardive par rapport à celle proposée par Torriti. La couleur est travaillée directement dans la pâte, avec une maestria qui appartient en propre à notre artiste : ainsi, au niveau de l'épaule, le rouge de la manche de la Vierge se décline jusqu'au rose par l'ajout du blanc en épaisseur. Ce rose pâle avec lequel est aussi peinte la tunique du saint Jean-Baptiste est typique. On le retrouvera par exemple à

#### Provenance

Lugano, private collection.

#### Literature

P. Torriti, "Luca Cambiaso", in *La Pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, Genoa, 1987, pp. 201-202, fig. 189;  
L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genoa, 1995, pp. 73-74, fig. 71.

*Our panel is a recent addition to the artist's oeuvre: Torriti published this work in 1987, believing it to be a product of the artist's youth – around 1548 and in any case before 1550 – underlining the influence that Giovanni Battista Castello (called "il Bergamasco"; Crema, 1525/1526-Madrid, 1569) had on Cambiaso at this time.<sup>1</sup> Magnani dated our picture to a later period, between 1550 and 1555. Indeed, the modelling of the figures still reflects the giant forms of Michelangelo's canon, yet this area of stylistic evolution, explored by the painter a decade earlier, is here enriched by a special attention to painterly handling, supporting a date slightly later than that proposed by Torriti. The colour is worked up directly, with a skill that is entirely proper to our artist: thus the area of the shoulder, with the Virgin's sleeve, is described with red brushstrokes that modulate into pink with the direct addition of white. This pale pink, which is also the colour of John the Baptist's tunic, is typical of Cambiaso. It recurs, for example, in the tunic of the Baptist in *The Rest on the Flight into Egypt* in the *Accademia Ligustica in Genoa* (1565).*

1. Pour la redécouverte de l'artiste, voir G. Rosso del Brenna, voce "Giovanni Battista Castello", dans *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento. II*, Bergame, 1976, p. 379-487, de même que P. Torriti et L. Magnani cités en bibliographie. Ce dernier auteur revient à plusieurs reprises dans son ouvrage sur les rapports Cambiaso-Castello.

1. For the rediscovery of this artist, see G. Rosso del Brenna, "Giovanni Battista Castello", in *I Pittori Bergamaschi. Il Cinquecento II*, Bergamo, 1976, p. 379-487; as well as P. Torriti and L. Magnani, cited in Literature above. Magnani makes repeated remarks about the relationship between Cambiaso and Castello.





l'identique sur la tunique du saint Jean-Baptiste du *Repos pendant la fuite en Égypte* de l'Accademia Ligustica di Belle Arti de Gênes (1565). Torriti et Magnani ont justement noté les rapports avec les autres *Vierge à l'Enfant* de l'artiste qui lui sont contemporaines et, en particulier, avec la *Vierge à l'Enfant avec sainte Madeleine* (Gênes, Galleria di Palazzo Bianco; Fig. 1), qui présente de plus ce même fond de rideau vert. À ce propos, il nous faut signaler que notre panneau, après avoir subi une restauration fondamentale au cours de laquelle il a été décidé d'enlever le repeint que constituait le grand voile qui retombait de l'épaule de la Vierge et servait de fond à la tête du petit saint Jean-Baptiste – tel qu'on peut le voir sur les reproductions des ouvrages cités en bibliographie –, retrouve en toile de fond la tenture vert foncé. C'est elle qui sert maintenant de repoussoir à la tête du saint Jean-Baptiste.

La lumière transparente, presque cristalline, s'oppose de manière franche aux zones d'ombre, en créant de forts clairs-obscurs qui ont pour effet de placer ces figures monumentales dans un espace tridimensionnel. Sont remarquables en ce sens les ombres portées de la main de la Vierge sur le buste de Jésus, la belle ombre des jambes de l'Enfant sur le manteau bleu et, d'une manière générale, toutes les parties sombres qui soulignent un dessin caractérisé par sa fermeté. Si, pour le thème, Magnani fait référence aux *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste* de Domenico Beccafumi (c.1484-1551), et à celle de Londres en particulier<sup>2</sup>, en ce qui concerne le traitement de la forme, il nous semble bien diffé-

*Both Torriti and Magnani have rightly noted the links with other contemporaneous pictures by Cambiaso of the Virgin and Child, and in particular The Virgin and Child with Saint Mary Magdalen (Genoa, Galleria di Palazzo Bianco; Fig. 1) which also has the same green drapery as background. In this respect, we should mention that during significant conservation of our panel, it was decided to remove an area of repaint that covered the cloak falling from the Virgin's shoulder and served as background to the young Baptist's head – as visible in the reproductions cited in the literature above – and the dark green background drapery has reappeared. It is this passage of original paint that now sets off the head of the young John the Baptist.*

*The transparent, almost crystalline light contrasts starkly with areas of shadow, creating a strong chiaroscuro effect that sets these monumental figures within three-dimensional space. In this respect, there are remarkable cast shadows, such as that of the Virgin's hand on the Christ Child's torso, or that of his legs, beautifully cast on the blue robe, and indeed many of the shaded areas emphasize how confidently the figures are drawn. Magnani makes a thematic comparison with paintings of The Virgin and Child with Saint John the Baptist by Domenico Beccafumi (ca. 1484 - 1551), and in particular one in London,<sup>2</sup> but as regards the treatment of form the Siennese painter seems to us quite different, if not diametrically opposed. Whereas Cambiaso strongly asserts*



Fig.1, Luca Cambiaso, *Vierge à l'Enfant avec sainte Madeleine*, Gênes, Palazzo Bianco.



Fig. 2, Giovanni Cambiaso et Francesco Brea, *Vierge à l'Enfant avec des saints*, Taggia Alta, église des saints Giacomo et Filippo.



Fig. 3, Jean Massys,  
Vierge à l'Enfant,  
Gênes, Palazzo Bianco.

2. Londres, Matthiesen Gallery (huile sur panneau, 92 x 69 cm). Voir le catalogue d'exposition *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Pinacoteca Nazionale di Siena, 16 juin-16 septembre 1990, p. 212-213, n° 37.

3. Pour Francesco Brea, voir L. Magnani, 1995, p. 19, fig. 12.

4. Pour Jean Massys, voir P. Torriti, 1987, p. 228-229, fig. 221.

2. London, Matthiesen Gallery (oil on panel, 92 x 69 cm.). See Domenico Beccafumi e il suo tempo, *exh. cat.*, Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 June - 16 Sept. 1990, pp. 212-213, no. 37.

3. For Francesco Brea see L. Magnani, 1995, p. 19, fig. 12.

4. For Jan Massys see P. Torriti, 1987, 228-229, fig. 221.

rent, voire opposé. Là où Cambiaso affirme de façon péremptoire le volume par un contour plein, Beccafumi l'annule, les formes sont évanescentes sous son pinceau. Les caractères stylistiques, comme les visages très ronds, les yeux étroits et allongés, pour lesquels Torriti voit l'influence du Bergamasco, nous semblent refléter d'une manière plus générale le contexte artistique des peintres étrangers présents à Gênes, dont le Niçois Francesco Brea<sup>3</sup> (documenté de 1512 à 1555), artiste avec lequel collabora le père de Luca (1547; *Vierge à l'Enfant avec des saints*, Taggia Alta, église des saints Giacomo et Filippo; Fig. 2), ou bien encore le Nordique Jean Massys<sup>4</sup>, hôte à Fassolo d'Andrea Doria et qui exécuta en 1552 une *Vierge à l'Enfant* (Gênes, Palazzo Bianco; Fig. 3) qui présente des yeux très bridés et de longues mains aux doigts effilés posées sur le buste de l'Enfant Jésus. Le port de tête de la Vierge, légèrement incliné sur un long cou, nous semble tout droit venir de l'élégance sinieuse d'un Perin del Vaga (1501-1547), élève de Raphaël, présent en Ligurie dès 1528, et ce, jusqu'en 1537 environ, au service lui aussi d'Andrea Doria. Luca Cambiaso, indépendamment du fait qu'il ait effectué ou non le supposé voyage à Rome, connaissait très bien ce maniérisme romain et toscan par le décor du palais Doria. Ce monde classique habité de références à l'antique (Loggia degli Eroi, Salone dei Giganti) n'aura pas manqué de marquer notre jeune artiste. Sur ce point, nous aimerions noter ici le très étrange costume à l'antique avec lequel il a habillé la Vierge, notamment cette tunique rouge qui présente des manches courtes

*his volumes by using full contours, Beccafumi neutralizes them, describing evanescent forms with his brush.*

*The stylistic characteristics of the present painting, such as rounded faces and narrow, elongated eyes (which suggested Bergamasco's influence, for Torriti), seem to us a more general reflection of the foreign presence in Genoese painting at this time. Examples of non-local painters include the Niçois Francesco Brea (documented between 1512 and 1555), with whom Luca's father collaborated (The Virgin and Child with Saints, 1547, Taggia Alta, Church of Santi Giacomo e Filippo; Fig. 2),<sup>3</sup> and the Northerner Jan Massys, Andrea Doria's guest at Fassolo, the author of a Virgin and Child (1552; Genoa, Palazzo Bianco; Fig. 3) with markedly slanted eyes and slender hands with pointed fingers resting on the Christ Child.<sup>4</sup> The Virgin's gently inclined head and long neck appear to derive directly from the sinuous elegance of Raphael's pupil Perino del Vaga (1501-1547), in Liguria from 1528 and also employed, until about 1537, by Andrea Doria. Regardless whether or not he made a supposed journey to Rome, Luca Cambiaso was well aware of Roman-Tuscan Mannerism through the decoration of the Palazzo Doria. This classicizing milieu and its references to antiquity (the Loggia degli Eroi and Salone dei Giganti) must surely have left its mark on our young artist. This brings up the subject of the strange all'antica dress worn by Cambiaso's Virgin, especially the red tunic with short, gold-edged*

bordées d'or, à l'imitation des épaulettes des généraux romains et qui l'apparente plus à une vestale qu'à une Vierge. Tout en utilisant, pour camper son groupe, la construction pyramidale classique, Cambiaso se démarque des adeptes du maniérisme par sa capacité à simplifier les formes, à les traiter par le volume pour leur donner cette solide présence. C'est par ce caractère fondamental que Luca Cambiaso se définit et se distingue de ses contemporains.

