

Pittura italiana tra Sei e Settecento
Un Portrait de lévrier par Baccio del Bianco

GALERIE CANESSO

Pittura italiana tra Sei e Settecento

Un *Portrait de lévrier* par Baccio del Bianco



GALERIE CANESSO

Pittura italiana tra Sei e Settecento
Un Portrait de lévrier par Baccio del Bianco

Véronique Damian

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

Remerciements

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

Anthea Brook, Patrizia Cavazzini, Alberto Cottino, Roberto Cuppone,
Fabrizio Fiaschini, Francesco Frangi, Elena Fumagalli, Mina Gregori,
Stephen Kern, Laura Laureati, Lorenzo Mango, Anna Orlando, Gianni Papi,
Maria Silvia Proni, Daniele Sanguineti, Giancarlo Sestieri, Cinzia Vigna.

Traduit en anglais par Frank Dabell

Sommaire / Contents

- 8 **Baccio del Bianco**
Portrait d'un lévrier / Portrait of a Greyhound
- 12 **Orazio Borgianni**
Saint Charles Borromée visite les pestiférés
Saint Charles Borromeo Visiting the Plague-Stricken
- 16 **Michelangelo Cerquozzi, dit / called Michelangelo delle Battaglie**
La Répétition ou Scène de la Commedia dell'Arte
The Rehearsal, or A Scene from the Commedia dell'Arte
- 22 **Agostino Tassi**
L'arrivée de Cléopâtre à Tarse / The Arrival of Cleopatra at Tarsus
- 28 **Gioacchino Assereto**
Pietà
- 32 **Maître de la nature morte Acquavella**
Master of the Acquavella Still Life
Nature morte de fruits avec des grappes de raisin, des coings, une pastèque et des grenades. / Still Life with Fruit
(Grapes, Quinces, a Watermelon, and Pomegranates)
- 36 **Francesco Cairo**
Sainte Christine / Saint Christina
- 40 **Domenico Piola**
Nativité / Nativity
- 44 **Giovanni Battista Langetti**
Archimède avec les figures allégoriques de la Guerre et de la Paix /
Archimedes with Allegorical Figures of War and Peace
- 50 **Aureliano Milani**
Le combat entre Énée et Turnus / The Combat of a Greyhound

Baccio del Bianco

Florence, 1604 – Madrid, 1656

Portrait d'un lévrier

Portrait of a Greyhound

Huile sur toile. cm. 121 x 155 cm / Oil on canvas, 47 5/8 x 61 in.

Provenance

Allemagne, collection particulière.

Bibliographie

Inédit.

Cet élégant *Portrait d'un lévrier* prend place, du point de vue du style, dans le contexte de la peinture florentine de la première moitié du XVII^e siècle et revient au peintre Baccio del Bianco dont le catalogue des tableaux de chevalet reste en partie à reconstruire à partir des propositions de G. Cantelli et de A. Arcangeli¹. Aujourd'hui, Mina Gregori propose avec conviction d'ajouter à son *corpus* notre portrait de chien en regard des œuvres sûres de l'artiste et, en particulier, le décor pour la Casa Buonarroti de Florence. Les petites silhouettes filiformes du fond, la place prépondérante laissée au paysage, sont en tout point comparables à celles de la *Danse champêtre* de la casa Buonarroti (Fig. 1). L'attention donnée à la description de l'animal rappelle celle donnée aux chevaux et aux chiens dans le *Paysage avec des chasseurs et une jeune femme*² (Rome, collection particulière, Fig. 2).

De prime abord l'attribution surprend car l'artiste n'est pas répertorié comme peintre de «Natura Viva», en revanche sa capacité à peindre des paysages était déjà louée par Baldinucci. Ce dernier écrit l'avoir vu, au-delà des Portes de Florence, dessiner à la plume, directement d'après le motif³. De fait, l'exécution du paysage qui sert de toile de fond au portrait est dépeint avec aisance, aussi bien pour le dégradé atmosphé-

Provenance

Germany, private collection.

Literature

Unpublished.

*This elegant Portrait of a Greyhound reflects the style of painting in Florence during the first half of the seventeenth century, and can be attributed to Baccio del Bianco, some of whose easel paintings still need thorough research, building on the scholarship of Giuseppe Cantelli and Alberto Arcangeli.*¹ *Mina Gregori has now convincingly proposed adding our portrait of a dog to the painter's oeuvre, basing herself on his authentic works, and in particular on the decoration of the Casa Buonarroti in Florence. The small, spindly figures in the background and the dominating role of the landscape are entirely comparable with the language of the Country Dance in the Casa Buonarroti (fig. 1), while the attention given to the description of the animal recalls that of the horses and dogs in Baccio's Landscape with Hunters and a Young Woman (Rome, private collection, fig. 2).*²

*At first sight, the attribution might seem surprising, since the artist is not recognised for his painting from life; yet his skill in painting landscapes was already being praised by Baldinucci, who wrote that Baccio could be found outside the gates of Florence, making pen and ink sketches directly from nature.*³ *Indeed, the execution of the landscape that sets off our portrait is self-assured, not only in its depiction*

1. G. Cantelli, *Repertorio della Pittura fiorentina del seicento*, Florence, Florence, 1983, p. 64-65 (avec la bibliographie précédente); Alberto Arcangeli, «Baccio del Bianco», dans cat.exp. *Il Seicento fiorentino, Biografie, III*, Florence, Palazzo Strozzi, 1986-1987, p. 76-78 (qui commente la bibliographie antérieure).

2. G. Cantelli, *Ibid. Supra*, fig. 284, et pour le commentaire A. Arcangeli, *Ibid. supra*, p. 77.

3. Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua, 1681*, Florence, éd. 1845-1847, vol. V, 1847, p. 34: «Disegnò ancora paesi di penna eccellentissimamente, e già maestro, non ricusava di andare la mattina a buon'ora fuor delle porte di Firenze, e disegnare sopra un suo piccolo librettino vedute al naturale...».

1. Giuseppe Cantelli, *Repertorio della Pittura fiorentina del seicento*, Florence, 1983, pp. 64-65 (with earlier literature); Alberto Arcangeli, «Baccio del Bianco», in *Il Seicento Fiorentino, exh. cat.*, Florence, Palazzo Strozzi, 1986-1987, vol. III, *Biografie*, pp. 76-78 (with remarks on earlier literature).

2. Cantelli, fig. 284, and commentary by Arcangeli, p. 77 (both as in note 1 here).

3. Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua [1681]*, Florence, 1845-1847 ed., vol. V (1847), p. 34: «Disegnò ancora paesi di penna eccellentissimamente, e già maestro, non ricusava di andare la mattina a buon'ora fuor delle porte di Firenze, e disegnare sopra un suo piccolo librettino vedute al naturale...».



rique, que pour l'enchaînement des petites scénettes. Celles-ci, de manière très originale semblent représenter le lévrier lui-même «en action» et probablement, le personnage vêtu d'une veste rouge auquel le chien rapporte sa prise est-il son maître. Selon toute vraisemblance, il s'agit du portrait d'un chien aimé pour lequel le maître a demandé à Baccio del Bianco de lui rendre une effigie fidèle et noble. La ligne pure et la robe blanche de la chienne se détachent parfaitement du fond sombre qui sert de repoussoir et la met en valeur. La tête tournée vers le peintre, et à fortiori, vers le spectateur, est emprunte d'une expression bienveillante et affable. Malheureusement le collier ne porte aucune armoirie susceptible de nous orienter vers le nom du commanditaire comme cela était le cas pour le célèbre *Portrait de chien* peint par le Guerchin pour le conte Filippo Aldovrandi, vers 1625 (aujourd'hui Pasadena, Norton Simon Museum of Art). Notre tableau que nous situons vers 1630 par sa proximité avec les décors de la Casa Buonarroti confiés à l'artiste en avril 1628, vient s'inscrire tout naturellement dans la tradition du portrait de chien qui connaîtra des développements notoires jusqu'au XVIII^e siècle, tant en Italie qu'en France. D'après la *Vita* assez détaillée que lui a dédié Baldinucci, Baccio del Bianco apparaît comme une personnalité à la vie mouvementée et aux talents multiples⁴. Ce peintre, architecte, ingénieur civil et militaire, scénographe, dessinateur de costumes et de décors éphémères et à ses heures,

of atmospheric modulation but in the succession of small background scenes. The latter appear to present highly original views of the greyhound herself in action, and the figure in red, to whom the dog brings its quarry, may be her master. In all likelihood this is a portrait of a beloved animal, whose owner asked the painter to provide him with a faithful and dignified likeness. The pureness of line and the white coat of the bitch are perfectly detached from the dark background, which serves as a foil for her vivid presence. Turned towards the painter, and thus towards the viewer, the animal's head has a kindly, affable air, but unfortunately her collar bears no coat of arms that might direct us towards the identity of the patron, as in the case of the celebrated Portrait of a Dog painted by Guercino for Count Filippo Aldovrandi in about 1625 (Pasadena, Norton Simon Museum of Art). Our picture, which we believe to have been painted in about 1630 – given its stylistic similarity to the decoration of Casa Buonarroti, which was commissioned from the artist in April 1628 – finds a natural place in the tradition of canine portraiture, which underwent notable development until the eighteenth century, as much in Italy as in France. According to the fairly detailed Vita of the artist by Baldinucci, Baccio del Bianco emerges as an multi-talented artist with a far from sedentary life.⁴ This painter, architect, civil and military engineer, designer of theatrical sets, costumes and ephemeral decoration, and occasional caricaturist and



Fig. 1 Baccio del Bianco, *Danse champêtre*, Florence, Casa Buonarroti.

4. Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, 1681, Florence, éd. 1845-1847, vol. V, 1847, p. 16-51.

5. Phyllis Dearborn Massar, «Scenes for a Calderon Play by Baccio del Bianco», *Master Drawings*, vol. XV, 1977, 4, p. 365-375.

6. «[...] tutta la nobiltà fiorentina faceva a gara per farlo qualcosa operare, ciascheduno in propria casa», voir Baldinucci, *Ibid. Supra*, p.30.

4. Baldinucci, as in note 3 here, vol. V (1847), pp. 16-51.

5. Phyllis Dearborn Massar, «Scenes for a Calderon Play by Baccio del Bianco», *Master Drawings*, vol. XV, no. 4, 1977, pp. 365-375.

6. «[...] tutta la nobiltà fiorentina faceva a gara per farlo qualcosa operare, ciascheduno in propria casa»: see Baldinucci, as in note 3, p. 30.



Fig. 2 Baccio del Bianco,
*Paysage avec des chasseurs et une jeune
femme*, Rome, collection particulière.

caricaturiste et architecte de jardins commence sa carrière à Vienne avec un ingénieur militaire pour lequel Baccio fournit des dessins pour des fortifications. De là, il se rend à Prague avant de rentrer à Florence. Il finit sa carrière Espagne où, à partir de 1651 il entre au service de Philippe IV pour qui il orchestre des scénographies dont nous sont parvenus des dessins signés pour un *Persée et Andromède* datant de 1653 (Houghton Library, Harvard University)⁵. Entre ces deux voyages, Baldinucci nous dit que Baccio del Bianco a gagné l'estime de la bourgeoisie florentine qui se le disputait pour ses facultés à peindre aussi bien à l'huile qu'à fresque⁶. Si le *corpus* des dessins de l'artiste est abondant, celui de ses décors à fresque bien documenté et repéré, le *corpus* des tableaux de chevalet, lui, s'enrichit peu à peu.

garden architect began his career in Vienna with a military engineer whom Baccio provided with drawings for fortifications. From Vienna he went to Prague before returning to Florence. His career ended in Spain, where he was employed from 1651 onwards by Philip IV, for whom he composed stage settings, among them a group of signed drawings for a production of a Perseus and Andromeda in 1653 (Houghton Library, Harvard University).⁵ Baldinucci states that between these two foreign sojourns Baccio del Bianco earned the respect of the Florentine bourgeoisie, who competed with one another in hiring him for his skill in both oil and fresco painting.⁶ If Baccio's drawings are copious, and his fresco decoration well-documented and identified, his corpus of easel paintings is only now beginning to augment itself.

Orazio Borgianni

Rome, 1574-1616

Saint Charles Borromée visitant les pestiférés

Saint Charles Borromeo Visiting the Plague-Stricken

Huile sur toile. 63 x 49,8 cm / Oil on canvas, 24 13/16 x 19 5/8 in.

Provenance

Paris, collection particulière.

Bibliographie

Inédit.

