

Artistes gênois du XVIIe siècles

GALERIE CANESSO

Artistes génois du XVII^e siècle



GALERIE CANESSO

Artistes gênois du XVII^e siècle

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 :

Martha Ausserhofer, Cécile Bernard, Andrei Bliznukov, Sonja Brink,
Anthea Brook, Camillo Manzitti, Tobia Milla Moss, Antonio Scandurra,
Mary Newcome Schleier, Anna Orlando.

Traduit en anglais par Frank Dabell

Sommaire / Contents

- 8 **Valerio Castello**
Madone à l'enfant servie par les anges dite Madonna della Fruttiera
The Virgin and Child Attended by Angels, *known as the Madonna della Fruttiera*
- 14 **Valerio Castello**
Le massacre des Innocents
The Massacre of the Innocents
- 20 **Gioacchino Assereto**
Loth et ses filles
Lot and His Daughters
- 24 **Anton Maria Vassallo**
Esau cède son droit d'aînesse
Esau Renouncing His Birthright
- 30 **Gregorio de Ferrari**
Rinaldo enlevé par Armide
Rinaldo Abducted by Armida
- 34 **Alessandro Magnasco**
Allégorie des vices ou La luxure, la mondanité et l'ignorance
détruisent les Arts et les Sciences
Allegory of the Vices *or* Luxury, Worldliness and Ignorance
Destroying the Arts and Sciences
- 40 **Giovanni Battista Gaulli, dit Il Baciccio**
Le triomphe du nom de Jésus (Etude pour le plafond du Gesù à Rome)
The Triumph of the Name of Jesus (*Study for the ceiling of the Gesù in Rome*)
- 50 **Giovanni Battista Gaulli, dit Il Baciccio**
L'enlèvement de Proserpine
The Abduction of Proserpine
- 54 **Giovanni Battista Gaulli, dit Il Baciccio**
Le baptême du Christ
The Baptism of Christ
- 58 **Giovanni Battista Gaulli, dit Il Baciccio**
La conversion de saint Paul
The Conversion of Saint Paul

Valerio Castello

Gênes / Genoa, 1624-1659

Madone à l'enfant servie par les anges dite *Madonna della fruttiera*

The Virgin and Child Attended by Angels, *known as the Madonna della Fruttiera*

Huile sur toile. 170 x 131,5 cm. Monogrammé sur l'entablement en pierre «V.C.F.»
Oil on canvas. 66 1/8 x 50 3/8 in. Monogrammed "VCF" on the stone ledge.

Provenance :

Vente Christie's, Londres, 31 octobre 1969, lot n° 1 (comme école italienne) ; exposé en 1973 à Gênes, chez Rubinacci ; Gênes, collection particulière.

Bibliographie :

Ezia Gavazza, «Il momento della grande decorazione», dans *La Pittura a Genova e in Liguria*, II, Gênes, 1971, p. 201, fig. 131 ;
Camillo Manzitti, *Valerio Castello*, Gênes, 1972, p. 79, n° 7, rééd. mise à jour, Turin, 2004, p. 83, n° 15 ;
Ezia Gavazza, «Il momento della grande decorazione», dans *La Pittura a Genova e in Liguria*, II, 2^e édition, Gênes, 1987, p. 190-192, fig. 169-170 ;
Camillo Manzitti, «Valerio Castello», dans *La Pittura in Italia. Il Seicento*, II, 2^e édition, Milan, 1989, p. 797 ;
Ezia Gavazza, «Protagonisti e comprimari. Acquisizioni e interferenze culturali», dans E. Gavazza, Federica Lamera, L. Magnani, *La Pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Gênes, 1990, p. 66, fig. 75 ;
Federica Lamera, «Miti, allegorie e tematiche letterarie per la committenza privata», dans E. Gavazza, Federica Lamera, L. Magnani, *La Pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Gênes, 1990, p. 410 ;
Giuliana Biavati, *Genova nell'età barocca*, cat. exp. Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 mai-26 juillet 1992, p. 130-131, n° 38 ;
Eugenio Riccòmini, *Genova nell'età barocca*, cat. exp. Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 mai-26 juillet 1992, p. 164, nos 68-69 ;
Ezia Gavazza, «Puget et les artistes génois : la rencontre de deux cultures», dans cat. exp. *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte 1620-1694*, Marseille, Centre de la Vieille-Charité, musée des Beaux-Arts, 28 octobre 1994-30 janvier 1995, p. 286-287, fig. 54 ;

Provenance:

Christie's sale, London, 31 October 1969, lot 1 (as Italian School); with Rubinacci, Genoa, 1973; Genoa, private collection.