*sleeves that imitate the epaulettes worn by Roman generals and make her resemble a Vestal Virgin rather than a Madonna. Even while using the classic pyramid construction to compose his figure group, the painter differs from his Mannerist counterparts by his ability to simplify forms and treat them volumetrically, thus lending them a solid presence. It is this fundamental and defining feature that distinguishes Luca Cambiaso from his contemporaries.*



# Musique, Géométrie, Arithmétique, Astronomie

## Music, Geometry, Arithmetic, Astronomy

Huile sur panneau arrondi dans la partie supérieure  
Oil on wood panel, arched at top  
55,5 x 22,5 cm chacun / 21 7/8 x 8 7/8 in. each

### Provenance

Doughty House, Richmond, Surrey, collection Sir Francis Cook, 1st Bt. (1817-1901); par descendance à son fils Sir Frederick Lucas Cook, 2<sup>nd</sup> Bt. (1844-1920); par descendance à son fils Sir Herbert Frederick Cook, 3<sup>rd</sup> Bt. (1867-1939); par descendance à son fils Sir Francis Ferdinand Maurice Cook, 4<sup>th</sup> Bt. (1907-1978).

Achetés directement à la famille par le marchand F. A. Drey de Londres en février 1952 avec quinze autres tableaux<sup>1</sup> [annotation "Drey" en marge des photos à la Witt Library; sans indication de date, les tableaux portent, sur le cadre, l'inscription "Parmigianino"]. Dès 1952, les tableaux se trouvent auprès du bureau d'exportation de la "Soprintendenza alle Gallerie" de Naples. Selon Suida-Manning, en 1958, Milan, collection particulière.

Vente Christie's, Londres, 23 avril 1982, lot n° 68 (comme Bartolomeo Neroni avec ancienne attribution à Brescianino [sic]); Lugano, collection particulière.

### Bibliographie

*Abridged Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond, Belonging to Sir Frederick Cook, Bart, M.P., Visconde de Monserrate*, Londres, 1903, p. 20, n° 61-64 (attribués à "Parmegiano" [sic]);  
*A Catalogue of the Paintings at Doughty House, Richmond & Elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook, Bt., Visconde de Monserrate*, Londres, 3 vol., t. I (Italian Schools), 1913, p. 218-219, n° 200 (comme Parmigianino or "later Beccafumi");  
*Abridged Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond, Surrey in the Collection of Sir Herbert Cook, Bart*, Londres, 1932, p. 31, n° 200 (252, 253, 254, 255, comme école italienne du XVI<sup>e</sup> siècle);  
B. Suida Manning, W. Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milan, 1958, p. 141, fig. 59-62;  
B. Suida Manning, voce "Luca Cambiaso", dans *Dizionario biografico degli italiani*, Rome, t. XVII, 1974, p. 125;  
L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Gênes, 1995, p. 92, fig. 91-94, p. 93, note 27.

### Provenance

*Doughty House, Richmond, Surrey, collection of Sir Francis Cook, 1st Baronet (1817-1901); his son Sir Frederick Lucas Cook, 2<sup>nd</sup> Bt. (1844-1920), by descent; his son Sir Herbert Frederick Cook, 3<sup>rd</sup> Bt. (1867-1939), by descent; his son Sir Francis Ferdinand Maurice Cook, 4<sup>th</sup> Bt. (1907-1978), by descent. Acquired directly from the Cook family by the dealer F. A. Drey in London, February 1952 (with 15 other paintings; undated annotation, "Drey", on Witt Library mount), their frames bearing the inscription "Parmigianino". From 1952, the paintings were with the export division of the Soprintendenza alle Gallerie in Naples; Suida-Manning (1958) stated that they were in a private collection in Milan; London, Christie's sale, 23 April 1982, lot 68 (as Bartolomeo Neroni, with an earlier attribution to Brescianino [sic]); Lugano, private collection.*

### Literature

*Abridged catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond, Belonging to Sir Frederick Cook, Bart., M.P., Visconde de Monserrate*, London, 1903, p. 20, nos. 61-64 (as attributed to Parmegiano [sic])  
A catalogue of the Paintings at Doughty House Richmond & Elsewhere in the collection of Sir Frederick Cook, Bt., Visconde de Monserrate, 3 vols., London, vol. I (Italian Schools), 1913, pp. 218-219, no. 200 (as Parmigianino or "later Beccafumi");  
*Abridged catalogue of the pictures at Doughty House, Richmond, Surrey in the collection of Sir Herbert Cook, Bart.*, London, 1932, p. 31, no. 200 (252, 253, 254, 255 as Italian School, 16<sup>th</sup> century);  
*Bertina Suida Manning and William Suida*, Luca Cambiaso, la vita e le opere, Milan, 1958, p. 141, figs. 59-62;  
*B. Suida Manning*, "Luca Cambiaso", in *Dizionario biografico degli italiani*, Rome, vol. XVII, 1974, p. 125;  
*L. Magnani*, Luca Cambiaso da Genova all'Escorial, Genoa, 1995, p. 92, figs. 91-94, p. 93, note 27.

1. Nous remercions M. John Somerville en charge du Cook Collection Archive pour nous avoir fourni ces précisions sur l'achat. Les dix-neuf tableaux ont été achetés en lot, en conséquence il est impossible de savoir combien nos quatre panneaux ont été payés.

1. We are grateful to Mr. John Somerville of the Cook Collection Archive for providing us with information regarding this acquisition. The nineteen paintings were purchased in one lot and it is thus impossible to know how much was paid for our group of four.



Ferdinando Bologna eut, le premier, l'intuition que ces quatre figures allégoriques des Arts libéraux avaient été exécutées par Luca Cambiaso et, comme telles, il les signala à William Suida et à sa fille, Bertina, qui préparaient alors une étude monographique sur ce fondateur de l'école génoise. En 1958, à la date de parution de la monographie, les panneaux ont en effet été retenus par les auteurs comme étant "de beaux originaux de Luca Cambiaso", exécutés autour des années 1555-1560.

*Ferdinando Bologna was the first to intuit that these four allegorical figures of the Liberal Arts were painted by Luca Cambiaso, and as such he brought them to the attention of William Suida and his daughter Bertina, who were then preparing a study on this founding member of the Genoese School. When their monograph was published in 1958, the panels were indeed considered by the authors to be "beautiful originals by Luca Cambiaso", executed in the period 1555/1560.*



*Musique*



*Géométrie*





*Arithmétique*



*Astronomie*

La paternité au Parmesan qu'elles avaient dans la collection Cook n'est pas pour surprendre pour des œuvres appartenant à la jeunesse de Luca Cambiaso, sur panneaux de surcroît. "La vaste collection de tableaux et d'objets d'art de Doughty House, Richmond, près de Londres, a été formée par feu Sir Francis Cook, le premier baronnet, vicomte de Monserrate au Portugal. La majeure partie fut réunie entre 1860 et 1890 [...]. Le noyau de la collection (une centaine de toiles) fut acheté en bloc à Sir J. Charles Robinson, le conservateur des galeries de peinture de feu la reine Victoria, dont Sir Francis Cook consulta les lumières et rechercha les avis dans toutes les acquisitions qu'il fit plus tard." Ainsi commence un article que Herbert Cook, petit-fils du fondateur de la collection, Sir Francis Cook, publia dans *Les Arts* d'août 1905<sup>2</sup>. En effet, en 1901, à la mort de Francis Cook, la collection, qui comprenait aussi un important ensemble de sculptures antiques grecques et romaines, fut divisée pour moitié à chacun de ses fils : Frederick Cook hérita des tableaux, qui restèrent à Doughty House, et son second fils, Wyndham Cook, reçut les sculptures, bronzes, ivoires, miniatures, etc. En parcourant les catalogues successifs de la collection de tableaux qui nous intéresse plus directement ici, on ne peut que constater le bien-fondé des propos de Herbert Cook, selon lesquels "le propriétaire actuel, Sir Frederick, possède la collection particulière la plus nombreuse et la plus complète d'œuvres des maîtres anciens qui se trouve en Angleterre"<sup>3</sup>. Quand la collection se dispersa après la Seconde Guerre mondiale, Drey acheta de

*The attribution to Parmigianino which the pictures had in the Cook collection is not surprising for works that belong to Luca Cambiaso's youthful phase, nor, moreover, for works painted on wood panel. "The vast collection of paintings and objects in Doughty House, Richmond, near London was formed by the late Sir Francis Cook, First Baronet and Vicomte de Monserrate of Portugal. Most of these works were assembled between 1860 and 1890 [...]. The heart of the collection (a hundred or so canvases) was acquired en bloc from Sir J. Charles Robinson, the curator of the late Queen Victoria's paintings galleries, whom Sir Francis Cook consulted for expertise and advice in all his later acquisitions." Thus begins an article published in Les Arts in August 1905 by Herbert Cook, grandson of the collection's founder, Sir Francis Cook.<sup>2</sup> In fact when Francis Cook died in 1901, the collection, which also consisted of a significant group of ancient Greek and Roman sculptures, was divided between each of his sons, Frederick Cook inheriting the paintings (which remained at Doughty House) and Wyndham Cook the sculptures, bronzes, ivories, china and so on. Reading the subsequent catalogues of the collection of paintings, which on this occasion interests us most directly, one cannot help but agree with Herbert Cook's statement that "the current owner, Sir Frederick, has the most numerous and complete collection of Old Masters in England"<sup>3</sup>. When the collection was dispersed after the Second World War, Drey acquired numerous paintings; one can now find a whole group*

2. H. Cook, "La collection de Sir Frederick Cook, Visconde de Monserrate, A Richmond", *Les Arts*, août 1905.

3. Sur Herbert Cook, voir D. Sutton, "Sir Herbert Cook: an Amateur of the Old School", *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1989, p. 301-304; et, de manière plus générale, sur le goût pour les tableaux italiens en Angleterre, voir D. Sutton, "Early Italian Art and the English", *Apollo*, août 1985, p. 130-135.