Le *bozzetto* est préparatoire au célèbre tableau d'autel représentant ce même sujet que l'artiste exécuta pour les pères de l'ordre des *mercedari* de Sant'Adriano à Rome, et qui, après la destruction de leur église en 1936, fut placé dans la toute moderne église de leur ordre située vers le fort Boccea¹ (fig. 1). De chaque côté, les deux bandes marron calent la composition dans un parti pris de verticalité qui sera celui adopté pour la pala (3 x 1,91 m). Il est possible d'imaginer que notre petit tableau ait pu servir de *modello*, car la scène principale est déjà entièrement campée, même si elle l'est d'une manière succincte et rapide. Comme l'a suggéré Gianni Papi, l'expérience caravagesque de Borgianni n'est pas incompatible avec une situation de commande, pour laquelle l'artiste se devait de soumettre un *modello* au commanditaire, selon toute probabilité don Francisco Ruiz, comte de Castro, ambassadeur d'Espagne à Rome de 1609 à 1616. L'artiste entretenait des rapports cordiaux, voire amicaux, avec don Francisco Ruiz de Castro et son secrétaire Juan de Lescano, car, dans son testament rédigé le 30 novembre 1615, Borgianni leur légua plusieurs tableaux et cite même Juan de Lescano comme exécuteur testamentaire². G. Papi situe la réalisation de la pala entre 1610, date de la canonisation de saint Charles Borromée, et

Provenance

Paris, private collection.

Literature

Unpublished.

*This bozzetto is a preparatory study for the celebrated altarpiece of the same subject, executed by the artist for the Mercedarian Fathers of Sant'Adriano in Rome and placed in their modern house of worship near the Forte Boccea after the destruction of their church in 1936 (fig. 1).*¹ *On either side of the image, two bands of brown create a deliberately vertical composition which was then adopted for the altarpiece itself (300 x 191 cm). It is not hard to imagine our small painting functioning as a modello, since the principal scene is entirely planned out, even if in a swift, concise form. As Gianni Papi suggested, Borgianni's experience as a Caravagesque painter was not incompatible with working for a patron, and in this case he would have had to submit the modello to whoever commissioned the work, in all likelihood Don Francisco Ruiz, Count of Castro, Spanish Ambassador to Rome from 1609 to 1616. The artist had a cordial and even friendly relationship with Don Francisco Ruiz de Castro and his secretary Juan de Lescano, since in his will dated 30 November 1615, Borgianni left them several paintings and even named Juan de Lescano as executor.*² *Papi dates the execution of the altarpiece to between 1610, the year of Charles Borromeo's canonization, and the end of 1613, while*



Fig. 1. Orazio Borgianni, *Saint Charles Borromée visitant les pestiférés*, Rome, église de la Curia Generalizia dei Padri Mercedari.

1. Gianni Papi, *Orazio Borgianni*, Sincino, 1993, p. 13, 15, 123-124, n° 35.

2. Marco Gallo, «Orazio Borgianni, l'Accademia di S. Luca e l'Accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni», *Storia dell'Arte*, 76, 1992, p. 296-345.

1. Gianni Papi, *Orazio Borgianni*, Sincino, 1993, p. 13, 15, 123-124, no. 35.

2. Marco Gallo, «Orazio Borgianni, l'Accademia di S. Luca e l'Accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni», *Storia dell'Arte*, 76, 1992, p. 296-345.



fin 1613, alors que M. Gallo la date plus tard, vers 1613-1614³.

Si l'on considère la scène dans son ensemble, les variantes entre le *bozzetto* en grisaille et l'œuvre achevée sont nombreuses, à commencer par quelques changements d'idées dans la scène principale elle-même : le peintre remplacera le jeune garçon qui se bouche le nez par un prêtre. Il est intéressant de constater que, en passant au grand format, Borgianni a eu nécessité de rajouter une scénette dans le fond sur le thème de la nourriture des enfants survivants, traité sur un mode bucolique qui évoque l'enfance de Jupiter – l'un des deux enfants tête une chèvre – et qui dédramatise la vision poignante du premier plan. L'épisode représenté se rapporte à la vie de saint Charles Borromée (1538-1584), qui, en visitant les pestiférés pendant la peste de Milan (1576-1577), repère les enfants survivants pour les confier à des bergers afin qu'ils les nourrissent, comme c'est le cas ici. Derrière le berger agenouillé apparaissent de part et d'autre deux têtes de chèvre. Les corps sont entreposés dans un abri de fortune jouxtant une ruine, couvert d'une modeste toile tracée sur le fond brun sombre au moyen de grands accents de blanc. Le choix d'un tel fond permet de poser ces lumières si caractéristiques de l'artiste par petites touches rapides, plus ou moins épaisses en matière. Au loin, une construction à peine esquissée évoque le château Saint-Ange et témoigne du fait que l'artiste a transposé la scène de Milan à Rome. Au premier plan, à gauche, un élément de chapiteau fait, lui aussi, pen-

Marco Gallo dates it slightly later, between 1613 and 1614.³

If one considers the general composition, there are numerous variations between the grisaille bozzetto and the completed work, starting with changes in the principal scene itself: the painter was to replace the young boy holding his nose with the figure of a priest. It is interesting to note that in moving to a larger format, Borgianni felt the need to add a small background scene relating to the feeding of surviving children, treated in a bucolic manner that evokes the infancy of Jupiter – one of the two children is suckled by a goat – and contrasts with the dramatic, poignant vision of the foreground. The episode in question is taken from the life of Saint Charles Borromeo (1538-1584): while visiting the plague-stricken during the Milanese epidemic of 1576-1577, he gathered the youngest survivors in order to consign them to shepherds for nourishment, as one can see here. Two goats' heads are visible behind and to either side of the kneeling shepherd. The figures are placed in an improvised shelter next to a ruined building, covered by a modest cloth described by the painter with broad strokes of white against the dark brown ground.

The choice of such a background allows Borgianni to describe light with rapid, characteristic brushstrokes of varying thickness. In the distance, a barely sketched-out structure recalls the Castel Sant'Angelo, showing that the artist has transposed the event from Milan to Rome. Furthermore, in the

3. Marco Gallo, *Orazio Borgianni pittore romano (1574-1616) e Francisco de Castro, conte di Castro*, Rome, 1997, p. 53-61.

4. Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori ed architetti*, Rome, 1642, p. 142-143.

3. Marco Gallo, *Orazio Borgianni pittore romano (1574-1616) e Francisco de Castro, conte di Castro*, Rome, 1997, pp. 53-61.

4. Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori ed architetti*, Rome, 1642, pp. 142-143.

ser aux éléments d'architecture éparpillés sur le Campo Vacino. Il semble que Borgianni ait été coutumier de la technique de la grisaille, y compris pour de grands formats, comme l'atteste la description que donne le biographe Baglione d'un *Polyphème* exécuté «*di chiaro e scuro*» (perdu) pour le musée du Cavaliere Gualdi⁴.

La réapparition de ce premier *bozzetto* vient s'insérer de façon certaine dans le corpus de Borgianni grâce à l'existence de la pala, et éclaire le processus créatif d'un artiste à la carrière particulièrement courte dont une partie s'est déroulée en Espagne, ce dont témoignent un certain nombre de tableaux restés *in situ*.

left foreground, a fragmentary capital evokes the architectural elements scattered through the Roman Forum. As to technique, it seems that Borgianni was accustomed to working in this manner, even in his large-scale works, as evinced by his biographer Baglione, who describes a now lost Polyphemus commissioned for the museum of the Cavaliere Gualdi and executed "di chiaro e scuro".⁴ Thanks to the existence of the altarpiece, the reappearance of this initial bozzetto is a secure addition to Borgianni's oeuvre, and it casts new light on the creative process of an artist whose career – partly spent in Spain, as several works in situ attest – was particularly short.

Michelangelo Cerquozzi, dit / called Michelangelo delle Battaglie

Rome, 1602-1660

La Répétition ou Scène de la Commedia dell'Arte

The Rehearsal, or A Scene from the Commedia dell'Arte

Huile sur toile, 59,7 x 116 cm / Oil on canvas, 23 x 45 11/16 in.

Provenance

Très probablement collection Aufrere, Londres, Christie's, 12 juillet 1929, n° 8 (comme Cerquozzi ; acheté par H. Davis). Londres, collection particulière.

Bibliographie

Inédit.

Exposition

The Art Treasures Exhibition, Manchester, 1857.

Œuvres en rapport

Une autre version, avec variantes, se trouvait en 1954 auprès de la galerie Geri à Milan.

Un tableau, de plus petites dimensions (60 x 89 cm), sans la partie droite, se trouvait autrefois dans la collection Weitzner de New York avec une attribution à Jan Miel (voir Andrea Busiri Vici, «Carnevalate popolari romane di Jan Miel», *Studi Romani*, janvier-février 1958, p. 47, fig. 1).

Une copie partielle, tronquée à droite et à gauche, est passée en vente à Londres, Sotheby's, 30 octobre 1996, n° 66 (comme école de Cerquozzi).

Malgré son surnom de Michelangelo delle Battaglie (batailles), genre d'ailleurs dans lequel il excella, Cerquozzi doit plutôt sa renommée au genre des *bambocciate*, ces petites scènes à sujet populaire mises à l'honneur par les artistes nordiques à Rome, principalement autour de Roeland et Pieter Van Laer (1599-1642?) et de Jan Miel (1599-1663). Cerquozzi fut par ailleurs une personnalité de tout premier plan dans le genre de la nature morte. Aucune monographie ne fait encore le point sur un œuvre aussi diversifié, qui comprend encore des tableaux à sujets religieux et mythologiques¹.

Ce peintre nous offre ici un rare document et, semble-t-il un *unicum*, sur la méthode de travail d'une troupe de Commedia dell'Arte². Dans la peinture, les comédiens de la Com-

Provenance

Very likely Aufrere collection, sold at Christie's, London, 12 July 1929, lot 8 (as Cerquozzi; acquired by H. Davis); London, private collection.

Literature

Unpublished.

Exhibited

The Art Treasures Exhibition, Manchester, 1857.

Related works

A version of the subject with variants was with the Geri Gallery in Milan, 1954.

A smaller version (60 x 89 cm.), lacking the right side of the composition, was once in the Weitzner collection, New York, attributed to Jan Miel (see Andrea Busiri Vici, "Carnevalate popolari romane di Jan Miel", *Studi Romani*, January-February 1958, p. 47, fig. 1).

A partial copy, truncated at left and right, was auctioned at Sotheby's, London, 30 October 1996, lot 66 (as School of Cerquozzi).

*Notwithstanding his nickname Michelangelo delle Battaglie ("of the battles", a genre in which he certainly excelled), Cerquozzi owes his fame to bambocciate, small scenes of popular subjects that were much favoured by Northern artists working in Rome, particularly those in the circle of Roeland and Pieter Van Laer (1599-1642?) and Jan Miel (1599-1663); in addition Cerquozzi was a prominent figure among still life painters. Yet there has been no monographic treatment of his multi-faceted career, which also includes the painting of religious and mythological subjects.*¹

*Here, the artist offers us a rare if not unique documentation of the workings of a Commedia dell'Arte company.*² Customarily, depictions of the players would present them

1. Voir Laura Laureati, «Michelangelo Cerquozzi», *I Bamboccianti, Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, de Giuliano Briganti, Ludovica Trezzani, Laura Laureati, Rome, 1983, p. 133-193.

2. Pour l'iconographie des masques et la documentation sur la Commedia dell'Arte, nous remercions pour leur aide les prof. Roberto Cuppone de l'université de Venise, Lorenzo Mango de l'université de Naples et Fabrizio Fiaschini de l'université de Pavie, qui tous travaillent sur l'histoire du théâtre, et plus particulièrement sur la Commedia dell'Arte.

1. See Laura Laureati, "Michelangelo Cerquozzi", in Giuliano Briganti, Ludovica Trezzani, Laura Laureati, *I Bamboccianti, Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Rome, 1983, pp. 133-193.