Literature:

Ezia Gavazza, «Il momento della grande decorazione», in *La Pittura a Genova e in Liguria*, II, Genoa, 1971, p. 201, fig. 131;
Camillo Manzitti, *Valerio Castello*, Genoa, 1972, p. 79, no. 7; revised edition, Turin, 2004, p. 83, no 15;
Ezia Gavazza, «Il momento della grande decorazione», dans *La Pittura a Genova e in Liguria*, II, 2nd ed., Genoa, 1987, pp. 190-192, figs. 169-170;
Camillo Manzitti, «Valerio Castello», in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, II, 2nd ed., Milan, 1989, p. 797;
Ezia Gavazza, «Protagonisti e comprimari. Acquisizioni e interferenze culturali», in E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La Pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genoa, 1990, p. 66, fig. 75;
Federica Lamera, «Miti, allegorie e tematiche letterarie per la committenza privata», in E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La Pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genoa, 1990, p. 410;
Giuliana Biavati, in *Genova nell'età barocca*, exh. cat., Genoa, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 May - 26 July 1992, pp. 130-131, no. 38;
Eugenio Riccòmini, in *Genova nell'età barocca*, exh. cat., Genoa, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 May - 26 July 1992, pp. 164, nos. 68-69;
Ezia Gavazza, «Puget et les artistes génois: la rencontre de deux cultures», in *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte 1620-1694*, exh. cat., Marseille, Centre de la Vieille-Charité, Musée des Beaux-Arts, 28 October 1994 - 30 January 1995, pp. 286-287, fig. 54;



Federica Lamera, Valerio Castello. *Madonna della fruttiera, Ospiti 9*, introduction Eugenio Riccòmini, cat. exp. Bologne, Collezioni Comunali d'Arte, 14 novembre 1998-17 janvier 1999.

Expositions :

Dipinti genovesi del XVII e XVIII secolo, Galleria Rubinacci, Gênes, 1973, n° 10 ;
Genova nell' età barocca, cat. exp. Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 mai-26 juillet 1992, p. 130-131, n° 38 ;
Valerio Castello. Madonna della fruttiera, Ospiti 9, cat. exp. Bologne, Collezioni Comunali d'Arte, 14 novembre 1998-17 janvier 1999.

La *Madonna della fruttiera* (Madone à la coupe de fruits), titre sous lequel est connue notre œuvre, est l'un des rares tableaux de la jeunesse de l'artiste, avec la *Sainte Famille au chardonneret* (Gênes, collection particulière ; fig. 1), qui soient monogrammés. C'est en direction des artistes maniéristes qu'il faut chercher la source de cette surprenante composition, en particulier parmi les Lombards, auxquels Valerio Castello vouait un véritable culte. En ce sens, le tableau apparaît pleinement comme une synthèse de ses propres recherches sur la peinture, plutôt que comme le résultat de sa fréquentation du contexte artistique génois contemporain et de son double apprentissage auprès de Domenico Fiasella (1589-1669) puis de Giovanni Andrea de Ferrari (1598-1669 ?), apprentissage dont les sources nous apprennent qu'il était peu satisfait¹. Stimulé par ses exercices de copie d'après les fresques de Perin del Vaga (1501-1547) à la villa du prince Andrea Doria, à Fassolo, et par les œuvres de Giulio Cesare Procaccini (1574-1625) exécutées à Gênes, il entreprit un voyage à Milan entre 1640 et 1645. Toujours pour nourrir sa réflexion, sur le chemin du retour il s'arrêta à Parme, où il eut tout loisir d'étudier Corrège (v. 1489-1534) et Parmigianino (1503-1540). Sans

Federica Lamera, Valerio Castello. *Madonna della fruttiera, Ospiti 9*, with an introduction by Eugenio Riccòmini, exh. cat., Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, 14 November 1998 - 17 January 1999.

Exhibited:

Dipinti genovesi del XVII e XVIII secolo, Galleria Rubinacci, Genoa, 1973, no. 10;
Genova nell' età barocca, exh. cat., Genoa, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 May - 26 July 1992, pp. 130-131, no. 38;
Valerio Castello. Madonna della fruttiera, Ospiti 9, exh. cat., Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, 14 November 1998 - 17 January 1999.