2. Herbert Cook, "La collection de Sir Frederick Cook, Visconde de Monserrate, à Richmond", *Les Arts*, août 1905.

3. On Herbert Cook, see Denys Sutton, "Sir Herbert Cook: an amateur of the Old School", *Gazette des Beaux-Arts*, December 1989, pp. 301-304; and, more generally, on English taste for Italian paintings, Denys Sutton, "Early Italian Art and the English", *Apollo*, August 1985, pp. 130-135.

nombreux tableaux et, aujourd'hui, on trouve, par exemple, tout un noyau de la collection Cook à la National Gallery de Washington. En ce qui concerne nos panneaux, ils reparurent, après cet achat du début de l'année 1952, pour l'Italie, et ils y retrouvèrent leur juste paternité à Cambiaso, précisément au moment où l'art de cet artiste connut un regain d'intérêt sous l'impulsion des études de William Suida et de Bertina Suida Manning. Nos quatre panneaux représentent les figures allégoriques du *quadrivium*, c'est-à-dire la section qui comprend quatre seulement des sept Arts libéraux. Par convention, elles sont caractérisées par leurs attributs. L'Astronomie tient dans sa main droite levée une sphère armillaire ; l'Arithmétique compte sur ses doigts et porte sous le bras une table à calculer en forme de palette ; la Musique joue du violon ; et la Géométrie tient un compas ouvert et une équerre. Très curieusement, les Arts libéraux sont tout d'abord entrés dans le répertoire de l'iconographie chrétienne avant de rejoindre le répertoire païen. Dans ce contexte, ces disciplines étaient enseignées afin de combattre les hérétiques. Les quatre figures, indépendantes l'une par rapport à l'autre, sont présentées sur un piédestal qui épouse la forme arrondie de la niche feinte. L'ombre portée, toujours sur le côté gauche, complète ce jeu de trompe-l'œil particulièrement réussi. Les figures sont fermement encadrées et évoluent dans un espace singulier. Cependant, certains caractères marquent leur appartenance à un même décor : elles sont toutes couronnées de fleurs et, bien qu'elles présentent chacune un costume différent, elles sont dépeintes à

*of them, for example, in the National Gallery of Art in Washington. As for our panels, after their acquisition in early 1952, they made their way to Italy where they recovered their rightful attribution to Cambiaso, precisely at the moment when the art of this painter was being reconsidered through the scholarly impetus of Wilhelm Suida and Bertina Suida Manning.*

*Our four panels represent the allegorical figures of the Quadrivium, that is, a specific group of four out of the seven Liberal Arts. Conventionally, they are characterized by their attributes: thus Astronomy holds an armillary sphere in her raised right arm; Arithmetic counts on her fingers, and holds a calculating table in the form of a palette under her arm; Music is defined by a violin; and Geometry holds an open compass and a set square. Curiously, the Liberal Arts were initially found in Christian iconography before entering pagan imagery; in this context, these four disciplines were taught with the aim of combating heresy. The four figures, independent of one another, are presented on pedestals that match the curved shape of the fictive niches. Their cast shadows, consistently towards the left, complete a particularly successful illusionistic effect. The figures are solidly framed and inhabit a space that is entirely theirs. Certain elements determine that they belong to a single decorative project: each figure is crowned with flowers, and although each has a different dress, they are all painted with the same group of colours that tends to unify the foursome. Green, red, and white are partic-*

l'aide des mêmes couleurs, ce qui tend à unifier l'ensemble. Le vert, le rouge, le blanc, sont plus particulièrement utilisés et à ces trois couleurs s'ajoutent des rehauts de jaune, le rose apparaissant plus particulièrement pour la figure de l'Arithmétique. Leur parfait état de conservation est servi par une écriture d'une grande liberté, parcourant les fonds de touches posées à l'état pur, où le gris, les jaunes, les terres, le rose, se juxtaposent en autant de brillantes démonstrations.

Par le choix de telles mises en page, Cambiaso se place d'emblée dans la tradition de la sculpture qui, jusque-là, avait plus particulièrement traité ce thème des Arts libéraux. Du point de vue géographique, c'est en France qu'elles font leur apparition dans l'architecture religieuse, ainsi aux chapiteaux du chœur de Cluny (c. 1095). Plus tard, aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, ce thème iconographique fera son entrée dans la sculpture italienne avec Giovanni Pisano (chaire du Dôme de Pise, 1311) puis Andrea Pisano (bas-reliefs du Campanile de Florence). On sait que l'artiste pratiqua la sculpture, mais l'on sait aussi par son biographe qu'il préférerait les pinceaux aux outils du sculpteur<sup>4</sup>. À l'occasion de la décoration de la chapelle Lercari de la cathédrale San Lorenzo, outre des fresques en grisaille et cinq toiles, il taille de ses propres mains la sculpture de la *Prudence* et fournit le dessin de celle de la *Charité*<sup>5</sup>. Il est surprenant de constater que, pour la sculpture de la *Prudence* (Fig. 1), Cambiaso a repris la même présentation que celle de nos *tavolette*: de la même manière, la sculpture est placée sur un socle ovale dans une niche, elle aussi arrondie dans sa partie

*ularly evident, with yellow highlights added to these three colours, and pink ones, notably, to the figure of Arithmetic. Their perfect state of preservation shines through the freely-handled brushwork, with touches of pure colour – greys, yellows, earth tones, and pinks – brilliantly juxtaposed with one another.*

*Through his choice of composition, Cambiaso was immediately placing himself within the tradition of sculpture, which until then had given more particular emphasis to the theme of the Liberal Arts. Geographically speaking, it was in France that they made their first appearance in religious architecture, in the choir capitals at Cluny, for example, in about 1095. Later, during the thirteenth and fourteenth centuries, the iconographic theme appears in Italian art with Giovanni Pisano (Pisa Cathedral pulpit, 1311) and then Andrea Pisano (Campanile reliefs in Florence).*

*We know that the artist was a practising sculptor but we also know from his biographer that he preferred paintbrushes to the sculptor's tools.<sup>4</sup> When the Lercari Chapel in the Cathedral of San Lorenzo in Genoa was decorated, Cambiaso, apart from painting grisaille frescoes and five canvases, personally carved the sculpture of Prudence and provided the design for Charity.<sup>5</sup> It is surprising to find that for the figure of Prudence (Fig.1), Cambiaso adopted the same presentation as that of our tavolette: the sculpture is placed on a oval base within a niche, curved in its upper part as well. He had*



Fig. 1, Luca Cambiaso, *La Prudence*, Gênes, Cathédrale de San Lorenzo, Chapelle Lercari.

4. "Dicono, però che finita l'opera [una statua della Fede] gettò via gli scalpelli, dicendo, che erano di loro più teneri, e più leggeri i Pennelli", voir R. Soprani, dans Suida-Manning, 1958, p. 277.

5. Voir Suida-Manning, 1958, p. 20-21 et 35, fig. 189.

4. "Dicono, però che finita l'opera [una statua della Fede] gettò via gli scalpelli, dicendo, che erano di loro più teneri, e più leggeri i Pennelli", see Soprani as cited in Suida-Manning, 1958, p. 277.

5. Suida-Manning, 1958, pp. 20-21, 35, fig. 189.

supérieure. Il avait déjà exploré cette même présentation pour le décor de l'église de la Santissima Annunziata, à Pontremoli (1558), pour les figures des saints Jérôme et Ambroise peintes à fresque dans des niches d'architecture feinte (Fig. 2)<sup>6</sup>.

Avec ces quatre panneaux, et nonobstant leur petite dimension, nous sommes donc bien là, visuellement parlant, dans une pratique dont Cambiaso était coutumier. Sans doute nos petits panneaux étaient-ils inclus dans des boiseries et faisaient-ils partie d'un décor qui comprenait certainement d'autres éléments. Il aura recours une autre fois à ces figures allégoriques des Arts libéraux, dans les angles du salon de la villa Cattaneo-Imperiale, à Gênes, qu'il dépeint à fresque sur un tout autre mode<sup>7</sup>. Nous constatons à nouveau avec quelle aisance Cambiaso sait adapter le répertoire classique à ses différents projets décoratifs, le "faire petit" à une plus grande échelle.

*already explored this manner of placing figures while decorating the church of the Santissima Annunziata in Pontremoli (1558), where the figures of Saints Jerome and Ambrose are frescoed in fictive architectural niches (Fig. 2).<sup>6</sup>*

*In the presence of these four small panels, and notwithstanding their diminutive dimensions, we are – visually speaking – within a creative process with which Cambiaso was entirely familiar. No doubt our pictures were set into wood panels and functioned as part of a greater decorative whole that contained other elements. He was to use the theme of Liberal Arts at least once again, in the corners of the salone of the Villa Cattaneo-Imperiale in Genoa, which he frescoed in a distinctly different mode.<sup>7</sup> We may note once again the ease with which Cambiaso knew how to adapt the classical repertoire to different decorative projects, succeeding on a large scale with a small scale work.*

6. Voir L. Magnani, 1995, p. 84, fig. 82-83.

7. Voir L. Magnani, 1995, p. 168-169, fig. 182-183.

6. Magnani, 1995, p. 84, figs. 82-83.

7. Magnani, 1995, pp. 168-169, figs. 182-183.

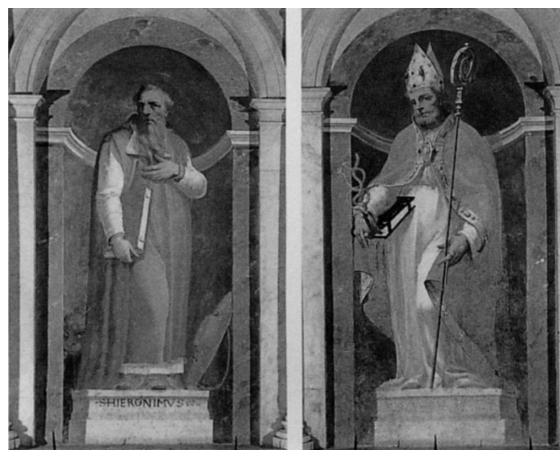


Fig. 2, Luca Cambiaso, *Saint Jérôme, saint Ambroise*, Fresque, Pontremoli, Eglise de la Santissima Annunziata.