2. For information on the Commedia dell'Arte and the iconography of masks, we are grateful to Professors Roberto Cuppone of the University of Venice, Lorenzo Mango of the University of Naples and Fabrizio Fiaschini of the University of Pavia, who are all working on the history of theatre and on the Commedia dell'Arte in particular.



media dell'Arte sont habituellement représentés en situation, à l'occasion du carnaval, comme le fit Jan Miel lors du *Carnaval à Piazza Colonna* (Hartford, Wadsworth Atheneum). Ici, nous sommes dans un intérieur, sans doute à l'intérieur d'un palais ou d'une villa patricienne à la campagne compte tenu de la présence de tableaux, soit retournés dans le fond, soit, comme le paysage nordique qui apparaît dans le haut, accroché au mur, mais trop haut sans doute pour être décroché. Cette grande pièce permet d'improviser une salle de théâtre et la troupe répète. Une longue table à tréteaux, partiellement recouverte d'un tapis, tient lieu de scène. Pour tout décor un grand drapé, noué de manière succincte derrière les acteurs. À l'extrême droite, deux assistants soulèvent le rideau et font mine d'apporter une chaise. Les comédiens, par petits groupes, mettent en place leur jeu. Nous pouvons constater que la musique tient une place prépondérante dans la *Commedia dell'Arte*. Au centre, deux couples d'amoureux : l'un accorde un luth alors que l'autre est absorbé dans la lecture d'un texte. Le personnage qui fait la

*in action, usually during Carnival, as Jan Miel does in the Carnival in Piazza Colonna (Hartford, Wadsworth Atheneum). Our painting shows an interior, no doubt within a palazzo or patrician villa in the country, considering the presence of paintings, either those facing the wall in the background, or (like the Northern landscape in the upper part of the composition) hanging, but probably too high to be taken down. The sizeable room is large enough for an improvised theatre, and the company is shown in mid-rehearsal. A long trestle table, partly covered by a rug, acts as a stage. The only decoration is a large piece of drapery, tied in a simple knot behind the actors. On the extreme right, two assistants raise the curtain and make as if to bring on a chair, while small groups of players set their production in place. It is clear that music played an important role in the *Commedia dell'Arte*: two amorous couples are depicted centre stage, one tuning a lute, the other absorbed in reading. The person reading may not be an actor but rather a writer or poet reading his work. Other than*





lecture n'est peut-être pas un acteur, puisqu'il n'a pas de masque, mais pourrait être un écrivain ou un poète lisant son texte. Mis à part Pantalone, qui porte le masque et les vêtements classiques, les autres masques posent problème, car ils diffèrent par certains aspects de la représentation classique. Ainsi en est-il de l'acteur qui s'apprête à monter sur l'espace scénique avec une guitare. Le masque au long nez fait penser à l'iconographie des capitaines comme l'a représenté Callot dans ses gravures des Balli di Sfessania. Contrairement à ce que l'on serait tenté de croire, le texte tient une place prépondérante dans cet art que l'on imagine plus improvisé qu'apprié. Sans doute s'agit-il d'une simple trame, mais constatons que quatre comédiens l'utilisent ici : le mystérieux personnage en noir appuyé sur un clavecin au second plan (le souffleur ?), Pantalone, à gauche, qui montre un texte (une affiche ?), son compagnon au chapeau à plumes, le personnage agenouillé devant le personnage féminin assis au centre, et on distingue encore un feuillet posé sur le clavecin du côté du Docteur et de Pulcinella. L'acteur tout de noir vêtu, y compris le chapeau, correspond à l'iconographie du Docteur (qui peut avoir plusieurs noms, dont le plus commun est Graziano), bien que le masque soit différent. Il en est de même pour le personnage de Pulcinella, reconnaissable à son costume et à son masque, bien que le chapeau et le masque soient habituellement différents, eux aussi.

Les personnages de gauche sont à la fois les plus énigmatiques et les plus intrigants. De dos, un masque entièrement de noir vêtu, Scaramouche (?), côtoie ce qui pourrait être un

Pantalone, who wears a mask and classical dress, the other masked figures present some difficulty, since they do not quite correspond to the classic Commedia dell'Arte representation. Thus the actor who prepares to climb on stage with a guitar has a long-nosed mask that recalls those worn by the Capitani in Callot's engravings of the Balli di Sfessania. Contrary to expectation, written texts played a major part in a form of spectacle that one would imagine more improvised than learned. No doubt the plot here was a simple one, and the viewer is introduced to four principal players: the mysterious figure in black, leaning over a keyboard in the middle ground (the prompter?); Pantalone, on the left, indicating a text (or an announcement?); his companion with a plumed hat; and the figure kneeling before the woman seated in the middle. A sheet of paper is visible on the clavichord near the Doctor and Pulcinella: indeed the player dressed entirely in black, including his hat, corresponds to the figure of the Doctor (who could have several names, but was most commonly called Graziano), although his mask is different from the customary one worn by this figure. The same holds true of Pulcinella, recognizable by his costume and mask, although the latter are usually different too.

The figures on the left are both enigmatic and intriguing. Seen from behind, a masked figure dressed in black, perhaps Scaramuccia, stands next to another who resembles a Swiss Guard, drinking directly from a flask, as both turn to look at some prints (or draw-



Fig. 1 Michelangelo Cerquozzi, *Danse des paysans*, Rome, galleria Capitolina.

3. Giuliano Briganti, *I Bamboccianti*, Rome, 1983, p. 73, fig. 1.45 et p. 88, fig. 3.1.

3. Giuliano Briganti, *I Bamboccianti*, Rome, 1983 (as in note 1), p. 73, fig. 1.45 and p. 88, fig. 3.1.



Fig. 2 Pieter Van Laer,
L'Intérieur d'auberge,
Munich, Alte Pinakothek.



Fig. 3 Roeland Van Laer,
Les Bentvueghels à l'auberge,
Rome, Palazzo Braschi, musée de Rome.

garde suisse, buvant directement au goulot d'une fiasque, tous deux tournés vers des estampes (ou des dessins ?) appliqués directement sur le mur et qui représentent un ermite ou un saint dans un paysage. Un autre acteur apporte deux fiasques – il s'agit d'un Zani, c'est-à-dire qu'il tient le rôle du valet débrouillard et sans scrupule.

La paternité du tableau se trouve confirmée par l'examen des physionomies, qui sont absolument celles de Cerquozzi – la jeune femme au centre se retrouve à l'identique dans la *Danse des paysans* de la galerie Capitoline de Rome (fig. 1).

Notre tableau vient s'inscrire parmi les œuvres de jeunesse de l'artiste, qui est admis en 1634, à trente-deux ans, à l'Accademia di San Luca, où rarement les peintres de genre étaient acceptés. Ce tableau prend place, à l'intérieur de la délicate chronologie des œuvres du peintre, dans la décennie 1630-1640 et il a dû être pensé en stricte symbiose avec les œuvres conçues par les Van Laer, notamment l'*Intérieur d'auberge* de Pieter (Munich, Alte Pinakothek ; fig. 2) et les *Bentvueghels à l'auberge*, signé Roeland Van Laer (Rome, Palazzo Braschi, musée de Rome ; fig. 3)³.

Du point de vue iconographique, le sujet est particulièrement remarquable, autant pour l'histoire des masques que comme document sur les préparatifs et sur la technique d'improvisation des acteurs de Commedia dell'Arte. Cerquozzi montre avec ce tableau des qualités de narrateur qui culmineront dans le fameux tableau de la *Révolte de Masaniello* (Rome, Galleria Spada), tableau qui stigmatise le mouvement anti-espagnol.

ings?) attached to the wall with an image of a hermit or a saint in a landscape. Yet another actor brings on two flasks: he plays the role of Zani, the resourceful and unscrupulous valet.

The authorship of this work is confirmed by a study of the faces, which are absolutely typical of Cerquozzi – indeed the young woman in the centre recurs identically in the Peasants Dancing in the Capitoline Picture Gallery in Rome (fig. 1).

Our painting can be set within the artist's youthful oeuvre. In 1634, at the age of thirty-two, Cerquozzi was admitted to the Accademia di San Luca, in which genre painters were rarely accepted. In the delicate scheme of Cerquozzi's chronology, our painting may be dated to the period 1630-1640; it must have been conceived in a creative parallel with similar works by the Van Laers, notably Pieter's Interior of an Inn (Munich, Alte Pinakothek; fig. 2) and The Bentvueghels at the Inn, signed by Roeland Van Laer (Rome, Palazzo Braschi, Museo di Roma; fig. 3).³

As regards iconography, the subject is a remarkable one, as much for the history of masks as for documentation on techniques of rehearsal and improvisation by Commedia dell'Arte players. Cerquozzi here reveals the narrative skills he would use to splendid effect in his picture of The Revolt of Masaniello (Rome, Galleria Spada), a celebrated condemnation of the anti-Spanish movement.

Agostino Tassi

Ponzano Romano (Rome), 1578-Rome, 1644

L'arrivée de Cléopâtre à Tarse

The Arrival of Cleopatra at Tarsus

Huile sur toile. 119 x 170 cm / Oil on canvas, 46 7/8 x 66 15/16 in.

Provenance

France, collection particulière.

Bibliographie

Inédit.

Le grand bateau sur lequel Cléopâtre a pris place pour rendre visite à Marc Antoine, de prime abord totalement fantaisiste, correspond, au contraire, au récit de Plutarque: «Elle [Cléopâtre] remonta le Cydnus sur un navire à la poupe d'or, aux voiles de pourpre largement déployées; les rames d'argent étaient manœuvrées au son de la flûte mêlé à celui des syrinx et des cithares. Cléopâtre était allongée sous un dais brodé d'or, parée comme les peintres représentent Aphrodite. Des enfants, pareils aux Amours qu'on voit sur les tableaux, debout de chaque côté d'elle, la rafraîchissaient avec des éventails. De même, les plus belles de ses servantes, parées de robes de Néréides et de Grâces (Charites), se tenaient les unes au gouvernail, les autres aux cordages. Des parfums merveilleux, exhalées par de nombreux aromates, embaumaient les deux rives. Depuis l'embouchure du fleuve, sur les deux rives, les gens du pays l'accompagnaient ou descendaient de la cité pour contempler ce spectacle. La foule qui emplissait l'agora en sortit précipitamment si bien que, pour finir, Antoine, qui était assis sur une estrade, se retrouva seul.» (Plutarque, *Vie d'Antoine*, XXVI, 1-5.)

En effet, à partir de 42 av. J.-C., Antoine fut mis à la tête de l'Orient. Là, en 41, il ordonna à la reine d'Égypte, Cléopâtre, de le rencontrer dans la ville de Tarse, en Cilicie (aujourd'hui en Turquie), pour expliquer sa politique envers le triumvirat romain. L'on connaît bien

Provenance

France, private collection.

Literature

Unpublished.

The great ship bearing Cleopatra on her visit to Mark Antony seems at first glance to be pure pictorial fantasy, yet it reflects Plutarch's account: "She [Cleopatra] came sailing up the river Cydnus, in a barge with gilded stern and outspread sails of purple, while oars of silver beat time to the music of flutes and fifes and harps. She herself lay all along, under a canopy of cloth of gold, dressed as Venus in a picture, and beautiful young boys, like painted Cupids, stood on each side to fan her. Her maids were dressed like Sea Nymphs and Graces, some steering at the rudder, some working at the ropes. The perfumes diffused themselves from the vessel to the shore, which was covered with multitudes, part following the galley up the river on either bank, part running out of the city to see the sight. The marketplace was quite emptied, and Antony at last was left alone sitting upon the tribunal." (Plutarch, Life of Antony, Dryden/Clough translation)

In 42 BC Mark Antony was given charge of the Eastern Roman Empire, where one year later he summoned the Queen of Egypt, Cleopatra, to meet him at Tarsus in Cilicia (in modern-day Turkey) in order to explain her policies to the Roman Triumvirate. The outcome of the meeting – unforeseen and contrary to expectations –



l'issue, inattendue et toute contraire, de cette rencontre : Marc Antoine tomba amoureux de Cléopâtre et s'en retourna alors avec elle en Égypte.

Dans la représentation de cet épisode de l'histoire romaine, Tassi donne le pas à une vision plus bucolique qu'urbaine, comme le laissent deviner les bâtiments qui réapparaissent par transparence sous le paysage. L'artiste s'est plu à dépeindre les grandes tentes de l'armée romaine, qui font écho à la draperie rouge accrochée à l'arbre au premier plan à droite, véritable signature de l'artiste. Deux arbres majestueux sur lesquels sont juchés des personnages, élément qui appartient lui aussi en propre au vocabulaire artistique du peintre, encadrent la scène de façon symétrique. Marc Antoine apparaît sur le perron d'un palais dont seul un angle est visible. L'arrivée de Cléopâtre est véritablement le centre d'intérêt de la composition et retient toute l'attention des spectateurs. La longue barque, richement décorée, permet de mettre en valeur l'élégant ballet des nymphes musiciennes. Les figures rapidement brossées, enveloppées de drapés virevoltants, animent ce déroulement en frise. Au loin, quelques bateaux amarrés signalent la présence d'un port. Notre tableau, par son écriture

is only too well-known: Mark Antony fell in love with Cleopatra and returned with her to Egypt.