The Madonna della Fruttiera (Virgin with a bowl of fruit), the conventional title of our painting, is one of the rare early works by Valerio Castello – together with the Holy Family with a Goldfinch (Genoa, private collection; fig. 1) – that bears a monogram. The source of this striking composition must be sought out among the Mannerists, especially the Lombard painters, to whom our artist was religiously devoted. In this respect, the canvas may be considered a summation of his own research on painting rather than the specific outcome of what he learned from contemporary art in Genoa, and from his double apprenticeship with Domenico Fiasella (1589-1669) and Giovanni Andrea de Ferrari (1598-1669?); early sources tell us, moreover, that he found little satisfaction in these masters.¹ Stimulated by the copies he made after the frescoes by Perino del Vaga (1501-1547) in Prince Andrea Doria's villa at Fassolo, and by the Genoese works of Giulio Cesare Procaccini (1574-1625), he journeyed to Milan between 1640 and 1645. Further inspiration came during his return through Parma, where he was able to spend time studying Correggio (ca. 1489-1534) and Parmigianino (1503-1540). No doubt he paid considerable attention to Parmigianino's Madonna of the Long Neck



Fig. 1. Valerio Castello, *Sainte Famille au chardonneret*, Gênes, collection particulière.



Fig. 2. Parmigianino, *Madone au long cou*, Florence, Offices.



Fig. 3. Valerio Castello, *Décollation de saint Jean Baptiste*, Milan, Castello Sforzesco.



Fig. 4. Valerio Castello, *Madone aux cerises*, Gênes, collection particulière.

1. Raffaello Soprani, *Le vite de' Pittori, Scoltori, e Architetti Genovesi, e de' forastieri, che in Genova operarono con alcuni Ritratti de gli stessi*, 1674, Gênes, 1768, I, p. 341.

1. Raffaello Soprani, *Le vite de' Pittori, Scoltori, e Architetti Genovesi, e de' forastieri, che in Genova operarono con alcuni Ritratti de gli stessi*, 1674, Genova, 1768, I, p. 341.

doute passa-t-il beaucoup de temps à regarder, de Parmigianino, la *Madone au long cou* (Florence, Offices ; fig. 2), dont toute la critique a noté les répercussions sur notre œuvre. Le tableau se trouvait encore à Parme à la date du passage de Valerio Castello, bien en vue sur l'autel de la chapelle de Elena Baiardi à Santa Maria de' Servi ; il ne fut acheté qu'en 1698 par Ferdinand de Médicis. De toute évidence, l'artiste fut plus attiré par l'élégance et la douceur des maniéristes de Parme que par le naturalisme de ses maîtres génois, et il trouve là le point de départ d'une nouvelle expression picturale, très personnelle, dont, avec la *Décollation de saint Jean Baptiste* (Milan, Castello Sforzesco ; fig. 3), on peut mesurer la modernité sur la scène artistique génoise du milieu du XVII^e siècle, qui s'ouvre au baroque – car, de prime abord, il s'agit bien là d'une vision novatrice du thème. Tout en s'appuyant sur l'œuvre de Parmigianino, dont il a repris l'idée des figures au canon fin et allongé, Valerio Castello place résolument le groupe dans un intérieur ; le fond est tendu d'un rideau rouge et la Vierge prend un air profane, rendu ici par le petit minois au nez pointu, le raffinement des perles dans les cheveux, le regard baissé vers la coupe de fruits – idée qui appartient en propre à Castello – qui se trouve à portée de sa main. En effet, elle ne regarde pas l'Enfant Jésus, pas plus que la scène qui se déroule sur la gauche de la composition. C'est là une particularité que l'on retrouve dans un autre tableau contemporain de l'artiste, la *Madone aux cerises* (Gênes, collection particulière ; fig. 4), où, pareillement, la Vierge prend des fruits dans la coupe présentée par un ange. Sa posture générale est élégamment construite sur une diagonale qui part de l'angle droit supérieur vers l'angle gauche inférieur, où émerge du drapé bleu un pied délicatement décrit dont

(Florence, Uffizi; fig. 2), whose influence has been noted in all the literature on our painting. The work was still in Parma during Castello's sojourn, clearly visible on the altar of the Baiardi chapel in Santa Maria de' Servi; it was not acquired by Ferdinand de' Medici until 1698. The artist was clearly more attracted by the elegance and stylistic sweetness of the Parma Mannerists than by the naturalism of his Genoese masters, and this is where he found the impetus for a new and very personal approach to pictorial expression. At the same time, works such as the *Beheading of Saint John the Baptist* (Milan, Castello Sforzesco; fig. 3) offer one a measure of the modernity present in the Genoese art world of the mid-seventeenth century, as it opened itself to the Baroque style, in this case with a truly innovative treatment of the subject.