## Vénus et Adonis

### Venus and Adonis

Huile sur toile / Oil on canvas  
188 x 105 cm / 74 x 41 3/8 in

#### Provenance

Florence, Princes Buoncompagni (selon B. Suida Manning, 1962 ; voir Expositions) ; Gênes, chez l'antiquaire Costantino Nigro (1894-1967), en 1962, et vraisemblablement déjà lors de l'exposition de 1956 ; Lugano, collection particulière.

#### Bibliographie

G. Frabetti, A. M. Gabbrielli, *Luca Cambiaso e la sua fortuna*, catalogue d'exposition, Gênes, Palazzo dell'Accademia, juin-octobre 1956, n° 26 ;  
A. Podesta, "Luca Cambiaso e la sua fortuna", *Emporium*, décembre 1956, n° 744, p. 243-248, repr.  
B. Suida Manning, W. Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milan, 1958, p. 102, fig. 113 ;  
P. Torriti, *Luca Cambiaso. Disegni*, Gênes, 1966, p. 18 ;  
P. Torriti, "Luca Cambiaso", dans *La Pittura a Genova e in Liguria. Dagli inizi al Cinquecento*, Gênes, 1987, t. I, p. 206 et 208, fig. 197 ;  
L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Gênes, 1995, p. 190, fig. 210, p. 208, note 20 ;  
P. Boccardo, "Costantino Nigro, antiquario e mecenate, ei suoi rapporti con Roberto Longhi, Caterina Marcenaro e Angelo Costa", dans *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, sous la direction d'Anna Orlando, Turin-Londres, 2000, p. 82, 85, 88, et note 20, fig. 47.

#### Expositions

*Luca Cambiaso e la sua fortuna*, notices par Giuliano Frabetti et Anna Maria Gabbrielli, Gênes, Palazzo dell'Accademia, juin-octobre 1956, n° 26 ;  
*La Découverte de la lumière des Primitifs aux Impressionnistes*, catalogue par Gilberte Martin-Méry, Bordeaux, 20 mai-31 juillet 1959, p. 6-7, n° 11 (non reproduit) ;  
*Genoese Masters, Cambiaso to Magnasco, 1550-1750*, catalogue par Bertina Suida Manning, Dayton Art Institute, 19 octobre-2 décembre 1962 ; Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 5 janvier-17 février 1963 ; Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum, 19 mars-5 mai 1963, n° 12, fig. 12.

#### Provenance

*Florence, the Princes Buoncompagni (according to Suida Manning, 1962; see Exhibitions); Genoa, with the dealer Costantino Nigro (1894-1967) in 1962, seemingly since the 1956 exhibition; Lugano, private collection.*

#### Literature

G. Frabetti and A. M. Gabbrielli, in *Luca Cambiaso e la sua fortuna, exh. cat., Genoa, Palazzo dell'Accademia, June - Oct. 1956, no. 26;*  
A. Podesta, "Luca Cambiaso e la sua fortuna", *Emporium, no. 744, Dec. 1956, pp. 243-248, illus.;*  
B. Suida Manning, and W. Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere, Milan, 1958, p. 102, fig. 113;*  
P. Torriti, *Luca Cambiaso. Disegni, Genoa, 1966, p. 18;*  
P. Torriti, "Luca Cambiaso", in *La Pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento, Genoa, 1987, p. 206, p. 208 fig. 197;*  
L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial, Genoa, 1995, p. 190, fig. 210, p. 208, note 20;*  
P. Boccardo, "Costantino Nigro, antiquario e mecenate, e i suoi rapporti con Roberto Longhi, Caterina Marcenaro e Angelo Costa", in A. Orlando, ed., *Genova e il collezionismo nel novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976), Turin-London, 2000, p. 82, 85, 88 and note 20, fig. 47.*

#### Exhibitions

*Luca Cambiaso e la sua fortuna (entries by Giuliano Frabetti and Anna Maria Gabbrielli), Genoa, Palazzo dell'Accademia, June - Oct. 1956, no. 26;*  
*La découverte de la lumière des Primitifs aux Impressionnistes, catalogue by Gilberte Martin-Méry, Bordeaux, 20 May - 31 July 1959, pp. 6-7, no. 11 (not illustrated);*  
*Genoese Masters, Cambiaso to Magnasco 1550-1750, catalogue by Bertina Suida Manning, Dayton Art Institute, 19 Oct. - 2 Dec. 1962; Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 5 Jan. - 17 Feb. 1963; Hartford, Wadsworth Atheneum, 19 Mar. - 5 May 1963, no. 12, fig. 12.*



## Œuvres en rapport

### Tableaux

Un autre exemplaire, plus petit (et plus faible), au Museo Civico de Padoue (voir L. Grossato, "La Pinacoteca del museo di Padova", *Emporium*, mars 1952, p. 121, repr.)

Selon Suida-Manning (1958), il existe une copie, probablement exécutée par Ottavio Semino, dans une collection particulière de New York. Peut-être s'agit-il de la même que celle dont nous avons pu voir la photo à la Witt Library et qui appartenait à la collection J. Hayward. Si le groupe de personnages est bien le même, il présente cependant un canon plus raccourci, et l'ajout d'un vaste paysage panoramique de part et d'autre en change totalement l'approche.

Cambiaso a peint plusieurs compositions sur ce thème des amours de Vénus et d'Adonis, parmi lesquels notre tableau, encore inédit lorsqu'il fut exposé à Gênes en 1956. C'est l'un des plus élégiaques et des plus heureux pour la plastique, et, aujourd'hui, l'un des plus admirés aussi. Les personnages sont ici saisis en pleine idylle ; à leurs pieds, le petit Amour, fils de Vénus, retient un des deux chiens alors que son arc est posé sur le sol, au premier plan. Cambiaso s'inspire du récit des *Métamorphoses* d'Ovide (X, 506-538). Séduite par le bel Adonis, "elle renonce au ciel [...]. Elle ne le quitte plus, elle se fait sa compagne [...], elle erre à travers les montagnes, à travers les bois et les rochers couverts de buissons, la robe retroussée jusqu'au genou, à la façon de Diane ; elle excite l'ardeur des chiens, elle donne la chasse aux animaux dont la capture est sans danger". Là, l'artiste fait une entorse au récit et prend ce thème comme prétexte pour peindre un

## Related works

### Paintings

*Another version of the painting (smaller, and weaker) exists in the Museo Civico, Padua (see Lucio Grossato, "La Pinacoteca del museo di Padova", *Emporium*, Mar. 1952, p. 121, illus.). According to Suida Manning (1958) there exists a copy, perhaps executed by Ottavio Semino, in a private collection in New York; this may be the one reproduced in a photograph in the Witt Library, and which was in the J. Hayward collection. While the group of figures is the same, the proportions are more compressed, and the addition of a broad panoramic landscape on both sides changes its aspect completely.*

*Cambiaso painted several compositions on the subject of the loves of Venus and Adonis, of which our painting, unpublished until its appearance in the Genoese exhibition of 1956, is one of the most elegiac and felicitous for its modelling of forms, as well as one of the most admired. The mythological characters are caught here in a perfect idyllic moment, with the young Cupid, Venus' son, at their feet in the foreground, holding one of two dogs, his bow resting on the ground. Cambiaso took his depiction from the story told in Ovid's *Metamorphoses* (X.506-538), in which Venus is seduced by the beautiful Adonis: "Ev'n Heav'n itself with all its sweets unsought, / Adonis far a sweeter Heav'n is thought. / On him she hangs [...] And never, never knows from him to part [...] Now buskin'd, like the virgin huntress, goes / Thro' woods, and pathless wilds, and mountain-snows / With her own tuneful voice she joys to cheer / The*



Fig. 1, Corrège,  
*L'Éducation de l'Amour*,  
Londres, National Gallery.



Fig. 2, Luca Cambiaso,  
*Vierge à l'Enfant  
avec saint Jean-Baptiste,  
des anges et Dieu le Père*,  
Gênes, église de Santa Maria  
della Cella.





Fig. 3, Paolo Veronese, *Vénus et Adonis*, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen.



Détail de la figure 2.

nu, non pas de dos comme il l'a fait pour la *Vénus sur la mer* de la Galerie Borghese de Rome, mais un nu abordé frontalement, traité comme une académie. Pour la figure de Vénus, Cambiaso s'inspire encore des modèles du Corrège (c. 1489-1534), notamment la Vénus de *L'Éducation de l'Amour* (Londres, National Gallery ; Fig. 1), tout en le dépassant pour le réinterpréter dans une direction toute naturaliste et intimiste. L'impeccable composition pyramidale d'inspiration classique, le corps de Vénus penché vers Adonis dans un beau mouvement de *contrapposto*, son bras habilement levé pour mieux dévoiler sa nudité, sont autant de moments heureux par lesquels Luca Cambiaso démontre qu'il ne fut pas seulement un fresquiste prolifique mais un talentueux interprète de sujets profanes pour des privés. Le petit Amour a été repris d'une composition antérieure, religieuse cette fois-ci : il se trouve dans la même position, au premier plan et au bas du tableau représentant la *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste, des anges et Dieu le Père* (Gênes, église de Santa Maria della Cella ; Fig. 2), et, dans ce contexte, il a valeur d'ange.

Si ce thème fut un des thèmes de prédilection de l'école vénitienne, de Titien à Veronèse, et si, comme s'accorde à le dire la critique, Cambiaso fut largement influencé par ce dernier artiste, encore faut-il définir comment. À notre avis, il le fut plus dans les moyens que dans la forme donnée au récit. En effet, le *Vénus et Adonis* de Veronèse (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen ; Fig. 3), bien différent du point de vue de la composition

*panting hounds, that chace the flying deer. / She runs the labyrinth of fearful hares, / But fearless beasts, and dang'rous prey for bears"* (Garth / Dryden translation).