In his depiction of this episode from Roman history, Tassi expresses himself through a setting more bucolic than urban, as suggested by the buildings perceptible under the landscape. The artist has obviously enjoyed painting the great tents of the Roman army, echoed by the red drapery hanging from the tree in the right foreground, one of his signature passages. Two majestic trees with figures perched in them (another typical phrase of Tassi's pictorial idiom) frame the scene symmetrically. Mark Antony stands on the steps of a palace of which only one corner is visible. Cleopatra's arrival lies at the heart of the composition, drawing every spectator's attention. The richly-decorated barge is of fitting length to highlight the elegant dance of musical nymphs, whose frieze-like figures, wrapped in flowing drapery, animate the scene. In the distance, moored ships indicate the presence of a port. The fluid, confident brushwork of our painting can be dated to about 1635, as suggested by Patrizia

1. Notre tableau sera publié dans un article de Patrizia Cavazzini, «Claude's apprenticeship in Rome: the market for copies and the invention of the "Liber Veritatis"», *Konsthistorisk tidskrift* (à paraître à l'automne 2004).

1. Our painting will be published in an article by Patrizia Cavazzini, "Claude's apprenticeship in Rome: the market for copies and the invention of the 'Liber Veritatis'", *Konsthistorisk tidskrift* (forthcoming, Autumn 2004).





ture fluide et aisée est à situer aux alentours de 1635, comme le suggère Patrizia Cavazzini en insistant sur les rapports d'influence avec Claude (1600-1682)¹. Pour notre part, les rapports avec Claude nous semblent au contraire aller en s'amenuisant à une date aussi avancée. De fait, peu après, avec ce même sujet (Paris, musée du Louvre, v. 1642 ; fig. 1), l'artiste français, qui fut apprenti et élève chez Tassi sans doute peu après son arrivée à Rome en 1613-1615, expérimente des voies bien différentes – que ce soit dans le rendu d'une lumière poétique ou dans une vision classicisante de l'architecture – alors que, pour le paysage, Tassi s'inscrit ici encore dans la tradition de Nicolò dell' Abate (1509 ?-1571) et des Bolognais du début du XVII^e siècle.

Agostino Tassi est l'un des premiers peintres italiens de paysage à part entière. Cet artiste fait le trait d'union entre les artistes nordiques, qui ont tout particulièrement développé cette thématique à Rome – Paul Brill (qui meurt à Rome en 1610), Adam Elsheimer (1578-1610) et plus tard Jacob Pynas (v. 1592-1593- après 1650) – et Claude Lorrain (1600-1682). Dans nombre de palais romains, Tassi a fait sa spécialité du paysage comme décor à fresque. Il peignit aussi des toiles dont le thème est souvent prétexte à représenter des scènes de port, des marines ; les paysages à thème religieux sont plus rares. Le catalogue de ses tableaux, souvent confondus avec des œuvres de Filippo Napoletano (v. 1587-1591-1629) et, plus tard, de Claude Lorrain – qui furent tous deux ses élèves –, ainsi qu'avec celles de Pier Paolo Bonzi (v. 1576-1636), a subi ces dernières années un enrichissement notable².

Cavazzini, who has stressed the painter's relationship with Claude Lorrain (1600-1682), although we feel that this was on the wane at this late date. ¹ Indeed, some years later, around 1642, the same subject was painted by the French artist (Paris, Musée du Louvre, fig. 1). Claude had been an apprentice and pupil of Tassi, no doubt in 1613/1615, shortly after his arrival in Rome, and his approach was quite different – whether in rendering a poetic light or in his classicizing vision of architecture – whereas Tassi's landscape is still imbued with the language of Nicolò dell' Abate (1509?-1571) and the Bolognese painters of the early seventeenth century.

Agostino Tassi was one of the first Italian painters of pure landscape, and he provides a connecting link between the Northern painters who particularly advanced this genre in Rome – Paul Brill (who died there in 1610), Adam Elsheimer (1578-1610), and later Jacob Pynas (c. 1592/1593-1650) – and Claude Lorrain (1600-1682). Tassi's specialization as a painter of landscapes is clear from a number of frescoes decorating Roman palaces, and he also painted canvases whose subject was a pretext for the depiction of port or marine scenes; his religious landscapes are more rare. The catalogue of Tassi's work, often confused with that of Filippo Napoletano (c. 1587/1591-1629) and later that of Claude – who were both pupils of his – as well as with the work of Pier Paolo Bonzi (c. 1576-1636), has been greatly enriched by recent scholarship. ²



Fig. 1. Claude Lorrain, *L'Arrivée de Cléopâtre à Tarse*, Paris, musée du Louvre.

2. T. Pugliatti, *Agostino Tassi, tra conformismo e libertà*, Rome, 1977; M. Chiarini, «Agostino Tassi: some new attributions», *The Burlington Magazine*, n° 919, oct. 1979, p. 613-618. M. Chiarini, «An addendum to Tassi», *ibidem* n° 923, fév. 1980, p. 127; P. Cavazzini, «Agostino Tassi and the organization of his workshop Filippo Tarchiani, Angelo Caroselli, Claud Lorrain and the others», *Storia dell'Arte* n° 91, 1997; P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari. Cantiere di Agostino Tassi*, Rome 1998; P. Cavazzini, «Agostino Tassi reassessed: a newly discovered album of drawings» *Paragone*, n° 605, juill. 2000, p. 3-31. Patrizia Cavazzini, «Towards a chronology of Agostino Tassi», *The Burlington Magazine*, juillet 2002 p. 396-419.

2. T. Pugliatti, *Agostino Tassi, tra conformismo e libertà*, Rome, 1977; M. Chiarini, «Agostino Tassi: some new attributions», *The Burlington Magazine*, no. 919, October 1979, pp. 613-618. M. Chiarini, «An addendum to Tassi», loc. cit. no. 923, February 1980, p. 127; P. Cavazzini «Agostino Tassi and the organization of his workshop: Filippo Tarchiani, Angelo Caroselli, Claud Lorrain and the others», *Storia dell'Arte*, no. 91, 1997; P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti a Coronari. Cantiere di Agostino Tassi*, Rome 1998; P. Cavazzini, «Agostino Tassi reassessed: a newly discovered album of drawings», *Paragone* no. 605, July 2000, pp. 3-31; P. Cavazzini «Towards a chronology of Agostino Tassi», *The Burlington Magazine*, July 2002, pp. 396-419.



Gioacchino Assereto

Gênes / *Genoa*, 1600-1649

Pietà

Huile sur panneau de hêtre. 27,2 x 21 cm / *Oil on beechwood panel, 10 11/16 x 8 in.*

Provenance

Angleterre, collection particulière.

Bibliographie

Inédit.

Si Assereto traita à plusieurs reprises dans son œuvre le thème de la *Pietà*, jamais il ne l'exprima sur un mode aussi intimiste. Deux facteurs contribuent à cela : le petit format, de surcroît sur panneau, le seul exemple que nous connaissions aujourd'hui dans son œuvre, et la composition pleine, lovée dans la hauteur de ce petit rectangle d'une vingtaine de centimètres. La courbe du corps abandonné du Christ est reprise élégamment par le jeu des trois têtes superposées : celles du Christ, de Marie et de saint Jean. À la même hauteur que cette dernière apparaît celle de Nicodème. À gauche, seule la présence d'un bassin posé sur le tombeau nous distrait de cette scène émouvante, qui précède l'ensevelissement du Christ. Sans doute ce bassin contient-il le mélange de myrrhe et d'aloès apporté par Nicodème, aromates avec lesquels était enduit le linceul «selon le mode de sépulture en usage chez les juifs» (Évangile selon saint Jean, 19-40).

La tableau, rapidement brossé, pourrait faire penser à une esquisse. Notons qu'il est très cohérent en lui-même, tant par la touche allusive – virevoltante dans l'exécution des cheveux de saint Jean, frottée énergiquement pour le fond – que pour son unité dans le choix des couleurs, toutes déclinées dans des tons de terre. Même le corps du Christ n'échappe pas, par endroits, à ce traitement. Des bruns

Provenance

England, private collection.

Literature

Unpublished.

Although Assereto treated the subject of the Pietà several times during his career, there was never such an intimate version as this. Two elements contribute to the power of this image: the small format (whose wood panel provides the sole known example of this support in the painter's œuvre), and the composition that coils itself into this barely eleven-inch high rectangle. The curve of the abandoned body of Christ is echoed in the tightly-arranged group of heads of Christ, the Virgin and Saint John; the latter's head is on the same level as that of Nicodemus. On the left, a bowl placed on the tomb is the only element that might distract us from this moving scene, which precedes the burial of Christ. No doubt it contains the blend of myrrh and aloes brought by Nicodemus in order to coat the winding-sheet with aromatic spices "as the manner of the Jews is to bury" (St John's Gospel, XIX, 40).

The painting is swiftly rendered and brings to mind a sketch. One should note that the execution is coherent, as much for how the artist suggests what he is painting – twirling brushstrokes for the description of Saint John's hair, vigorously rubbed in for the background – as for its unified chromatic scheme, entirely based on earth tones. Even the body of Christ does not escape this treat-



très marqués soulignent l'anatomie et font que le corps se détache sur le tissu blanc au moyen duquel est soutenu le Christ. Anna Orlando, qui prépare une monographie sur l'artiste, suggère que notre petit tableau, désormais libéré des tons acides des œuvres de jeunesse, pourrait prendre place à la fin des années trente ou au début des années quarante – en conséquence, dans la maturité de l'artiste¹. Pourtant, notre composition présente une solution toute différente des deux rédactions avec variantes de l'ancienne collection Mowinckel à Gênes (fig. 1) et de celle de la Cummer Art Gallery de Jacksonville. La nôtre, par son parti pris de verticalité – avec toutes les têtes regroupées dans le haut –, est encore redevable à la composition de son maître Andrea Ansaldo (1584-1638) aujourd'hui à la pinacothèque de l'Accademia Ligustica de Gênes (fig. 2). La fin des années 1640, qui voit

ment. The anatomy is defined by very marked browns, which set it off from the white material of the winding-sheet that holds his body. Anna Orlando, who is preparing a monograph on the artist, has suggested that our miniature painting, characterized by the painter's abandonment of the acid tones he had used in his early period, may be dated to the end of the 1630s or early 1640s, and is therefore a product of Assereto's maturity.¹ Our Pietà is quite distinct from the two versions with variants formerly in the Mowinckel collection in Genoa (fig. 1) and in the Cummer Art Gallery in Jacksonville, Florida. This decidedly vertical composition – with all the heads grouped in the upper part of the picture – can be associated with the picture by his teacher Andrea Ansaldo (1584-1638) now in the gallery of the Accademia Ligustica in Genoa (fig. 2). For Assereto, the



Fig. 1. Gioacchino Assereto, *Pietà*, Gênes, ancienne collection Mowinckel.

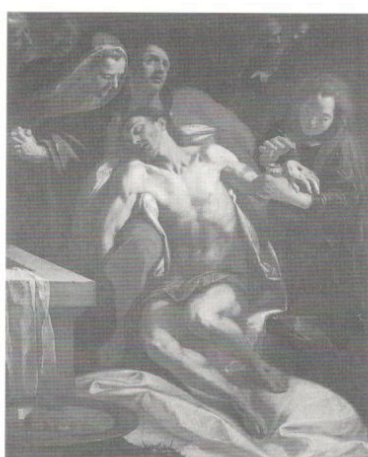


Fig. 2. Andrea Ansaldo, *Pietà*, Gênes, Pinacothèque de l'Accademia Ligustica.

1. L'œuvre sera incluse dans la monographie sur l'artiste en préparation par Anna Orlando (Artema, Turin).

1. The work will be included in the forthcoming monograph on Assereto by Anna Orlando, to be published by Artema, Turin.

la mort prématurée de notre artiste, en 1649, marquent une vive adhésion au naturalisme : les compositions, plus assujetties au format, visent une plus grande charge émotionnelle. Par son refus de la théâtralité et son cadrage serré, la composition anticipe la *Mort de saint Joseph* (Gênes, collection de la banque Carige ; Fig. 3), qui, elle, se place dans les dernières années de l'activité de l'artiste.

late 1640s (the period before his premature death in 1649) were marked by a vividly naturalistic approach: his compositions, increasingly constrained by their format, display ever stronger emotional content. Our painting's deliberate lack of theatricality and its tight composition look forward to the Death of Saint Joseph (Genoa, Banca Carige; fig. 3) from the last years of the painter's career.



Fig. 3 Gioacchino Assereto
Mort de saint Joseph, Gênes,
collection de la banque Carige.