While he depends on Parmigianino, whose canon of refined, attenuated beauty he adopted, Valerio Castello places his group in a decidedly interior setting, compared to the *Madonna of the Long Neck*; the background is draped by a red curtain and the Virgin has a secular appearance, here rendered by her pretty, diminutive face with its pointed nose, the decorative pearls in her hair, and her gaze, lowered towards the bowl of fruit – entirely conceived by Castello – that sits beside her. Indeed, she does not look at the Christ Child, or even at the scene taking place on the left of the composition. This is a peculiarity that recurs in another of the painter's works at this time, the *Madonna of the Cherries* (Genoa, private collection; fig. 4), where the Virgin likewise takes fruit from a cup presented by an angel. Her general posture is also built on a diagonal that starts in the upper right corner and moves to the lower left, where a delicately-described foot emerges from an area of blue drapery, the heel placed on a

le talon prend appui sur un coussin rouge. L'Enfant Jésus, présenté debout, prend appui de la jambe gauche sur un petit coussin à pompon également rouge, comme un écho de celui du premier plan en bas, alors que le pied droit est à l'arrière, posé sur les genoux de la Vierge, occasionnant un mouvement de *contra-posto* des plus classiques. Jésus se tourne en direction de l'ange qui présente l'aiguière, sur laquelle il pose la main ; au-dessous, les belles mains allongées de l'ange, dont on admirera la pureté du profil. Le modèle de ce profil peut encore se trouver dans la Madeleine de la *Madonna di San Zaccaria*, de Parmigianino (Florence, Offices ; fig. 5). Derrière ce dialogue entre les deux personnages que nous venons d'évoquer, deux têtes d'anges, eux aussi présents dans le chef-d'œuvre de l'artiste émilien, se caractérisent ici par les sourires indéfinissables et les regards noyés dans le *sfumato*, souvenir non moins brillant dans sa traduction des douceurs lombardes léonardesques et procaccinesques. Reste le morceau de bravoure de l'ensemble, l'exécution à la fois floue et précise, servie par une palette où dominent les rouges et les dorés, la matière effilochée, grasse ou évanescente, qui doit autant à Procaccini qu'aux Nordiques de passage à Gênes, en particulier Van Dyck (1599-1641). La touche, extrêmement mobile et volontairement laissée visible, allusive dans la définition de l'aiguière et de la coupe de fruits, n'a plus rien à voir avec celle, précise et incisive, de Parmigianino. Toutes les citations tirées des œuvres de Parmigianino pourraient laisser croire que le tableau serait la copie d'un original perdu du grand artiste émilien, hypothèse toujours citée, mais à notre avis trop restrictive du point de vue du commentaire critique de l'œuvre, car celui-ci ne prend pas en compte l'apport lombard et nordique, en particulier pour la palette, de cette œuvre

red cushion. The Christ Child is presented standing, his left leg supported by a red tasseled cushion that echoes the one in the lower foreground, while his right foot is placed further back, on the Virgin's knees, producing a highly classical contrapposto effect. Christ turns towards the angel holding a ewer, on which he places his hand; below, the beautifully elongated hands of the angel are as admirable as the pure angelic profile. The source for this profile can be found in the figure of the Magdalen carrying a small vase in Parmigianino's Madonna di San Zaccaria (Florence, Uffizi; fig. 5).