*Here the artist makes a pause in the narration and uses the theme as a pretext for painting a nude, not from behind, as he had done in the Marine Venus in the Borghese Gallery in Rome, but frontally, treating the figure as an academic nude. For the figure of Venus, Cambiaso drew inspiration from Correggio (ca. 1489-1534), notably a work such as the Education of Cupid (London, National Gallery), while at the same time going beyond his language and re-interpreting it in a natural, intimate key. The impeccable pyramidal form (taken from classical compositions), the body of Venus leaning towards Adonis in a beautiful contrapposto, her arm skilfully raised to better reveal her nudity – all of these qualities are beautifully used by the artist to show that he was not merely a prolific fresco painter but also a talented interpreter of profane subject-matter for private patrons. The little Love God is borrowed from an earlier religious composition: he appears as an Angel in the same position, in the lower foreground of The Virgin and Child with Saint John the Baptist, Angels and God the Father (Genoa, Church of Santa Maria della Cella; Fig. 2).*

*If this subject was favoured by the Venetian School, from Titian to Veronese, and if (as scholars agree) Cambiaso was broadly influenced by the latter, the nature of that influence still requires definition. Our opinion*

qui se déroule en frise, alors que Cambiaso présente, au contraire, un groupe très compact, démontre cependant des caractéristiques d'exécution assez comparables : une touche d'une grande liberté, vibrante dans le rendu des feuillages et des draperies, la carnation très blanche de la Vénus qui s'oppose à celle rosée d'Adonis, l'insistance sur le côté bucolique. La datation avancée par Suida-Manning pour notre composition, vers 1565, suivie par l'ensemble de la critique, correspond à ce moment pendant lequel le peintre explore, par le biais des sujets profanes, cette "seconde manière". Il abandonne le "gigantisme" au profit d'un travail plus épuré, le corps de Vénus est comme ciselé par la lumière. C'est encore ce corps blanc de face et aux volumes pleins qu'il reprendra pour la *Lucrece* du musée du Prado, à Madrid (Fig. 4). Au contraire, pour les deux autres versions de *Vénus et Adonis*, toutes deux autographes et légèrement antérieures (Gênes, Galleria di Palazzo Bianco, Fig. 5 ; collection particulière, Fig. 6) la composition est toute différente et dépeint Vénus assise de profil alors qu'Adonis se trouve debout devant elle. Un beau dessin à la plume (Cincinnati, Ohio, collection Poole ; Fig. 7) présente encore une autre solution pour ce groupe, tout en exposant déjà la belle idée des deux têtes rapprochées que nous retrouvons ici. Dans l'élaboration de ce thème en plusieurs propositions, bien différentes les unes des autres, Cambiaso démontre sa fantaisie et une puissance d'invention qui, du point de vue stylistique, cherche à se dépouiller de ses caractères maniéristes.

*is that it was more in method than in form. Indeed, the Venus and Adonis by Veronese (Augsburg, Staatliche Kunstsammlungen; Fig. 3) is very different compositionally, since it unfolds as a frieze, whereas Cambiaso presents a compact grouping of figures. Yet our Genoese painter nonetheless displays comparable means of execution: considerable freedom of handling, with a vibrant description of foliage and draperies; an expressive contrast between the pale complexion of Venus and the rosier hues of Adonis; and an insistence on a bucolic mood. The dating of about 1565 proposed for our picture by Suida-Manning and followed by all other scholars corresponds to the phase in which Cambiaso used non-religious subjects to explore his "second manner". He abandons "giant" features in favour of a more pared down, essential approach, describing Venus' body as if it is etched out by light. The same pallid, full-volumed body is used by the artist for the Lucretia in the Prado, Madrid (Fig. 4). In contrast, the two other versions of Venus and Adonis, both autograph and slightly earlier in date (Genoa, Galleria di Palazzo Bianco; Fig. 5; and private collection; Fig. 6), have a different composition, with a Venus seated in profile and Adonis standing before her. A beautiful pen and ink drawing (Cincinnati, Ohio, Poole collection; Fig. 7) offers yet another solution for this group, although it uses the same attractive idea of juxtaposing the heads as in our painting. In his evolving treatment of the subject in these compositions, quite distinct from one*



Fig. 4, Luca Cambiaso, *Lucrece*, Madrid, musée du Prado.



Fig. 5, Luca Cambiaso, *Vénus et Adonis*, Gênes, Galleria di Palazzo Bianco.



Fig. 6, Luca Cambiaso,  
*Vénus et Adonis*,  
collection particulière.



Fig. 7, Luca Cambiaso,  
*Vénus et Adonis*,  
Cincinnati, Ohio, collection Poole.

Le paysage, peu présent dans l'œuvre de Cambiaso si l'on excepte le *Mercur et Argos* (collection particulière), se réduit ici à une simple toile de fond qui n'a d'autre prétention que de mettre en valeur le couple d'amoureux. Ici, il reprend d'ailleurs la solution adoptée pour la version du Palazzo Bianco : un grand bosquet d'arbres avec une petite échappée sur un lointain, à droite. Les bruns et les verts acides des feuillages sont brossés avec une rapidité qui nous rappelle ses talents de fresquiste, les beaux accords de rose et de rouge pour Adonis, ceux de son art de la couleur qu'il utilise avec retenue. Force est de constater que son style a évolué vers plus de légèreté. De fait, un réel allègement s'est opéré par rapport aux œuvres de la décennie précédente, dont nous avons présenté ici la *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste* et les quatre *Figures allégoriques des Arts libéraux*, qui se caractérisent au contraire par leur belle matière empâtée et leurs couleurs toniques. Ici la tonalité générale est plus sourde, tout en restant d'une grande fraîcheur.

Nous sommes là à un moment charnière, qui marque le passage vers des œuvres encore plus épurées du point de vue du dessin et encore plus économes dans l'usage de la couleur, ces fameux "nocturnes" qui ont fait sa réputation en gommant quelque peu les tableaux qui les ont directement précédés, comme notre *Vénus et Adonis*, véritable clef de voûte de l'œuvre de Luca Cambiaso, voire même son chef-d'œuvre le plus inspiré dans le domaine de la peinture profane.

*another, Cambiaso displays his fantasia and a power of invention that seeks a stylistic shift away from Mannerist ideals.*

*Landscape makes few appearances in Cambiaso's oeuvre (except in the Mercury and Argus in a private collection), and here it is reduced to a simple background screen that has no other function but to highlight the amorous couple. Cambiaso adopts the approach he used in the Palazzo Bianco version: a wooded grove with a small gap leading to a distant view on the right. The browns and acid greens of the foliage are brushed on with a swiftness that recalls the painter's talent for frescoes; and the beautiful harmony of pinks and reds in Adonis evokes his artistry in the restrained use of colour. One can only conclude that his style evolved towards a lighter handling of paint, perceptible in a way that contrasts with the works of the preceding decade presented here – The Virgin and Child with Saint John the Baptist and the four Allegorical Figures of the Liberal Arts – which are defined by their rich use of impasto and primary colours. Here the general tonality is more muted, yet still fresh.*

*We are at a pivotal stage of Cambiaso's art, which was evolving towards works with an ever more sparing use of drawing and a more frugal use of colour. These are the famous nocturnes that made his reputation, although they overshadow the works that directly precede them, such as our Venus and Adonis, which is a keystone of Luca Cambiaso's oeuvre, or indeed his most inspired masterpiece in the field of secular painting.*



## Trois nocturnes redécouverts

## Saint Jérôme

### Saint Jerome

Huile sur toile / Oil on canvas  
71 x 57,5 cm / 28 x 22 5/8 in.

#### Provenance

Lugano, collection particulière.

#### Bibliographie

Inédit.

Nous abordons, avec ce *Saint Jérôme*, un chapitre fascinant de l'œuvre de Cambiaso, celui de ses nocturnes, qui présentent la particularité de concerner exclusivement des tableaux à sujets religieux s'échelonnant entre 1570-1575 et 1582, date de son départ pour l'Espagne. Ce que l'on a coutume d'appeler sa troisième période peut se résumer, au point de vue du style, par la formule évocatrice de Bertina Suida Manning: "une sérénité contemplative croissante et une simplicité monumentale"<sup>1</sup>, formule qui fait écho à la franche trilogie de Lauro Magnani : "Méditation, rigueur et simplicité"<sup>2</sup>? Tout en reprenant la tradition du nocturne, déjà exploité par ses prédécesseurs, tant nordiques qu'italiens, il s'intéresse plus particulièrement aux différentes possibilités que lui offre l'ajout d'une lumière artificielle, comme une bougie ou une lampe à huile. Il s'agit là d'un apport d'une grande originalité et qui aura un réel impact sur la peinture caravagesque, notamment sur celle d'un Georges de La Tour (1593-1652), attribution prestigieuse sous laquelle se sont cachés par le passé nombre de nocturnes de Cambiaso. En ce sens, le rôle de Cambiaso au sein de l'histoire du nocturne peint est fondamental car il fait le trait d'union entre les artistes qui l'ont précédemment expérimenté, de Beccafumi au Corrège, du Tintoret à Perin del Vaga, pour ne citer que quelques

#### Provenance

Lugano, private collection.

#### Literature

Unpublished.

*This Saint Jerome opens a fascinating chapter in Cambiaso's oeuvre, that of his nocturnes. These paintings are exclusively religious in nature and were executed between 1570/1575 and 1582, the date of the artist's departure for Spain. What we have become accustomed to calling the third period of his career can be summed up, from a stylistic point of view, in Bertina Suida Manning's evocative expression: "an increasing contemplative serenity and monumental simplicity";<sup>1</sup> an epithet echoed in the straightforward triad used by Lauro Magnani : "Meditation, rigour and simplicity".<sup>2</sup> As well as adhering to a pre-existing tradition, which had been exploited by his Northern European and Italian predecessors, Cambiaso became particularly interested in the range of expressive possibilities offered by the addition of artificial light, such as a candle or oil lamp. This was a highly original development, making a substantial impact on the Caravaggesque movement, notably on painters such as Georges de La Tour (1593-1652), to whom a number of Cambiaso's nocturnes have been erroneously but prestigiously attributed in the past. In this respect, Cambiaso's role in the history of the painted nocturne is fundamental, since he forms the link between the earlier experiments in this genre – Beccafumi, Correggio, Tintoretto, Perino del Vaga, to cite only a few*

1. "an increasing contemplative serenity and monumental simplicity"; voir B. Suida Manning, "The nocturnes of Luca Cambiaso", *The Art Quarterly*, vol. XV, n° 3, automne 1952, p. 199.