Maître de la nature morte Acquavella

Master of the Acquavella Still Life

Actif à Rome entre 1615 (?) et 1630-1635

*Nature morte de fruits avec des grappes de raisin,
des coings, une pastèque et des grenades*

Still Life with Fruit (Grapes, Quinces, a Watermelon,
and Pomegranates)

Huile sur toile. 76 x 61,4 cm / Oil on canvas, 29 15/16 x 24 3/16 in.

Provenance

Londres, collection particulière.

Bibliographie

Inédit.

À la suite de la récente exposition sur la nature morte italienne, les auteurs ont apporté leurs conclusions quant à l'identité du mystérieux maître qui doit son nom au tableau éponyme représentant une *Nature morte avec des fruits et des fleurs* (autrefois galerie Acquavella, New York; Fig. 1). Aujourd'hui, Gianni Papi¹ et Mina Gregori² proposent de reconnaître cet artiste en la personne de Bartolomeo Cavarozzi (1586-1625), alors que Alberto Cottino³ le situe dans l'entourage du marquis Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), lui-même peintre, entourage dont faisait d'ailleurs partie Cavarozzi. Dans tous les cas, et comme le souligne A. Cottino, ce peintre est probablement le plus important parmi les suiveurs de Caravage à Rome, celui qui interprète le mieux les leçons laissées par le grand maître lombard qui préconisait de peindre *dal naturale*.

Notre nature morte présente une composition très élaborée qui se démarque des schémas archaïques sur un seul plan ou sur plusieurs plans horizontaux tels que les a pratiqués Pietro Paolo Bonzi (c.1576-1636). Ici, les fruits s'inscrivent sur une horizontale que vient couper la verticale de la pastèque et des raisins «suspendus», motif typique de notre artiste. En haut et en bas, un espace vide cale

Provenance

London, private collection.

Literature

Unpublished.

The recent exhibition on Italian still life painting has prompted scholars to express opinions on the identity of the mysterious master who takes his name from a Still Life with Fruits and Flowers formerly with the Acquavella Gallery, New York (fig. 1). Gianni Papi¹ and Mina Gregori² now believe that this painter can be identified as Bartolomeo Cavarozzi (1586-1625), whereas Alberto Cottino³ places him in the circle of the Marchese Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), himself a painter, of whom Cavarozzi was a follower. In any event, as Cottino has emphasized, the artist in question was probably the most important of Caravaggio's followers in Rome – that is, the one who best interpreted the legacy of the great Lombard, whose artistic credo was painting dal naturale.

Our Still Life consists of an elaborate composition, distinct from the archaic formats of a single or double horizontal, as found in the work of Pietro Paolo Bonzi (c.1576-1636). Here, the fruit is arranged on a horizontal plane bisected by the watermelon and “hanging” grapes, a characteristic feature of our painter. Above and below, empty spaces pro-

1. Gianni Papi, «Biografia Bartolomeo Cavarozzi», *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. exp. Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2002-2003; Florence Palazzo Strozzi, 2003, p. 466 (avec biblio. précédente).

2. Mina Gregori, «Due partenze in Lombardia per la natura morta», cat. exp. Florence, 2003, p. 34-36.

3. Alberto Cottino, dans *La natura morta italiana*, a cura di F. Zeri, 1989, II, p. 712-715; Alberto Cottino, «La natura morta a Roma: il naturalismo caravaggesco», cat. exp. Florence, 2003, p. 125-126.

1. Gianni Papi, «Biografia Bartolomeo Cavarozzi», in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento, exh. cat.*, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2002-2003, and Florence, Palazzo Strozzi, 2003, p. 466 (with earlier literature).

2. Mina Gregori, «Due partenze in Lombardia per la natura morta», in *Florence, 2003 (as in note 1)*, pp. 34-36.

3. Alberto Cottino, in F. Zeri, ed., *La natura morta italiana*, 1989, II, pp. 712-715; Alberto Cottino, «La natura morta a Roma: il naturalismo caravaggesco», in *Florence, 2003*, pp. 125-126.



la composition de façon symétrique. Sur le petit mur et sur un fond de feuillage sont disposés des coings, une pastèque, des grenades ouvertes, alors que les raisins de quatre cépages différents partent de là et semblent pendre dans le vide. La lumière, structurée de la gauche vers la droite, imprime en arrière-plan de fortes ombres comme autant de repoussoirs qui mettent en valeur le rendu volumétrique des raisins. Tous ces éléments nous portent à considérer une datation assez avancée pour le tableau, vers 1640, à un moment pendant lequel l'artiste dépasse le naturalisme caravagesque au profit d'un parti pris plus décoratif où priment les tonalités chaudes. Une autre nature

vide a symmetrical framing device, while the little wall and leafy background support an arrangement of quinces, a watermelon, open pomegranates, and four different types of grapes that appear to be suspended in space. Light falls from left to right, casting strong shadows in the background and heightening the tactile qualities of the grapes. Each of these elements suggests a fairly late dating for this picture, around 1640, when the artist had gone beyond Caravaggio's brand of naturalism and was aiming for a more decorative composition, defined by warmer tonalities. Another still life painted in this period, published by Cottino⁴, offers a num-



Fig. 1 Maître de la nature morte Acquavella, *Nature morte de fleurs et de fruits*, autrefois New York, collection Acquavella.

morte de ces mêmes années, publiée par A. Cottino⁴, présente nombre de points communs avec la nôtre (Fig. 2). Outre les parallèles de mise en page, on retrouve les ombres découpées de façon très nette sur le mur, le fond sombre en haut et clair en bas, la profusion à laquelle s'ajoutent de beaux effets colorés. Nous sommes là à un moment charnière dans la carrière de l'artiste, celui d'un passage vers des conceptions plus baroques. Le Maître de la nature morte Acquavella fait, à Rome, le lien entre la nature morte archaïque et le baroque naissant, que vont développer Michelangelo Cerquozzi (1602-1660) et Michelangelo di Campidoglio (1610?-1670?).

4. Alberto Cottino, *ibidem supra*, 2003, p. 126, fig. 3.

4. Alberto Cottino, *in Florence*, 2003, p. 126, fig. 3.

ber of parallels with our picture (fig. 2). Beyond compositional similarities, one can recognize the sharply-defined shadows on the wall, the background – darker above and lighter below – and the same profusion, leading to splendid effects of colour.

We are at a key moment in the artist's career, with the emergence of a slightly more Baroque pictorial conception. The Master of the Acquavella Still Life forms the connecting link between archaic still life painting in Rome and the nascent Baroque, which was to be further developed by Michelangelo Cerquozzi (1602-1660) and Michelangelo di Campidoglio (1610?-1670?).



Fig. 2 Maître de la nature morte Acquavella, *Nature morte de fruits*, collection particulière.

Francesco Cairo

Milan, 1607-1665

Sainte Christine

Saint Christina

Huile sur toile, 98,5 x 75 cm / Oil on canvas, 38 x 29 in.

Provenance

Londres, collection particulière.

Bibliographie

Inédit.

Œuvre en rapport

Une première version (90 x 72 cm) de cette composition se trouve au musée du Castello Sforzesco de Milan (voir Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Turin, 1998, p. 252, cat. n° 44).

La récente réapparition de cette *Sainte Christine*, jusqu'alors connue par le tableau légèrement plus petit du Castello Sforzesco¹ (fig. 1), n'est pas pour surprendre de la part d'un artiste qui avait la capacité de répliquer ses propres tableaux, dans ce cas précis avec un certain nombre de variantes par rapport au tableau milanais.

La pose est identique, si l'on excepte la tête légèrement moins inclinée. Les variantes les plus importantes se trouvent dans le *decorum* : il n'y a plus le tapis sur l'entablement et, surtout, l'arrière-plan est complètement changé. Le fond clair, rapidement brossé, encore très caravagesque d'esprit, a fait place à un fond sombre fermé sur la droite par une architecture à peine éclairée. La chemise blanche, remarquable dans la description fine de l'échancrure qui laisse largement deviner la poitrine, la coiffure recherchée agrémentée d'un nœud rose sur le devant donnent de la sainte une image flatteuse, voire séductrice, qui pourrait facilement la faire passer dans le registre profane si ce n'était la petite blessure sur le bas du cou qui rappelle son statut de sainte martyre. La main gauche appuyée sur

Provenance

London, private collection.

Literature

Unpublished.

Related work

An earlier version (90 x 72 cm.) of the composition exists in the Pinacoteca del Castello Sforzesco in Milan (see Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Turin, 1998, p. 252, cat. no. 44).

The recent reappearance of this Saint Christina, hitherto known in subject only from the slightly smaller painting in the Castello Sforzesco (fig. 1)¹, is hardly surprising if we consider that the artist replicated his compositions, in this case with a certain number of variants with respect to the canvas in Milan.

The saint's pose would be identical but for a slightly less inclined head. The most significant variations appear in what is depicted around her: there is no rug on the flat surface and the background is completely different. The light background, laid on in swift brushstrokes and still imbued with the spirit of Caravaggio, has given way to darkness, with a barely visible architectural element on the right. Her white shirt, remarkable for the delicate description of the neckline, allowing for a clear sense of her breasts, and her carefully-coiffed hair adorned with a pink bow, convey a flattering, almost seductive image of the saint. She could almost be a profane character were it not for the small wound in the lower part of her neck that expresses her status as a martyr saint; and we are also reminded of this by her left hand resting on an arrow (one of her attributes),



Fig. 1. Francesco Cairo, *Sainte Christine*, Milan, Castello Sforzesco.

1. Marina Angeli, dans cat. exp. *Francesco Cairo 1607-1665*, Musei Civici di Varese, 1^{er} oct.-31 déc. 1983, p. 146-147 ; n° 33 ; Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Turin, 1998, p. 252, n° 44 ; Francesco Frangi, « Francesco Cairo », cat. *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca, III*, Milan, 1999, 50-52, n° 515.

1. Marina Angeli, in *Francesco Cairo 1607-1665, exh. cat.*, Musei Civici di Varese, 1 Oct.-31 Dec. 1983, pp. 146-147, no. 33; Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Turin, 1998, p. 252, no. 44; F. Frangi, "Francesco Cairo", in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca, III, Milan, 1999, pp. 50-52, no. 515.*



la flèche, un de ses attributs, ainsi que la main droite ouverte à l'index pointé sont là pour le rappeler. L'élément architectural oriente la figure vers une mise en page classique à la Guido Reni, artiste que Cairo aurait rencontré et avec qui il aurait souhaité travailler pour se perfectionner². Quant à l'expression douce et calme, elle évoque son contemporain lombard Carlo Francesco Nuvolone (1609-1661), peintre qui ne sera pas sans l'influencer à partir des années 1640.

Dans cette seconde version de sainte Christine, Cairo apparaît plus simple dans ses moyens, et à la fois plus pictural dans son geste et plus preste dans la matière. Cela correspond à une évolution de style par rapport à la première version, que Francesco Frangi date assez tôt, entre 1635 et 1640, car elle appartient encore aux expérimentations caravaggesques de la décennie précédente alors que la nôtre, plus tardive, comme le montrent les échos reniens et l'influence de Nuvolone, est à situer lors du second séjour turinois, entre 1644 et 1648.

Comme l'a déjà souligné Francesco Frangi avant la découverte de notre tableau, au numéro 58 de l'inventaire après décès de l'artiste (1665) se trouve un tableau d'une «Santa Christina originale del Cauagl.e largo Br. 1 on. 3. alto Br. 1 on. 7» dont les dimensions (env. 95 x 75 cm) avoisinent celles du tableau du Castello Sforzesco, mais, il faut bien le reconnaître, sont plus proches de notre deuxième version³. Dans tous les cas, la mention d'inventaire atteste bien de ce sujet dans la production de l'artiste, qui représentera une

and her pointing index finger. The appearance of architecture recalls classicizing compositions in the manner of Guido Reni, an artist whom Cairo had seemingly met, and with whom he would have liked to study in order to perfect his style.² As for the sweet, calm expression, it evokes the style of Cairo's Lombard contemporary Carlo Francesco Nuvolone (1609-1661), whose influence is clearly felt from the 1640s onward.

In this second version of the subject, Cairo appears to adopt a more simple approach, at once more pictorial in expression and swifter in handling. This represents a stylistic evolution with regard to the first version, which Francesco Frangi dates fairly early, between 1635 and 1640, since one can still associate the earlier picture with the Caravaggesque experiments of the preceding decade. Our version, on the other hand, which may be considered later for its echoes of Reni and the influence of Nuvolone, may be dated to the artist's second sojourn in Turin, between 1644 and 1648.