Behind the visual dialogue we have just described there appear two angel's heads, also present in the masterpiece by the Emilian artist, whose smiles elude definition and whose gazes are embedded in passages of sfumato, a no less brilliant evocation by Castello of the honeyed Lombard painting of Leonardo and Procaccini. Finally, the principal bravura passage, its execution at once blurred and precise, created from a palette dominated by reds and golds, with brushstrokes by turns frayed, rich or evanescent, owing as much to Procaccini as to the Northerners who passed through Genoa – Van Dyck (1599-1641) in particular. The highly animated and deliberately visible handling, and the allusive description of the ewer and bowl of fruit, has nothing to do with the precise, incisive style of Parmigianino. The citations from his paintings might lead one to believe that this picture was a copy of a lost work by the great Emilian, but although this is an oft-repeated hypothesis, it seems too restrictive from the point of view of this masterful painting's critical reception, since it does not take into account the contributions of Lombard and Northern art, especially as regards palette.² Our picture is very impor-



Fig. 5. Parmigianino, *Madonna di San Zaccaria*, Florence, Offices.

magistrale². Le tableau est très important comme point d'ancrage sûr des premières œuvres exécutées par Castello, synthèse de ses premières et enthousiastes expériences artistiques. Camillo Manzitti situe l'œuvre vers 1645, soit juste après ses expérimentations directes sur l'art lombard et émilien.

Fils du peintre Bernardo Castello (1557-1629), un artiste ami de nombre d'hommes de lettres parmi lesquels Torquato Tasso, Vincenzo Imperiale et Giovan Battista Marino, Valerio Castello fut élevé dans un milieu cultivé, bien qu'il ait perdu son père très tôt, à l'âge de cinq ans. Cette œuvre nous indique l'ambition d'une personnalité artistique à la fois dans la continuité et dans la modernité, à la recherche d'un nouveau langage pictural dont les résultats nous font regretter que le peintre ait disparu prématurément, alors qu'il n'avait pas encore trente-cinq ans.

tant as a point of reference for the earliest works executed by Castello, and as a compendium of his first, enthusiastic artistic experiences. Camillo Manzitti dates it to the period around 1645, that is, just after the artist's direct reception of Lombard and Emilian painting.

The son of the painter Bernardo Castello (1557-1629), who was an artist befriended by a number of men of letters, including Torquato Tasso, Vincenzo Imperiale and Giovan Battista Marino, Valerio Castello was brought up in a cultivated milieu, although he lost his father early on, at the age of five. This work shows us the ambitions of an artistic spirit in the presence of both tradition and modernity, and his search for a new language of painting, whose expressions can only make us regret that he died prematurely, before his thirty-fifth birthday.

2. Ezia Gavazza, *La Pittura a Genova e in Liguria*, II, Gênes, 1971, p. 201 ; 2^e édition 1987, p. 192.

2. Ezia Gavazza, *La Pittura a Genova e in Liguria*, II, *Genoa*, 1971, p. 201; 2nd ed., 1987, p. 192.



Valerio Castello

Gênes / Genoa, 1624-1659

Le Massacre des Innocents

The Massacre of the Innocents

Huile sur toile. 122 x 172 cm / Oil on canvas, 48 x 67 3/4 in.

Provenance :

Gênes, collection particulière ; Lugano, collection particulière

Bibliographie :

Camillo Manzitti, *Valerio Castello*, Gênes, 1972, p. 39, fig. XIII, p. 228-229, n° 137, et détail couleur en couverture ; rééd. mise à jour, Turin, 2004, p. 187, n° 200 ;

Federica Lamera, «La strage degli innocenti tra cinque e seicento : elementi per una lettura iconografica e compositiva», dans *Studi di Storia delle Arti*, université de Gênes, institut d'histoire de l'art, Gênes, IV, 1981-1982, p. 91, fig. 51.

Valerio Castello traita à plusieurs reprises le thème du Massacre des Innocents (Évangile selon saint Matthieu, 2 : 16-17). Ces différentes versions appartiennent à la période de la maturité de l'artiste, à partir de 1650, c'est-à-dire assez tôt dans sa carrière, puisqu'il mourut alors qu'il n'avait pas encore trente-cinq ans. Ici, nous sommes en présence d'un exemplaire d'une virtuosité stupéfiante, le premier catalogué par Camillo Manzitti avant les rédactions du Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig. 1) et d'une collection particulière de Gênes (fig. 2). L'artiste ne cède en rien à la facilité. La superposition des plans et la prodigalité du pinceau visent à créer une œuvre dynamique qui se décline sur différents rythmes : les courbes et les contre-courbes des personnages, l'alternance des bleus, des rouges et des roses, l'architecture, enfin, à l'arrière-plan, qui imprime ordre et stabilité au chaos des premiers plans. La matière légère, filamenteuse, les formes floues dans leurs contours

Provenance:

Genoa, private collection; Lugano, private collection

Literature:

Camillo Manzitti, *Valerio Castello*, Genoa, 1972, fig. XIII p. 39, pp. 228-229, no. 137, and colour detail on cover; revised edition, Turin, 2004, p. 187, no. 200.