2. Il s'agit du titre d'un des derniers chapitres de l'ouvrage de L. Magnani sur *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Gênes, 1995, p. 211 : "Meditazione, rigore, simplicità."

1. See B. Suida Manning, "The nocturnes of Luca Cambiaso", *The Art Quarterly*, vol. XV, no. 3, Autumn 1952, p. 199.

2. This is the title of one of the last chapters by L. Magnani in *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genoa, 1995, p. 211: "Meditazione, rigore, simplicità."



noms dans le domaine de la peinture italienne, et les peintres de la réalité de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

La critique s'est interrogée à plusieurs reprises, et continue de s'interroger, sur le climat dans lequel de tels nocturnes ont pu voir le jour<sup>3</sup>. En d'autres termes, quelles étaient les aspirations spirituelles de Cambiaso ? Avait-il des accointances parmi les jésuites, fréquentait-il un milieu lié à la Réforme protestante, qui auraient pu favoriser cette éclosion de nocturnes après les années 1570 ? Pour sa part, L. Magnani relie ce type d'œuvre à la pratique des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola (1491-1556), le fondateur de l'ordre des Jésuites. L'aspect méditatif, silencieux et solitaire s'accorde bien évidemment avec les écrits de saint Ignace, mais il est à noter que ces différents aspects se développent plutôt la nuit que le jour. En quelque sorte, Cambiaso adopte ainsi "le contenu au contenant", il privilégie le nocturne dont il se sert de préférence comme décorum pour ses sujets religieux, ajoutant ainsi une dimension intime à la scène. Ici la proximité avec le saint fait participer le spectateur à la réflexion et, pour ce tableau précis, à la méditation de saint Jérôme sur les Écritures saintes et sur la connaissance de soi.

Avec ce nocturne, jusqu'alors inédit, apparaissent non seulement un nouveau tableau mais aussi une nouvelle thématique. En effet, Suida-Manning ne cataloguent aucun tableau représentant saint Jérôme. Pourtant, de loin en loin, des citations anciennes attestent de ce sujet dans les collections particulières. Le Cavalier Marin (1569-1625), dans sa *Galeria*

*names in the Italian milieu – and the painters of reality of the first half of the seventeenth century.*

*On several occasions, scholarship has sought to explore the climate in which nocturnes such as these were conceived, and the question remains open.<sup>3</sup> To put it another way: what were Cambiaso's spiritual aspirations? Did he have acquaintances among the Jesuits, or did he frequent circles associated with the Protestant Reform movement, which could have led to this spate of nocturnes, starting in the 1570s? Lauro Magnani, for one, associates this kind of work to the practices encouraged by the Spiritual Exercises of Ignatius of Loyola (1491-1556), the founder of the Order of Jesuits. The meditative aspect, silent and solitary, is clearly attuned to the writings of Saint Ignatius, but one should in any case note that these aspects of prayer are related more to night than day. Thus in painting a nocturne, Cambiaso is to some extent reflecting on the respective roles of content and "container": he preferred using this genre because it provided decorum for his religious subjects, thereby adding a dimension of intimacy to the scene. Here, the proximity between saint and viewer allows the latter to participate in devout reflection, and in this particular case, in Saint Jerome's meditation on Holy Scripture and self-knowledge.*

*This hitherto unpublished nocturne is not only a new work by Cambiaso but a new subject; indeed the catalogue by Suida-Manning contains no painting of Saint Jerome. However, a look back at early sources reveals more than one mention of such a sub-*

3. Voir L. Magnani, "Luca Cambiaso tra due riforme", *Arte Lombarda*, n° 50, 1978, p. 87-103. Dans cet article, l'auteur reprend la bibliographie précédente ; voir aussi L. Magnani, "Meditazione, rigore, semplicità", dans *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Gênes, 1995, p. 227.

3. See L. Magnani, "Luca Cambiaso tra due riforme", *Arte Lombarda*, no. 50, 1978, pp. 87-103; the author cites earlier literature in this article. See also Magnani, "Meditazione, rigore, semplicità", in *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genoa, 1995, p. 227.



4. B. Suida Manning - W. Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milan, 1958, p. 82 et 260, où se trouve la citation tirée de la *Galleria* du Cavalier Marin. Cependant, la rapide description de l'œuvre par l'auteur ne correspond pas à notre tableau puisqu'elle donne à voir le saint agenouillé faisant acte de pénitence, dans une grotte.

5. Voir Suida-Manning, *op. cit.*, p. 96, qui cite F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Gênes, 1847, t. II, p. 660 (avec une provenance du palais Balbi).

6. Voir G. Labrot, *Italian Inventories 1. Collections of Paintings in Naples, 1600-1780*, The Provenance Index of the Getty Art History Information Program, Munich-Londres-New York-Paris, 1992, n° 24 de l'inventaire de Francesco da Ponte, Marchese di Morcone (1614).

4. B. Suida Manning, W. Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milan, 1958, pp. 82 and 260, with the quotation from the *Galleria* of the Cavalier Marino. The author's summary description of the work does not correspond to our picture because it indicates the figure of Saint Jerome kneeling in penitence in a grotto.

5. See Suida-Manning, *op. cit.*, p. 96, citing F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genoa, 1847, vol. II, p. 660 (with a provenance from Palazzo Balbi).

6. See G. Labrot, *Italian Inventories 1. Collections of Paintings in Naples, 1600-1780*, *The Provenance Index of the Getty Art History Information Program*, Munich-London-New York-Paris, 1992, item no. 24 of the inventory of Francesco da Ponte, Marchese di Morcone (1614).

écrite en 1619-1620, mentionne un *San Girolamo* au palais de Gio. Carlo Doria (1576-1625) parmi d'autres tableaux de Cambiaso. Mais, grâce à la description qu'il en donne, on se rend compte qu'il ne peut correspondre à notre tableau, puisqu'il s'agit d'une figure dans une grotte<sup>4</sup>. Federigo Alizeri cite un *San Gerolamo* au Palazzo Marchesa Torriglia ved. Zoagli, à Gênes, en 1848, sans plus de précision<sup>5</sup>. En revanche, à Naples, en 1614, est inventorié dans la collection de Francesco da Ponte, Marchese di Morcone, "un S. Gerolamo alto palmi due che sta legenno sopra à tela di mano del Cangiasè" qui correspond plus ou moins au nôtre, aussi bien du point de vue de l'iconographie que par ses dimensions<sup>6</sup>.

Saint Jérôme est un des quatre docteurs de l'Église et, en tant que tel, il est justement revêtu de la pourpre cardinalice. Il écrivit *La Vie de saint Paul le premier ermite*, mais il est surtout connu pour sa traduction latine de la Bible, charge que lui confia le pape Damase. Il est ici représenté en humaniste avec un livre ouvert entre les mains, alors qu'un autre est posé sur la table. Le crâne fait allusion au pénitent qu'il fut au début de sa vie : il s'était retiré dans le désert de Syrie pour y mener une vie d'anachorète. De manière étrange, Cambiaso a ajouté ici un sablier, renforçant l'idée de la vanité qui sous-tend de telles représentations. Le saint, dépeint en un cadrage très resserré, est méditatif, replié sur l'étude des Écritures saintes et sur lui-même. Seule la bougie donne un peu de clarté en produisant de beaux effets sur la manche droite, le bout des doigts, le contour du crâne,

ject in private collections. In his *Galleria*, written in 1619-1620, the Cavalier Marino (1569-1625) mentions a *San Girolamo* in the palazzo of Gio. Carlo Doria (1576-1625) among other pictures by Cambiaso. But Marino's description cannot be to our picture since he refers to a figure in a grotto.<sup>4</sup> Federigo Alizeri cites a *San Gerolamo* in the palazzo of the Marchesa Torriglia vedova Zoagli in Genoa in 1848, without further detail.<sup>5</sup> On the other hand, a 1614 Neapolitan inventory of the collection of Francesco da Ponte, Marchese di Morcone mentions "un S. Gerolamo alto palmi due che sta legenno sopra à tela di mano del Cangiasè", which more or less corresponds to ours, both as regards iconography and dimensions.<sup>6</sup>

Saint Jerome is one of the four Doctors of the Church and as such is appropriately robed in cardinal's purple. He wrote *The Life of Saint Paul the First Hermit*, but is known above all for having translated the Bible into Latin, a task requested of him by Pope Damasus. Here he is depicted as a humanist, an open book in his hands and another lying on the table. The skull alludes to Jerome's role as penitent in the earlier part of his life: he retired into the Syrian desert to live as an anchorite. Interestingly, Cambiaso has added an hourglass here, reinforcing the idea of vanitas that underlies such images. Shown within a constricted picture space, the saint is in a meditative pose, contemplating both the study of Holy Scriptures and himself. Only a candle offers some light, producing beautiful effects of luminosity on the saint's right sleeve, his

le front et la barbe blanche. La lumière vacillante de la flamme est suggérée au moyen d'un fond brossé avec une touche vibrante. Le très beau vert de la table s'oppose au rouge de la chasuble ; entre les deux, le livre ouvert est à peine esquissé à l'aide du brun et du blanc. La matière légère et tirée se laisse voir à l'état pur dans les blancs aussi bien que dans les noirs, ces traits qui barrent le front du saint pour marquer les rides. Le noir est utilisé pour dessiner le visage, au même titre qu'il le fait avec la plume pour un dessin. Ce caractère stylistique se trouve déjà sur des œuvres précédant de peu l'année 1570. En 1568 ou 1569, Luca Cambiaso exécute deux grandes toiles à l'église SS. Annunziata di Portoria pour compléter le décor resté inachevé à la suite du départ du Bergamasco pour l'Espagne en 1567<sup>7</sup>. Dans ces deux toiles représentant les *Élus* et les *Réprouvés* (Fig. 1), certaines, parmi les nombreuses figures, sont à peine esquissées au moyen de ces larges traits noirs qui dessinent une arête de nez, des sourcils, une oreille, ou délimitent les doigts. Ce processus apparaît avec l'évolution de son style dans un souci expressionniste évident. Quant à la figure barbue de saint Jérôme, elle n'est pas sans évoquer la figure de *Saint Joachim* peinte à la chapelle Lercari de la cathédrale San Lorenzo (Fig. 2), en pendant d'une *Sainte Anne* ; les deux panneaux encadraient une *Adoration des Mages*. Cet ensemble se situe lui aussi peu avant 1570. Par sa proximité stylistique avec les œuvres que nous venons de citer, notre *Saint Jérôme* vient tout naturellement prendre place vers 1570.