As has already been pointed out by Frangi before the rediscovery of our painting, a posthumous inventory of Cairo's own collection (1665) included a painting, numbered 58 and described as follows: "Santa Christina originale del Cauagl.e largo Br. 1 on. 3. alto Br. 1 on. 7"³. These dimensions (approximately 95 x 75 cm.) are close to the picture in the Castello Sforzesco, but even closer to our version. In any case, the mention in the inventory is definite proof that the artist treated this subject; and he was to include a Saint Christina in an altar-

2. Voir Frangi, 1998, p. 79-80.

3. Inventaire 29 luglio 1665, «Inventario de Quadri del Sig.r Cauagliero Cairo ritrouati nella sua Casa», dans cat. exp. *Francesco Cairo 1607-1665*, Musei Civici di Varese, 1^{er} oct.-31 décembre 1983, p. 242, n° 58.

4. Michela Di Macco, cat. exp. *Francesco Cairo*, Varese, 1983, p. 156-158, n° 37 ; Francesco Frangi, 1998, p. 261-262, n° 60.

2. See Frangi, 1998, pp. 79-80.

3. Inventory of 29 July 1665, Inventario de Quadri del Sig.r Cauagliero Cairo ritrouati nella sua Casa, in *Francesco Cairo*, 1983, as in note 1 above, p. 242, no. 58.

4. Michela Di Macco, in *Francesco Cairo*, 1983, as in note 1 above, pp. 156-158, no. 37; F. Frangi, 1998, p. 261-262, no. 60.



Fig. 2. Francesco Cairo,
*Le Christ apparaît à sainte Christine
 et à saint Valentino*,
 Turin, église San Salvario.

autre fois encore sainte Christine pour la pala de l'église de San Salvario à Turin (fig. 2), mais cette fois-ci dans le contexte bien précis de la cour Sabauda avec une allusion directe à Christine de France. En 1983, lors de l'exposition Cairo organisée à Varese, où figurait ce tableau restauré pour l'occasion, Di Macco avait avancé l'hypothèse, d'un culte à Christine de France, dans le contexte de la cour Sabauda⁴. En effet, l'artiste lombard eut un développement de carrière particulier, car, en 1633, à vingt-six ans, Cairo se trouve déjà à Turin comme peintre de cour de Victor-Amédée I^{er} (Vittorio Amedeo I), duc de Savoie de 1630 à 1637, lequel avait épousé Christine de France (1606-1663), fille d'Henri IV et de Marie de Médicis. La mort du duc installe pour quelques années une période de troubles dus à la guerre pour le pouvoir entre les *madamisti* et les *principisti*, période pendant laquelle l'artiste séjourne à Rome puis en Lombardie avant de revenir, en 1644, à la cour Sabauda où règne maintenant Christine, qui accueille très favorablement son retour. Et c'est précisément entre 1645 et 1646 que se place l'exécution de la pala de l'église de San Salvario. En 1648, il est de nouveau à Milan, où il passe les seize dernières années de sa vie.

piece painted for the Church of San Salvario in Turin (fig. 2), although in this instance it was within the precise context of Savoy court iconography and the figure alluded directly to Christine of France. In 1983, on the occasion of the Cairo exhibition in Varese, for which the Milanese picture had been restored, Michela Di Macco hypothesized that there might be a cult dedicated to Christine of France within the Savoy court.⁴

The Lombard artist's career evolved in a spectacular way: in 1633, at the age of twenty-six, he was already in Turin as court painter to Victor Amedeus the First (Vittorio Amedeo I), Duke of Savoy from 1630 to 1637, who had married Christine of France (1606-1663), daughter of Henri IV and Marie de Médicis. The Duke's death led to several years of instability due to the power struggle between the so-called Madamisti and the Principisti, during which the artist sojourned in Rome and then Lombardy before returning in 1644 to the Savoy court, now ruled by Christine, who welcomed him warmly. It was precisely between 1645 and 1646 that Cairo executed the altar-piece for the church of San Salvario. In 1648, he was once again in Milan, where he spent the last sixteen years of his life.

Domenico Piola

Gênes / Genoa, 1627-1703

Nativité

Nativity

Huile sur toile. 126 x 96,8 cm / Oil on canvas, 49 5/8 x 38 1/8 in.

Provenance

Peut-être Gênes, collection Angelo Costa (1901-1976). Vente Sotheby's, Londres, 8 juillet 1987, n° 49 (comme Domenico Piola) ; Lugano, collection particulière.

Bibliographie

Anna Orlando, *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Turin-Londres, 2001, p. 178 n° XCVIII, fig. 185 (localisation inconnue).

L'œuvre peint de Domenico Piola, véritable fondateur de la «casa Piola», n'a pas encore les honneurs d'un catalogue raisonné dont son fils, Paolo Gerolamo, bénéficie déjà¹. Cependant, de nombreuses contributions récentes précisent la carrière d'un artiste fécond qui eut une place fondamentale pour le développement de la peinture à Gênes dans la seconde moitié du XVII^e siècle².

Le thème de la Nativité fut traité à plusieurs reprises par Domenico Piola, notamment dans ses œuvres de jeunesse, moment pendant lequel ses tableaux sont plus particulièrement imprégnés du naturalisme de Grechetto (1609-1664). Notre artiste s'est encore illustré, dans ce même registre, avec une composition monumentale à fresque, le médaillon pour l'église de Santa Marta à Gênes (Fig. 1) qui dénote encore l'influence de Castiglione. Citons encore l'*Adoration des bergers* (Recco, église de Saint-François d'Assise ; Fig. 2) ou celle de l'oratoire de la Santissima Annunziata de Spotorno³ (Fig. 3). Toutes ont en commun une conception plastique d'une grande originalité

Provenance

Perhaps Genoa, collection of Angelo Costa (1901-1976); Sotheby's sale, London, 8 July 1987, lot 49 (as Domenico Piola); Lugano, private collection.

Literature

Anna Orlando, *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Turin-London, 2001, p. 178, no. XCVIII, fig. 185 (whereabouts unknown).

The œuvre of Domenico Piola, the true founder of the "Casa Piola", the family firm of painters, still calls out for a catalogue raisonné, now that his son Paolo Gerolamo has thus been honoured.¹ Nonetheless, a good number of scholarly contributions have recently cast light on the career of this prolific artist and on his fundamental status in the evolution of Genoese painting during the later seventeenth century.²

The theme of the Nativity was treated several times by Piola, especially in his early works, when his style was most steeped in the naturalism of Giovanni Benedetto Castiglione, known as Grechetto (1609-1664). Our painter executed a monumental version of the subject in a frescoed medallion for the church of Santa Marta in Genoa (Fig. 1), which still displays the influence of Castiglione, and one may also compare Piola's two Adorations of the Shepherds in the Church of San Francesco d'Assisi in Recco (Fig. 2) and in the Oratory of the Santissima Annunziata in Spotorno (Fig. 3).³ Each of these works shares the same



Fig. 1 Domenico Piola, *Adoration des bergers*, Fresque, Gênes, église de Sainte Marte.

1. Alessandra Toncini Cabella, *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande Casa genovese*, Gênes, 2002.

2. Ezia Gavazza-Federica Lamera-Lauro Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Gênes, 1990 ; Ezia Gavazza-Lauro Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Gênes ; Federica Lamera, «Biografia di Domenico Piola», *Domenico Piola. Frammenti di un barocco ricostruito. Restauri in onore di Ezia Gavazza*, cat. exp. Gênes, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 22 mars-11 mai 2003, p. 26-28. Le dott. Daniele Sanguineti prépare actuellement une étude sur Domenico Piola dans laquelle il publiera notre tableau.

3. Ezia Gavazza-Federica Lamera-Lauro Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Gênes, 1990, fig. 20, 25, 26.

1. Alessandra Toncini Cabella, *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande Casa genovese*, Genoa, 2002.

2. Ezia Gavazza, Federica Lamera, Lauro Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genoa, 1990; Ezia Gavazza, Lauro Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genoa; Federica Lamera, "Biografia di Domenico Piola", in *Domenico Piola. Frammenti di un barocco ricostruito. Restauri in onore di Ezia Gavazza*, exh. cat. Genoa, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 22 March - 11 May 2003, pp. 26-28. Dott. Daniele Sanguineti is currently preparing a study of Domenico Piola which will include our painting.

3. Ezia Gavazza, Federica Lamera, Lauro Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genoa, 1990, figs. 20, 25, 26.



consistant à mettre en valeur l'Enfant Jésus au centre d'une composition autour de laquelle les protagonistes sont disposés en arc de cercle. De dos au premier plan, les bergers font office de spectateurs et témoignent d'une proximité qui vise à rendre l'intimité de la scène. De très beaux détails, peints d'une manière généreuse, comme le berger musicien enturbanné ou l'épaule et le fichu de la femme portant un enfant, s'opposent à des matières plus légères et plus allusives, comme les têtes d'angelots au-dessus de l'Enfant Jésus.

Avec ce tableau, Domenico Piola retrouve la tradition des nocturnes de Luca Cambiaso (1527-1585) telle que ce dernier l'avait mise en œuvre par exemple pour l'*Adoration des bergers* de la Brera de Milan. Ici, l'Enfant Jésus est illuminé par la *lux divina*, manifestation physique du pouvoir de Dieu et, *a fortiori*, de sa présence. La lumière exploite la valeur symbolique du blanc, qui vient s'opposer aux tonalités brunes, monochromes d'effet. D'une manière plus générale, les oppositions marquées entre ombre et lumière participent à l'élaboration de la structure de l'image et, plus largement, de l'espace. La scène est campée à l'extérieur de l'étable, elle-même conçue comme un bâtiment ouvert qui appartient au décor et qui, avec la colonne de gauche, cale la composition. Piola opère ici la synthèse entre le côté dramatique et quelque peu visionnaire de cette lumière, qui irradie littéralement la scène, et le côté narratif, voire anecdotique, par la présence des animaux chers à Grechetto.

highly original and strongly volumetric conception, with the placement of the Christ Child at the centre of a compositional curve of figures. Seen from behind in the foreground, the shepherds function as spectators, drawing the viewer into more intimate participation. Beautiful details, executed with rich, painterly handling, such as the turbaned shepherd musician or the shoulder and scarf of the woman carrying a child, appear in contrast to other more lightly-applied passages, such as the cherubs' heads over the Christ Child.

In the present painting, Domenico Piola evokes the tradition of the nocturnes painted by Luca Cambiaso (1527-1585), such as the Adoration of the Shepherds in the Brera Gallery in Milan. Here, the Christ Child is illuminated by divine light, a physical manifestation of God's power, and therefore of his presence; and the light heightens the symbolic value of the passages in white, which are set apart from the brown, almost monochrome tonalities. In a more general manner, the contrasts between light and shadow contribute to how the image, and its expression of space, are built up. The scene is set outside the stable, and the stable itself is conceived as an open structure and part of the scenery that frames the composition, together with the column on the left. Piola fuses the dramatic and indeed visionary aspects of this light, which literally radiates the scene, with its narrative and even anecdotal side, as represented by the animals, of the kind so dear to Castiglione. The latter's



Fig. 2 Domenico Piola, *Adoration des bergers*, Recco, église de saint François d'Assise.

4. C. G. Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato, 1769*, [Genoa, 1965, et Bologne, 1969], II, p. 29-51.

4. C. G. Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato, 1769*, [Genoa, 1965 and Bologna, 1969], II, p. 29-51.



Fig. 3 Domenico Piola,
Adoration des bergers, Spotorno,
oratoire de la Santissima Annunziata.

Proches de la technique de ce dernier artiste sont encore les coups de pinceau gras et marqués, ce qui autorise une datation vers la fin des années 1640.

Grâce au biographe Ratti, nous savons que Domenico eut un premier apprentissage, encore très jeune, auprès de son père puis de son frère, tous deux disparus prématurément en 1640⁴. Pour l'affirmation de son style, l'étude des fresques de Perin del Vaga (1501-1547) pour la villa de Andrea Doria a Fassolo, le naturalisme de Castiglione, auquel s'ajoute l'influence de la peinture teintée de maniérisme lombard tardif de Valerio Castello (1624-1659), restent fondamentaux. À la mort de ce dernier, il devient le principal protagoniste sur la scène génoise de la grande décoration, religieuse ou à fresque, pour des commandes privées. Quand il disparaît, ces grandes entreprises sont poursuivies par ses fils.

technique is also brought to mind by the thick, pronounced brushstrokes, allowing for a date in the late 1640s.