Federica Lamera, "La strage degli innocenti tra cinque e seicento: elementi per una lettura iconografica e compositiva", *Studi di Storia delle Arti*, University of Genoa, Istituto di Storia dell'Arte, Genoa, IV, 1981-1982, p. 91, fig. 51.

Valerio Castello treated the theme of the Massacre of the Innocents (Matthew 2:16-17) on several occasions, all during his artistic maturity and after 1650, which was fairly early in his career, since he died aged barely thirty-five. Here we stand before the first version catalogued by Camillo Manzitti – an example of astonishing virtuosity, painted before those in the Kunsthistorisches Museum, Vienna (fig. 1) and in a private collection in Genoa (fig. 2) – in which the artist shows his total command of fluency. Superimposed spatial planes and generous brushwork combine to create a dynamic work built along a play of different rhythms: curves and counter-curves of the figures, alternating blues, reds, and pinks, and an architectural background that lends order and stability to the chaos of the foreground areas. The airy, thread-like brushstrokes demonstrate Castello's sensitivity to the art of the Lombard painter Giulio Cesare Procaccini (1574-1625) and even



Fig. 1. Valerio Castello, *Le Massacre des Innocents*, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



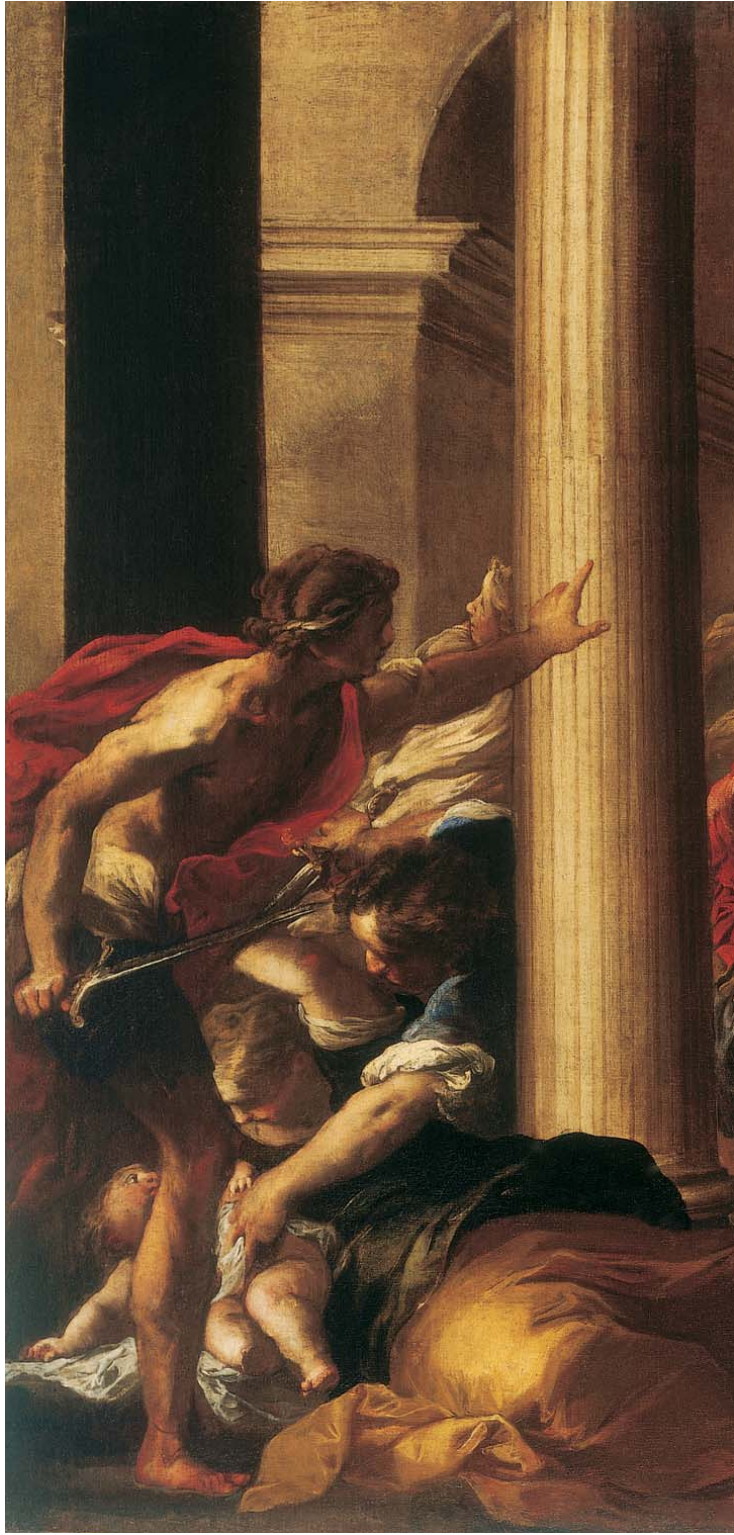
Fig. 2. Valerio Castello, *Le Massacre des Innocents*, Gênes, collection particulière.