*fingertips, forehead and white beard, and on the edge of the skull. The flickering light of the flame is suggested by vibrant background brushstrokes, while the beautiful green of the table contrasts with the red chasuble, and the open book between them is no more than sketched in with brown and white tonalities. The light, swiftly drawn pigment is visible in its pure form in both the whites and blacks that cross the saint's brow as wrinkles. Black is used for describing the face, just as it would be in a pen and ink drawing, and this stylistic feature is already present in works made just before 1570. In 1568 or 1569, Luca Cambiaso had painted two large canvases for the church of SS. Annunziata di Portoria, completing the decoration left unfinished by Bergamasco when the latter left for Spain in 1567.<sup>7</sup> Luca's paintings represent The Elect and The Damned (Fig. 1), and among his numerous figures some are barely sketched in with broad black brushstrokes that define the salient line of a nose, or eyebrows, ears, and outlines of fingers. This manner of painting developed as an evident response to the artist's expressive concerns. As for the bearded figure of Saint Jerome, it recalls in no small measure the Saint Joachim painted in the Lercari Chapel of Genoa's Cathedral of San Lorenzo (Fig. 2) as a pendant to a Saint Anne; the execution of these paintings (which flanked an Adoration of the Magi) also dates from a little before 1570. The stylistic resemblance of our Saint Jerome to the works just cited thus neatly supports a dating of about 1570 for the painting before us.*



Fig. 1, Luca Cambiaso, *Les Réprouvés*, détail, Gênes, Église de l'Annunziata di Portoria.



Fig. 2, Luca Cambiaso, *Saint Joachim*, détail, Gênes, Cathédrale San Lorenzo, Chapelle Lercari.

7. Voir Suida-Manning, *op. cit.*, p. 40 ; L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Gênes, 1995, fig. 224-228.

7. See Suida-Manning, *op. cit.*, p. 40 ; L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genoa, 1995, figs. 224-228.



# Christ avec deux anges

## Christ with Two Angels

Huile sur toile / Oil on canvas  
136 x 106,4 cm / 53 x 41 7/8 in.

### Provenance

Lugano, collection particulière.

### Bibliographie

Inédit.

Après 1570, Cambiaso aborde à plusieurs reprises le thème de la *Pietà*. L'artiste reprend une iconographie largement diffusée par la sculpture de Michel-Ange, depuis la célèbre *Pietà* de Saint-Pierre de Rome jusqu'aux deux *Pietà* de Florence (au Duomo et à l'Accademia), pour finalement arriver à la version très dépouillée de la *Pietà Rondanini* (restée inachevée; Milan, Castello Sforzesco). Pourtant, dans toutes ces versions sculptées, Michel-Ange inclut toujours la figure de la Vierge, ce qu'avait aussi fait Cambiaso, que ce soit pour la *Pietà* de la chapelle Sauli (Gênes, Santa Maria Assunta di Carignano), qui cite littéralement le prototype divulgué par Michel-Ange à Saint-Pierre de Rome, ou celle du Palazzo Rosso à Gênes (Fig. 1), ou bien encore celle du Rhode Island School of Design Museum (Fig. 2)<sup>1</sup>. Par rapport aux versions que nous venons de mentionner, notre composition surprend par la nouveauté de sa mise en page. Elle présente comme particularité iconographique d'être réduite au seul groupe du Christ et de deux anges qui évoquent, plutôt que Michel-Ange, le célèbre tableau de Rosso, la *Pietà avec quatre anges* (Boston, Museum of Fine Arts; Fig. 3). De la même façon, Cambiaso a l'idée de faire soutenir le corps du Christ par l'un de ces anges, idée qui se rencontre déjà dans sa *Pietà* du Palazzo Rosso de Gênes. Est également nouveau l'ajout d'une source de lumière

### Provenance

Lugano, private collection.

### Literature

Unpublished.

*Cambiaso treated the subject of the Pietà several times after 1570, adopting the iconography widely disseminated through the sculpture of Michelangelo, from the type of his celebrated Pietà in Saint Peter's, Rome to the two versions in Florence (Cathedral Museum and Accademia) and the stark and ultimately never completed Pietà Rondanini (Milan, Castello Sforzesco). In each of these versions, Michelangelo always included the figure of the Virgin, just as Cambiaso did, not only in his Pietà painted for the Sauli chapel (Genoa, S. Maria Assunta di Carignano), which cites literally from Michelangelo's Vatican prototype, but in those displayed in the Palazzo Rosso in Genoa (Fig. 1) and the Museum of Art at the Rhode Island School of Design Museum (Fig. 2).<sup>1</sup> Compared to the versions we have just cited, our Christ with Two Angels is striking for its novelty of composition. Iconographically, the painting is peculiar in its reduction of the image to the sole figures of Christ and two angels, recalling – more than Michelangelo – the celebrated precedent of Rosso's Pietà with Four Angels (Boston, Museum of Fine Arts; Fig. 3). In the same manner, Cambiaso has conceived the figure of Christ as a body supported by one of these angels, an idea already explored in his Pietà in the Palazzo Rosso in Genoa. Another new*



Fig. 1, Luca Cambiaso, *Pietà*, Gênes, Palazzo Rosso.



Fig. 2, Luca Cambiaso, *Pietà*, Rhode Island School of Design Museum.

1. B. Suida Manning B.-W. Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milan, 1958, fig. 419, 420 et 421, et B. Suida Manning, "A pietà with two angels by Luca Cambiaso", *Bulletin of the Rhode Island School of Design, Museum Notes*, mars 1961, p. 7-11.

<sup>1</sup> Suida-Manning, 1958, figs. 419, 420, 421 and B. Suida Manning, "A Pietà with two angels by Luca Cambiaso", *Bulletin of the Rhode Island School of Design, Museum Notes*, March 1961, pp. 7-11.



artificielle, la bougie, posée sur un petit autel à gauche, dans le but d'éclairer pour le mettre en valeur le buste du Christ. Là aussi, et si tant est qu'il ait connu le tableau du Rosso, Cambiaso a pu s'en inspirer. Au contraire de la composition très symétrique du Rosso, notre artiste décale complètement sa composition dans la partie droite, en laissant l'espace entre la bougie et le corps du Christ volontairement vide. Nous ne sommes plus là dans une préoccupation maniériste de l'*horror vacui* (horreur du vide) qui pousse le peintre à occuper toute la surface de la toile, comme le démontre magistralement la composition de Rosso. Les figures émergent sur le fond sombre d'un espace à peine défini. Sommes-nous dans un intérieur, comme pourrait le laisser entendre le bougeoir sur l'autel, ou sommes-nous en extérieur dans une grotte, comme semble le suggérer un petit rocher en bas à droite, sur lequel prend appui ce qui devrait être une croix, devant laquelle se distingue une couronne d'épines, les rituels instruments de la Passion. La diagonale dans l'angle gauche, en bas, semble évoquer le couvercle du tombeau. Le morceau de bravoure de la composition se concentre sur les trois têtes réunies et inclinées, dans une expression à la fois de douleur contenue et d'apaisement après la souffrance, qui est rendue avec une infinie poésie. Sous couvert de simplicité, l'artiste donne à sa composition un souffle lyrique : les expressions sereines et empreintes d'une douce nostalgie tendent à gommer le contexte tragique du récit.

S'y ajoute une utilisation très savante des pinceaux, qui ne touchent de blanc que

*element here is the addition of a source of artificial light – a candle, set over a small altar on the left – painted with the aim of emphasizing the upper body of Christ. There too, almost as if Cambiaso knew Rosso's painting, he seems to find inspiration from the Tuscan artist. Yet unlike Rosso and his strictly symmetrical composition, our artist completely displaces the composition on the right, deliberately leaving an empty space between the candle and the body of Christ. We are no longer before some Mannerist-inspired horror vacui that impels the painter to fill every part of the canvas, as Rosso so masterfully does: rather, the figures emerge from the dark background within a barely-defined space. Are we in an interior, as the candle-holder on the altar might imply, or are we outside, as seemingly suggested by the little rock at lower right? The latter provides a base for what should be a cross, and in front of that, the crown of thorns can be perceived, thus presenting the ritual instruments of the Passion; and the diagonal in the lower left corner appears to suggest the cover of Christ's tomb. The bravura passage of the whole composition revolves around the three inclined heads, at once conveying an expression of contained sorrow and peaceful serenity after suffering, all rendered with infinite poetry. Under the semblance of simplicity, the painter lends the composition a lyrical mood, with serene, sweetly nostalgic expressions tending to outshine the tragic context of the story.*

*Our picture displays a highly skilful use of the brush, using touches of white to delin-*



Fig. 3, Rosso, *Pietà avec quatre anges*, Boston, Museum of Fine Arts.

quelques lignes éclairées : les épaules et les bras, le bord des ailes, le tissu qui tombe sous l'aisselle du Christ pour mieux mettre en valeur son buste rosé sur lequel se devine à peine la blessure de la lance au côté droit de son buste. Le long bras gauche qui se déploie jusqu'au sol laisse deviner un autre stigmaté sur la main, à peine esquissée dans la pénombre.

Cambiaso se montre capable d'inventer une page d'une grande modernité pour un sujet où il est difficile de le faire tant l'iconographie est codifiée. Nous aimerions connaître les circonstances de la commande et pour qui Cambiaso exécuta un tel chef-d'œuvre. Du fait de sa proximité avec la *Pietà* du Palazzo Rosso, que Bertina Suida Manning situe entre 1580 et 1583, il convient de placer notre tableau dans les mêmes limites chronologiques, soit juste avant le départ pour l'Espagne. Suida-Manning retranscrivent une citation d'*Un Cristo muerto sostenido por un angel*, autrefois au Palazzo Nuovo (Palazzo Reale) et qui pourrait faire penser à notre tableau<sup>2</sup>.