Thanks to his biographer Ratti, we know that Domenico was first apprenticed as a youth to his father and then his brother, both of whom died prematurely in 1640.⁴ Essential contributions to his evolving style came from a study of various sources: the frescoes painted by Perino del Vaga (1501-1547) in the villa of Andrea Doria at Fassolo, the naturalism of Castiglione, and the late Lombard Mannerism found in Valerio Castello (1624-1659). When Castello died, Piola became the most prominent painter of grand decoration for Genoese private patrons, both for religious commissions and frescoes, and on his own death in 1703, these great enterprises were continued by his sons.

Giovanni Battista Langetti

Gênes / Genoa, 1635-Venise / Venice, 1676

Archimède avec les figures allégoriques de la Guerre et de la Paix

Archimedes with Allegorical Figures of War and Peace

Huile sur toile. 177 x 235 cm / Oil on canvas, 69 11/16 x 92 1/2 in.

Provenance

Ancienne collection comte Walmoden ; Londres, collection Richard Buckle ; vente Sotheby's, Londres, 26 février 1958, n° 144 ; vente Sotheby's, Londres, 16 novembre 1966, n° 132 ; Gênes, collection particulière, Lugano, collection particulière.

Bibliographie

Marina Stefani, *G. B. Langetti*, tesi di laurea, univ. de Padoue, 1965-1966, p. 137-138 ;
Marina Stefani, «Nuovi contributi alla conoscenza di Giambattista Langetti», dans *Arte Veneta*, 1966, p. 197, 202, note 33, fig. 240 ;
Marina Stefani, «Giovanni Battista Langetti», dans C. Donzelli-G.-M. Pilo, *I Pittori del seicento veneto*, Florence, 1967, p. 215 ;
Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del seicento*, 2 vol., Milan, 1983 [1981], t. 1, p. 247, t. 2, fig. 786
Oreste Ferrari, «L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del secolo XVII in Italia», *Storia dell'Arte*, 57, 1988, p. 149 ;
Piero Pagano-Maria Clelia Galassi, *La pittura del '600 a Genova*, Milan, 1988, fig. 391 ;
Marina Stefani Mantovanelli, «Giovanni Battista Langetti», dans *Saggi e Memorie di storia dell'Arte*, 17, 1990, p. 68, tav. 280, fig. 57.

Exposition

Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700, cat. exp. Gênes, Palazzo Bianco, 6 septembre-9 novembre 1969, p. 294-295, n° 123, Udine, Museo Civico.

Le style de Giovanni Battista Langetti, peintre génois par sa naissance mais vénitien d'adoption, ne se compare à nul autre. Il se caractérise par une grande cohérence tout au long de sa carrière, qui s'est interrompue en pleine maturité, à l'âge de quarante et un ans.

L'artiste, qualifié de *tenebroso* par Boschini, développe au moyen d'une écriture ample et puissante des thématiques où l'idéal se mêle souvent à un réalisme brutal, parfois cruel ou, pour le moins, pathétique. Le catalogue de

Provenance

Formerly Count Walmoden collection; London, Richard Buckle collection; London, Sotheby's sale, 26 February 1958, lot 144; London, Sotheby's sale, 16 November 1966, lot 132; Genoa, private collection; Lugano, private collection.

Literature

Marina Stefani, *G. B. Langetti*, dissertation, University of Padua, 1965-1966, pp. 137-138;
Marina Stefani, «Nuovi contributi alla conoscenza di Giambattista Langetti», *Arte Veneta*, 1966, pp. 197, 202, note 33, fig. 240;
Marina Stefani, «Giovanni Battista Langetti», in C. Donzelli, G. M. Pilo, *I Pittori del Seicento Veneto*, Florence, 1967, p. 215;
Rodolfo Pallucchini, *La Pittura Veneziana del Seicento*, Milan, 1983 [1981], vol. 1, p. 247, vol. 2, fig. 786;
Oreste Ferrari, «L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del secolo XVII in Italia», *Storia dell'Arte*, 57, 1988, p. 149;
Piero Pagano, *Maria Clelia Galassi*, *La Pittura del '600 a Genova*, Milan, 1988, fig. 391;
Marina Stefani Mantovanelli, «Giovanni Battista Langetti», *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 17, 1990, p. 68, pl. 280, fig. 57.

Exhibited

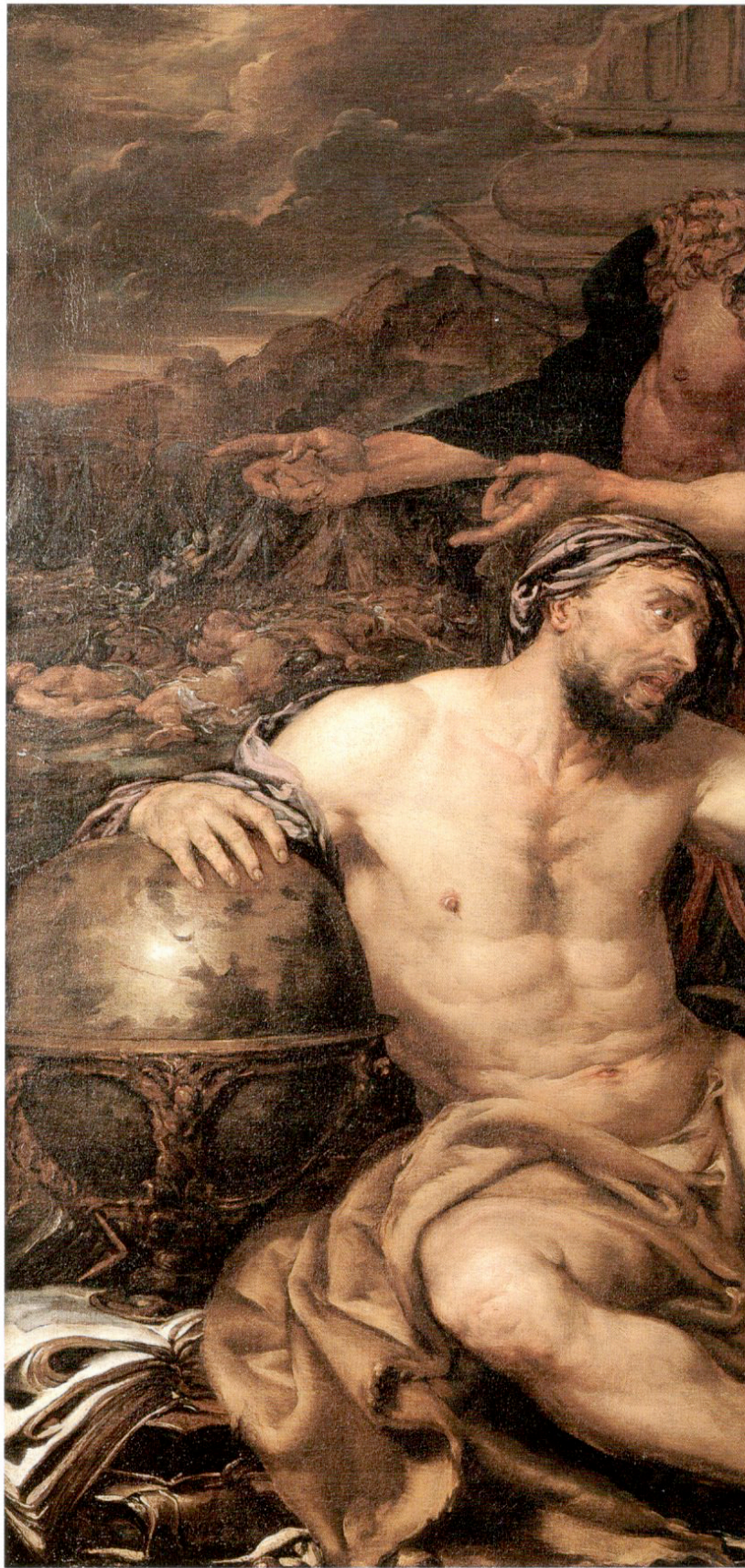
Pittori Genovesi a Genova nel '600 e nel '700, exh. cat., Genoa, Palazzo Bianco, 6 September - 9 November 1969, pp. 294-295, no. 123.

The style of Giovanni Battista Langetti, Genoese by birth but Venetian by adoption, is unlike that of any other painter. His pictorial language was unvarying throughout his career, which ended abruptly when he died at the age of forty-one. The artist, defined as tenebroso by Boschini, uses a broad, powerful idiom to express themes that combine idealism with a realism that is often brutal, cruel, or at the very least pathetic. His oeuvre, assembled by Marina Stefani



son œuvre peint, dressé par M. Stefani Mantovanelli (1990), ne compte pas moins de cent trente-deux tableaux, dont tous, sans exception, représentent des figures : philosophes, héros de l'Antiquité grecque et romaine, de la mythologie ou de la Bible, le plus souvent en une figure unique. Notre tableau apparaît comme l'un des plus complexes de l'artiste non seulement pour l'ambition de la composition, mais aussi pour sa valeur symbolique et allégorique. Le savant Archimède (v. 287-212 av. J.-C.) mathématicien, astronome et physicien, fut à plusieurs reprises le sujet des tableaux de Langetti. Il a représenté la figure seule du savant à l'étude (Philadelphia, Museum of Art; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum) ou encore le moment de son assassinat par un soldat romain suite à la prise de Syracuse et bien que Marcellus ait demandé de l'épargner (autrefois Venise, collection particulière, etc.). Nous sommes ici en présence d'un thème que les différents auteurs ont identifié comme Archimède entre les figures de la Guerre et la Paix. La figure d'Archimède est aisément reconnaissable grâce au

Mantovanelli (1990), consists of no less than one hundred and thirty-two paintings, each of them entirely composed of figures: philosophers, heroes from Greek and Roman Antiquity, mythology and the Bible, most often expressed through single-figure formats. Our painting is one of Langetti's most complex works, not only for its ambitious composition but for its use of symbolism and allegory. The subject of the learned Archimedes (c. 287-212 BC), a mathematician, astronomer and physicist, was treated several times by the artist. He is depicted alone in his study (Philadelphia Museum of Art; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum) or at the moment of his assassination by a Roman soldier during the capture of Syracuse, despite Marcellus' plea to spare his life (formerly Venice, private collection, among other versions). Our subject has been identified by different scholars as Archimedes between the figures of War and Peace. The figure of Archimedes is easily recognizable by the globe upon which he rests his right hand, and by the manuscripts suggesting his famous rep-





globe sur lequel il a posé la main droite, et par les manuscrits qui ont fait sa réputation. En effet, Archimède a soutenu la théorie héliocentrique de l'univers mille sept cents ans avant Copernic.

Le groupe de droite se réfère probablement à la prise de Syracuse. La jolie jeune femme, triste et richement parée de bijoux, correspond pourtant peu à une figure allégorique de la Paix : elle n'en a aucun des attributs. Elle est, de surcroît, accompagnée par un élégant petit page qui la suit en retenant l'étoffe qui la couvrait. Partiellement dénudée et ainsi mise en évidence au premier plan, ne symboliserait-elle pas plutôt la prise de la ville de Syracuse, réputée pour sa grande richesse et son raffinement extrême et qui fut littéralement mise à sac par les Romains ? Pendant ce temps, Archimède, "occupé à réfléchir sur une figure de géométrie, ne remarqua ni l'irruption des Romains ni la prise de la cité" (Plutarque, *Marcellus*, XIX, 8). Archimède tourne ici le dos au désastre que lui indiquent les soldats romains. Pour défendre Syracuse, Archimède avait mis au point tout un ensemble de machines de guerre, très efficaces contre l'armée romaine conduite par Marcellus. Mais celle-ci a pu pénétrer dans la ville grâce à la trahison de quelques Syracusiens au moment où ils célébraient une fête en l'honneur d'Artemis, et non à cause d'une défaillance de la défense.

Le tableau est très proche stylistiquement du *Socrate tenté par Frinée* (Udine, Museo Civico ; fig. 1) et, comme lui, fait une synthèse des deux tendances entre lesquelles l'art de Langetti a oscillé : les belles formes baroques

utation: he supported the theory of a heliocentric universe one thousand seven hundred years before Copernicus.

The group on the right probably refers to the taking of Syracuse. The beautiful young woman, sad and richly adorned with jewels, seems far from likely as an allegorical figure of Peace, since she has none of its attributes. She is also accompanied by an elegant page-boy who holds the drapery that covered her. Partly nude and placed prominently in the foreground, could she not symbolize the capture of Syracuse, a city known for its great wealth and extreme refinement, and which was sacked by the Romans? On that occasion, Archimedes "was then, as fate would have it, intent upon working out some problem by a diagram, and having fixed his mind alike and his eyes upon the subject of his speculation, he never noticed the incursion of the Romans, nor that the city was taken." (Plutarch, Life of Marcellus, Dryden/Clough translation). Here, the scientist turns his back on the disaster. In order to defend Syracuse, Archimedes had perfected highly effective defensive machinery to be used against the Roman army led by Marcellus. But the Romans succeeded in entering the city, not because of a failure in its defences but thanks to the treachery of some of its citizens at the very moment they were celebrating a feast in honour of Artemis.