attestent encore combien Castello fut sensible à l'art du Lombard Giulio Cesare Procaccini (1574-1625) et, plus encore, à celui de Parmigianino (1503-1540), ce dont témoignent nombre d'œuvres de la jeunesse. La présence de repentirs démontre encore une particulière sensibilité au sujet, peint avec fougue. Sous son pinceau, les formes se dilatent, s'allongent ou se contorsionnent jusqu'à n'apparaître que comme des supports aux mouvements, pour reprendre l'expression de Manzitti : «de purs symboles picturaux». Castello organise le récit par groupes touffus de personnages qui s'enchevêtrent avec maestria et où les forts

more so to that of Parmigianino (1503-1540), as revealed in a number of youthful works. Furthermore, the presence of pentimenti shows how sensitive he was to the subject, painted with spirited handling. His brush swells or lengthens the painted figures, which then form a base for the sense of movement, or, to use Manzitti's phrase, "pure symbols of pictorial action".

Castello organizes the narrative by dense groups of ingeniously entangled characters, set within strong contrasts of shadow and light as they participate in the drama. An example of this is the space between the raised arm of the figure on the extreme left





contrastes d'ombre et de lumière participent au drame. En témoigne l'espace dégagé entre le bras levé du personnage à l'extrême gauche et son pied droit où plusieurs personnages sont peints en abîme. Au sol, une femme est couchée avec un enfant que tente de prendre un soldat émergeant de derrière la colonne, alors que, plus haut – en fait, à l'arrière-plan –, une femme de profil essaie de s'échapper dans la direction opposée en serrant son bébé dans ses bras. De même, à droite, les deux femmes dont les corps indiquent des directions opposées forment un V dans lequel vient s'intercaler le soldat au visage bestial. Les mains levées, les pieds en mouvement indiquent la panique, les épées brandies la cruauté. Cependant, les personnages pris dans cette furia de la fuite et du mouvement laissent peu apparaître le pathos sur les visages. Malgré le choix d'un sujet tragique, Castello sait éviter la lourdeur des passions. On le constate encore dans la femme, au centre, qui tente de fuir en portant des jumeaux, et qui pourtant a déjà sur l'épaule la main gauche du bourreau qui, de son autre main, lève l'épée. On imagine plus qu'on ne voit les regards d'effroi tournés vers l'arrière. Les couleurs éclatantes sont parfois soulignées, dans les pliures des drapés, par un accent de blanc posé à l'état pur, comme sur le tissu rouge au premier plan. La vibration de la couleur qui affleure la surface de la toile serait sans doute impensable sans l'héritage de l'art nordique à Gênes, dû en particulier à la présence d'Antoon Van Dyck (1599-1641), qui laissa de nombreux témoignages in situ. C'est toujours dans ces mêmes années que Castello composa ses variations sur le thème de l'Enlèvement des Sabines (Gênes, collections particulières ; fig. 3), qui lui permirent d'exploiter la même veine narrative de la théâtralité baroque. Comme s'est plu à le souligner Manzitti, Valerio Castello peut être véritablement

and his right foot, in which several figures are only painted in part. A woman lies on the ground, her child within the grasp of a soldier who appears from behind the column, while higher up (in the background, in fact) a woman in profile attempts to flee in the opposite direction, her infant in her arms. Similarly, on the right, the opposing direction of two women's bodies forms a V shape that contains the soldier with bestial features. Raised hands and feet in motion indicate panic, and brandished swords evoke cruelty. Nonetheless, the figures caught up in this frenzied movement show little pathos on their faces. Notwithstanding the choice of a tragic subject, Castello avoids an over-ponderous play of passions. This is also clear in the depiction of the woman in the centre attempting to escape with her twins, her shoulder touched by the left hand of the executioner, while his other hand raises a sword: here, the horrified, backward-facing gazes are imagined more than seen.