Avec une telle composition, Luca Cambiaso se place dans la lignée des grands peintres, de ceux qui savent recomposer d'après le répertoire classique, ce qui lui vaut à juste titre d'être considéré comme le véritable fondateur de l'école génoise, qui se développera dans toute sa singularité dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

*...ate only limited areas of light: shoulders and arms, edges of wings, drapery falling from under Christ's arm to better offset his rosy torso, where one can barely discern the spear wound on his right side. The long left arm hanging down to the ground hints at the presence of the stigmatized hand of Christ, scarcely sketched in the penumbra. Cambiaso shows he is capable of inventing an entirely modern presentation of a subject that was tightly bound by convention, and it would be interesting to know the circumstances surrounding the commission that led to this masterpiece. Because of its resemblance to the Pietà in the Palazzo Rosso, dated by B. Suida Manning to 1580/1583, our picture can be securely placed in the same period, that is, just before the artist's departure for Spain. Suida-Manning contains the transcription of a reference to Un Cristo muerto sostenido por un angel, formerly in the Palazzo Nuovo (Palazzo Reale), which might evoke our painting.<sup>2</sup>*

*With works such as this, Luca Cambiaso places himself on the level of the greatest painters – those who know how to create compositions after the antique. He can thus be deservedly considered the true founder of the Genoese School of painting, whose most singular development was to emerge during the first half of the seventeenth century.*

2. Voir Suida-Manning, *op. cit.*, p. 132 (cité par Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico*, 1800, t. I, p. 196).

2 Suida-Manning, 1958, p. 132 (cited by Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico*, 1800, I, p. 196).

# Sainte Famille avec sainte Anne

## Holy Family with Saint Anne

Huile sur toile / Oil on canvas

144 x 99,8 cm / 56 11/16 x 39 5/16 in.

### Provenance

Gênes, Rubinacci, 1968 ; Lugano, collection particulière.

### Œuvres en rapport

#### Tableau

Il existe une autre version de notre composition qui appartenait à la collection Suida-Manning (aujourd'hui Austin (Texas), Blanton Museum of Art). Elle présente, par rapport à la nôtre, des dimensions beaucoup plus réduites : 93,5 x 74 cm<sup>1</sup>.

#### Dessin

Suida-Manning (1958) mettent en rapport cette composition avec un dessin du Victoria and Albert Museum (n° 332, plume et bistre) qui, en fait, propose une solution totalement différente du sujet, si ce n'est dans le parti pris lumineux : la lampe à huile est cette fois tenue par saint Joseph. À droite apparaît, de plus, une chandelle.

### Bibliographie

*Dipinti del XVI e XVII secolo*, catalogue Rubinacci Antichità, Gênes, 1968, n° 1.

Notre composition est déjà connue par la version de la collection Suida-Manning (aujourd'hui Austin (Texas), Blanton Museum of Art; Fig. 1), qui présente de plus petites dimensions et une ambiance générale toute différente, très monochrome, où seuls dominent les blancs et les bruns. Sans doute la composition de la collection Suida-Manning est-elle desservie par un état de conservation, semble-t-il, assez mauvais. La nôtre, au contraire, présente une palette colorée assez diversifiée, avec notamment ces rose, brun, vert et gris qui sont typiques de Cambiaso. Le trait noir, très net, qui dessine le profil de la Vierge fait partie de la

### Provenance

Genoa, with Rubinacci, 1968; Lugano, private collection.

### Related works

#### Painting

Another version of our composition, formerly in the Suida-Manning collection, is now in the Blanton Museum of Art, Austin, Texas. Its dimensions, 93.5 x 74 cm., are considerably smaller than those of the present painting.<sup>1</sup>

#### Drawing

The composition is related by Suida-Manning (1958) to a drawing in the Victoria and Albert Museum (no. 332, ink and brown wash) with a distinctly different rendering of the subject, especially in the painted sources of light: the oil lamp is held on this occasion by Saint Joseph. There is also a candle on the right.

### Literature

*Dipinti del XVI e XVII secolo*, catalogue, Rubinacci Antichità, Genoa, 1968, no. 1.

The composition is already known to scholars through the version now in the Blanton Museum of Art, Austin, Texas, and formerly in the Suida-Manning Collection (Fig. 1). This has smaller dimensions, and, unlike the present painting, exhibits a very monochrome tonality dominated by whites and browns alone; moreover, its appearance seems to be compromised by a poor state of conservation. Our version, on the other hand, has a varied palette, with the pinks, browns, greens, and greys that are so typical of Cambiaso. The strong black line that creates the profile of the Virgin is also a characteristic part of the artist's technique.



Fig. 1, Luca Cambiaso, Sainte Famille avec sainte Anne, Austin (Texas), Blanton Museum of Art.

1. B. Suida Manning-W. Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milan, 1958, p. 161 ; G. Bora, *Capolavori della Suida-Manning Collection*, catalogue d'exposition, Crémone, Museo Civico "Ala Ponzone", 27 octobre-28 avril 2002, p. 74-75, n° II.2.

1. B. Suida Manning, W. Suida, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milan, 1958, p. 161 ; G. Bora, *Capolavori della Suida-Manning Collection, exh. cat., Cremona, Museo Civico "Ala Ponzone", 27 Oct. - 28 Apr. 2002, pp. 74-75, no. II.2.*





technique de l'artiste. Dans cette composition, Cambiaso a particulièrement réussi le rendu intime : la Vierge linge avec attention le petit Jésus alors que saint Joseph et sainte Anne l'observent avec la même attention soutenue. Les deux solides cubes du tabouret et du berceau, de part et d'autre de la Vierge, callent la composition qui, une fois de plus, se caractérise par sa solidité. Les plis des vêtements eux-mêmes sont composés avec cette savante "géométrisation" qui accentue la définition du volume. Les trois grandes masses des personnages émergent d'un fond sombre qui, volontairement, place au tout premier plan l'Enfant Jésus, fortement éclairé.

Avec son mode introspectif et sa monumentale simplicité, le tableau prend place parmi les nocturnes des années 1570-1575, qui se caractérisent par leur thématique liée au Nouveau Testament – et la même constatation vaut pour les dessins –, avec une préférence pour les *Adoration des bergers*, les *Sainte Famille* et plusieurs scènes de *La Passion du Christ*, dont la *Comparution du Christ devant Caïphe* (Gênes, Accademia Ligustica di Belle Arti) est sans doute le plus brillant exemple et la page la plus moderne de l'artiste<sup>2</sup>. Cependant, nous souhaiterions nuancer cette manière un peu trop réductrice avec laquelle on a tendance à traiter la question du nocturne dans l'œuvre de Cambiaso. En effet, le premier nocturne apparaît très tôt dans son œuvre, au tout début des années 1550, avec la surprenante *Adoration des bergers* de la Pinacothèque Brera de Milan (Fig. 2). Et, en ce sens, les tableaux des années 1570-1575 n'apportent pas comme nouveauté le "nocturne", qui parcourt déjà depuis deux décennies l'œuvre de Cambiaso, mais expérimentent cette simplification stylistique, cette attention particulière à l'essentiel, tant au niveau du signifié que de la forme qui lui est donnée. Les nocturnes tardifs présentent également

*Cambiaso is particularly successful here in rendering the intimate aspect of the theme: the Virgin attentively swaddles the Christ Child, while Saint Joseph and Saint Anne gaze at him in rapt attention. The cubic shapes of the stool and cradle flanking the figure of the Virgin define the composition, which stands out for its solid quality, and the drapery folds themselves are arranged with a skilful geometry that emphasizes the definition of volume. The mass of the three great figures emerges from a sombre background, resulting in the deliberate foreground placement and strong lighting of the Christ Child.*

*With its introspective mode and monumental simplicity, our painting takes its place among the nocturnes painted between 1570 and 1575, a period distinguished by subject matter drawn from the New Testament; this thematic source also informs Cambiaso's drawings. He shows a preference for pictures of The Adoration of the Shepherds, The Holy Family, and several scenes from the The Passion of Christ, among which the Christ before Caiaphas (Genoa, Accademia Ligustica di Belle Arti) is no doubt the most superb example, as well as the most modern image by the artist.<sup>2</sup> However, it is worth correcting the over-reductive manner that tends to be used when discussing Cambiaso's nocturnes. The first painting of this kind appears very early on in his œuvre, at the beginning of the 1550s, with the startling Adoration of the Shepherds in the Brera Gallery, Milan (Fig. 2). In this respect, therefore, the works painted in 1570-1575 are not innovative merely as nocturnes, a genre used during twenty years of the painter's career, but rather as experiments in stylistic simplification, with a special focus on the essential, not only on the level of meaning but in the form given to that meaning. The late nocturnes also contain the added presence of a source of artificial light. Compared*



Fig. 2, Luca Cambiaso, *Adoration des bergers*, Milan, Pinacothèque Brera.

2. Sur l'histoire des nocturnes dans l'œuvre de Luca Cambiaso, voir B. Suida-Manning, "The nocturnes of Luca Cambiaso", dans *The Art Quarterly*, vol. XV, n° 3, automne 1952, p. 197-220.

2. On the history of nocturnes in the œuvre of Luca Cambiaso, see B. Suida-Manning, "The nocturnes of Luca Cambiaso", *The Art Quarterly*, vol. XV, no. 3, Autumn 1952, pp. 197-220.

l'ajout d'une source lumineuse artificielle. Par rapport au nocturne de la Pinacothèque Brera, la lumière ne provient plus de l'Enfant Jésus, dans une conception encore liée à la tradition picturale qui l'a précédée, en particulier au Corrège, mais émane d'une véritable source lumineuse, ici une lampe à huile que soulève sainte Anne. Il s'agit là d'une notation réaliste qui, elle, anticipe les peintres de la réalité.

*to the nocturne in the Brera Gallery, the light in our Holy Family no longer comes from the infant Christ – as typified by a concept still tied to earlier pictorial tradition, and to Correggio in particular – but emanates from an authentic source of light, in this case an oil lamp held by Saint Anne. This enhances the work with a touch of verisimilitude that anticipates the painters of reality of the following century.*





Conception graphique : Michel Champier

Photogravure : Arts Graphiques du Centre

Achévé d'imprimer en janvier 2006  
sur les presses de l'Imprimerie Chauveau.