Stylistically, our painting is close to Socrates Tempted by Phryne (Udine, Museo Civico; fig. 1), which also combines the two sides of Langetti's art: on the one hand, beautiful,



Fig.1. G. B. Langetti, *Socrate tenté par Frinée*, Udine, Museo Civico.

au chromatisme recherché, souvenir de son apprentissage auprès de Pierre de Cortone (1597-1669), et le ténébrisme, auquel il resta fidèle par la suite. Le corps puissant d'Archimède, de lointaine ascendance michelangélesque, reste le morceau de bravoure du tableau que M. Stefani Mantovanelli situe vers 1663 : l'artiste avait alors vingt-huit ans. Les sources s'accordent pour dire que Langetti est resté peu de temps dans la cité génoise pour se rendre à Rome peu après 1650 – il avait environ seize ans – auprès de Pierre de Cortone. De là, certains auteurs ont supposé, sans confirmation, qu'il a pu faire un saut à Naples pour essayer de comprendre la forte ascendance de Ribera sur son œuvre. Dans tous les cas, il s'établit définitivement à Venise vers 1658-1660, où il parfit son apprentissage auprès du peintre génois G. F. Cassana (1611-1691), lui aussi tôt venu à Venise dans le sillage de Strozzi. Là, il eut beaucoup de succès, si l'on tient compte du grand nombre de tableaux qui nous sont parvenus et de la date précoce de sa disparition. Il entreprit un certain nombre de voyages documentés par les sources, comme celui auprès du grand duc Ferdinand II de Médicis à Florence, ou bien à Bergame, où plusieurs de ses tableaux sont entrés dans la galerie du comte Giacomo Cararra, ou encore dans la région de Padoue, où il séjourna probablement en compagnie d'un artiste originaire de cette ville que M. Stefani Mantovanelli propose d'identifier avec Pietro Liberi (1605-1687). Grand admirateur de Tintoretto (1560-1635), Langetti fut le dernier adepte du courant *tenebroso*, qui évolua tout différemment après sa disparition.

richly-coloured Baroque forms, echoing his apprenticeship with Pietro da Cortona (1597-1669), and on the other, the tenebrism to which he always remained faithful as a mature artist. The powerful body of Archimedes, ultimately descended from Michelangelo, is the bravura passage of our picture, which Stefani Mantovanelli dates to about 1663, when the artist was twenty-eight years old.

Early sources concur in stating that Langetti did not remain in his native Genoa for long, and that he left for Rome shortly after 1650, aged about sixteen, to join Pietro da Cortona. Some authors have therefore concluded, without documentation, that he made a short trip to Naples at this point, in order to explain the strong influence of Ribera. It is certain, however, that in about 1658-1660 he settled permanently in Venice, where he completed his training with the Genoese painter Giovanni Francesco Cassana (1611-1691), who had also come to Venice early on, in the wake of Strozzi. Langetti's Venetian career was highly successful, if we are to judge by the large number of surviving works and his premature death. He made a number of documented journeys, such as those to the Florence of Grand Duke Ferdinand II de' Medici, to Bergamo, where several of his paintings entered the gallery of Count Giacomo Cararra, and to the area around Padua, where he probably sojourned with a local artist identified by Stefani Mantovanelli as Pietro Liberi (1605-1687). A great admirer of Domenico Tintoretto (1560-1635), Langetti was the last devotee of the authentic tenebroso style, which evolved in quite a different manner after his death.

Aureliano Milani

Bologne / Bologna, 1675-1749

Le combat entre Énée et Turnus

The Combat of Aeneas and Turnus

Huile sur toile, 171,5 x 133,3 cm / Oil on canvas, 67 x 52 in.

Signé, daté «AURELIANO MILANI. M.DCCVIII» au centre, à droite, sur le tympan du temple

Signed and dated "AURELIANO MILANI. M.DCCVIII" at centre right on the temple pediment.

Provenance

Collection de Walter P. Chrysler Jr., Norfolk, Virginie; vente Sotheby's, Londres, 12 décembre 1973, lot n° 57 (à Villiers Gallery, Londres); collection particulière; vente Christie's, Londres, 13 décembre 2000, lot n° 94; collection particulière.

Bibliographie

Renato Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800 dal Cignani ai Gandolfi*, Bologne, 1977, p. 277;

Giancarlo Sestieri, *Repertorio della Pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento*, Rome, 1993, I, p. 129, III, pl. 765.

Expositions

Baroque Painters of Bologna and Neighboring Cities, New York, Finch College Museum of Art, 1962, n° 38;

Italian Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler, Norfolk, Virginia, Museum of Arts and Sciences, 1967-1968, n° 58;

Painting in Italy in the 18th century: Rococo to Romanticism, Chicago, Art Institute; Minneapolis, Institute of Art; Toledo, Museum of Art, 1970-1971, n° 56.

Signé et daté 1708, ce tableau est un jalon important pour la connaissance de l'œuvre de la première période de l'artiste bolognais Aureliano Milani. Élève pendant quelque temps de son oncle Giulio Cesare Milani, il complète sa formation auprès des artistes bolognais Lorenzo Pasinelli (1629-1700) et Cesare Gennari (1637-1688). Il développe de manière originale un style néo-maniériste qui dénote l'étude attentive des fresques des Carrache du palais Fava et du palais Magnani. L'effet qui vise à la monumentalité, l'enchaînement des corps des com-

Provenance

Walter P. Chrysler, Jr. Collection, Norfolk, Virginia; Sotheby's sale, London, 12 December 1973, lot 57 (acquired by the Villiers Gallery, London); private collection; Christie's sale, London, 13 December 2000, lot 94; private collection.

Literature

Renato Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800 dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, p. 277;

Giancarlo Sestieri, *Repertorio della Pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento*, Rome, 1993, I, p. 129, III, pl. 765.

Exhibited

Baroque Painters of Bologna and Neighboring Cities, New York, Finch College Museum of Art, 1962, no. 38;

Italian Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler, Norfolk, Virginia, Museum of Arts and Sciences, 1967-1968, no. 58;

Painting in Italy in the 18th century: Rococo to Romanticism, Chicago, Art Institute, Minneapolis, Institute of Art, and Toledo, Museum of Art, 1970-1971, no. 56.

Signed and dated 1708, this is a landmark painting in the early career of the Bolognese artist Aureliano Milani. A pupil of his uncle Giulio Cesare Milani, he completed his training with the Bolognese artists Lorenzo Pasinelli (1629-1700) and Cesare Gennari (1637-1688), developing an original neo-Mannerist style that reveals his close study of the Carracci frescoes in the Palazzo Fava and Palazzo Magnani. His style is perfectly illustrated by this monumental composition, his arrangement of the fighter's bodies in



battants dans une attitude très recherchée de mouvements opposés, toute en courbes et en contre-courbes, l'attention portée aux détails anatomiques dans un souci de vérité l'illustrent parfaitement.

Le sujet, tiré de l'*Énéide*, représente la victoire d'Énée sur Turnus, épisode sur lequel s'achève le poème de Virgile. Le voyage d'Énée se termine avec son débarquement dans le Latium par le Tibre. Turnus, roi des Rutules, est très hostile à la venue et à l'installation des Troyens en Italie centrale, et devient leur ennemi acharné. Il déclenche la guerre contre ces derniers et finira tué par Énée en combat singulier. Virgile a développé la figure de Turnus en le disant frère de Juturne, une nymphe des sources. Le poète la fait participer à la lutte aux côtés de Turnus. Sans doute peut-on l'identifier avec cette divinité féminine apparaissant dans le ciel à l'arrière-plan, et levant un bras au ciel devant la défaite imminente de son frère.

Aureliano Milani donne ici une vision toute d'invention du Latium. Pour situer la scène, il place sur la droite le Panthéon, un des symboles de la Ville éternelle, que l'artiste rejoindra plus tard, en 1719, et ceci pour de nombreuses années. Outre les monuments antiques tout droit sortis de son imagination, Milani n'a pas voulu distraire le spectateur en décrivant ces deux peuples pris dans des combats acharnés. Il a, au contraire, volontairement isolé le combat singulier d'Énée et de Turnus et s'est plu à placer au premier plan cette belle description détaillée du bouclier et du casque tombés au sol. Ce combat que l'on sent acharné

inventive, diametrically-opposed movements, and his meticulous attention to details of anatomical realism.

The subject is drawn from the Aeneid and represents the victory of Aeneas over Turnus in a concluding section of Virgil's epic poem. Aeneas' journey has ended at the mouth of the Tiber in Latium. Turnus, King of the Rutuli, is very hostile to the arrival and settlement of the Trojans in Central Italy, and becomes their sworn enemy, unleashing war against them but suffering defeat when he is killed by Aeneas in single combat. Virgil develops the figure of Turnus by referring to him as the brother of Juturna, an aquatic nymph who accompanies him in the poetic description of the fight. No doubt she is the female deity who appears in the sky in the background of our picture, raising one arm heavenward before the imminent defeat of her brother.

Aureliano Milani's vision of Latium is entirely invented. In order to provide a setting for the scene, he includes the Pantheon, one of the symbols of Rome, on the right. The artist himself was to sojourn in the Eternal City in 1719, remaining there for many years. Other than the ancient monuments drawn from his imagination, Milani avoids distracting the viewer by a full description of the warring people; rather, he has deliberately isolated the single combat of Aeneas and Turnus, delighting in a description of the fallen shield and helmet in the foreground. The fight is clearly a bit-

1. *I dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia*, sous la direction de Daniele Benati et Lucia Peruzzi, Modène, 1987, p. 142-152.

2. Giancarlo Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 vol., Turin, 1994, I, p. 129-130 et III, fig. 765; Edgar Peters Bowron-Joseph J. Rishel, cat. exp. *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia Museum of Art; Houston, The Museum of Fine Arts, 2000, p. 414-416.

1. Daniele Benati and Lucia Peruzzi, eds., *I dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia*, Modena, 1987, pp. 142-152.

2. Giancarlo Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 vols., Turin, 1994, I, pp. 129-130 and III, fig. 765; Edgar Peters Bowron, Joseph J. Rishel, *Art in Rome in the Eighteenth Century*, exh. cat., Philadelphia Museum of Art and Museum of Fine Arts, Houston, 2000, pp. 414-416.



Fig. 1. Aureliano Milani, *Samson tuant les Philistins*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia.

est aussi sans appel puisque l'on en connaît l'issue. Le dessin précis, la facture large et empâtée par endroit, les couleurs claires ou qui se juxtaposent en s'opposant – rouge-bleu-jaune – donnent de notre artiste un merveilleux exemple de cette veine historico-narrative qu'il sait mettre en œuvre avec brio. Nous pensons notamment aux quatre grandes toiles sur l'histoire de Samson (Modena, Banca Popolare dell'Emilia), dont le *Samson tuant les Philistins*, (fig. 1), en particulier, reprend la mise en page de celle qui nous intéresse ici ¹.

La carrière de Aureliano Milani connut un développement notoire à Rome, où il s'installe à partir de 1719. Giancarlo Sestieri et, plus récemment, Edgar Peters Bowron ont très bien analysé la participation de notre artiste dans la Rome des années 1720-1740 ². Les témoignages les plus impressionnants et les plus connus de son art se trouvent au palais Doria Pamphilj, où il exécuta dans la Galleria degli Specchi le cycle à fresque sur les *Travaux d'Hercule* (1732-1733).

ter one, but with a foregone conclusion. The precise drawing, with an occasional use of broad impasto, and the bright colours, at times juxtaposed in contrasting areas of red, blue and yellow, offer a marvellous example of Milani's brilliant skill as painter of historical narrative. A clear parallel here would be the set of four great canvases with the story of Samson (Modena, Banca Popolare dell'Emilia), including Samson Slaughtering the Philistines (fig. 1), which uses a similar composition to the work presented here.¹

Aureliano Milani's career blossomed in Rome after 1719. Giancarlo Sestieri and (more recently) Edgar Peters Bowron have written excellent accounts of our painter's success there in the years 1720-1740.² His most striking and best-known work can be found in the Palazzo Doria Pamphilj, where he decorated the Galleria degli Specchi with a fresco cycle of The Labours of Hercules (1732-1733).

Conception graphique : Michel Champier

Photogravure : Arts Graphiques du Centre

Achévé d'imprimer en août 2004
sur les presses de l'Imprimerie Chauveau.

Édition hors commerce