The sparkling colours are occasionally supported, in the drapery folds, by touches of pure white pigment, as in the passage of red drapery in the foreground. Yet the play of vibrant tonalities across the surface of the canvas would be unthinkable without the legacy of Northern European painting in Genoa, especially indebted to the presence of Van Dyck (1599-1641), who left numerous works in the city. It was in these years that Castello composed his variations on the theme of the Rape of the Sabine Women (Genoa, private collections, including fig. 3), a subject that allowed him to exploit the same narrative vein of Baroque theatricality.

As Manzitti has astutely emphasized, Valerio Castello may indeed be defined as a "painter of rupture" with respect to the



Fig. 3. Valerio Castello, *L'Enlèvement des Sabines*, Gênes, collection particulière.

qualifié de « peintre de rupture » par rapport à la tradition classique, qui prône avant tout la correction du dessin. Par ses perspectives acrobatiques, ses mises en page scéniques, son dessin – qui cherche tout d’abord l’expression et le mouvement, caractère baroque s’il en est –, l’art de Valerio Castello marque une étape dans l’histoire de la peinture génoise qui ne passera pas inaperçue et qui aura des prolongements dans la peinture du Vénitien Sebastiano Ricci (1659-1734) ou, plus proches, chez Gregorio de Ferrari (1647-1726), ou encore, avec des résultats plus exacerbés, chez Alessandro Magnasco (1667-1749).

Classical tradition, which extolled careful drawing above all else. With its acrobatic views, spectacular compositions, and draughtsmanship – which seeks first and foremost to convey expression and movement, as authentically Baroque as one can get – the art of Valerio Castello represents an evolution in the history of Genoese painting that was not to pass unnoticed, and which influenced the Venetian painter Sebastiano Ricci (1659-1734), or closer to home, Gregorio De Ferrari (1647-1726), or indeed – with greater intensity in its consequences – Alessandro Magnasco (1667-1749).



Gioacchino Assereto

Gênes / Genoa, 1600-1650

Loth et ses filles

Lot and His Daughters

Huile sur toile. 122,5 x 171,5 cm / Oil on canvas. 48 1/4 x 67 1/2 in.

Provenance :

Saint Jean Cap Ferrat, collection particulière ; Acheté en 1989, Florence, marché de l'art : Prato, vente Farsettiarte, 20-29 octobre 1994, n° 552 ; Florence, collection particulière ; le tableau figure par erreur dans la publicité de la vente Farsettiarte à Prato du 27 mars 2004, il ne fut pas présenté à la vente.

Bibliographie :

Inédit.

Notre tableau est une nouvelle entrée dans le corpus de Gioacchino Assereto, artiste pour lequel nous sommes toujours en attente d'une monographie¹. Martha Ausserhofer a pu prouver, grâce à des recherches d'archive, que la date de la disparition du peintre doit être repoussée d'une année² – les dates de naissance et de mort du peintre s'inscrivent donc strictement dans les limites chronologiques de la première moitié du XVII^e siècle. Le sujet, tiré de la Genèse (19 : 30-36), illustre le thème bien connu de Loth et ses filles. Épargnés par Yahvé lors de la destruction de Sodome et Gomorrhe, Loth s'installe avec ses deux filles dans la montagne, dans une grotte par l'ouverture de laquelle on aperçoit les flammes qui montent des villes détruites. Pour tout décor, cet espace fermé à l'intérieur duquel Assereto campe les personnages de la manière la plus heureuse possible, avec toutes les contraintes qu'impose la proximité – ainsi, le bras gauche de Loth, dont la main tient une coupe de vin, vient passer derrière le genou de la fille qui le sert. De la sobriété du décor et de la mise en page austère émane pourtant l'émotion. Le récit est soutenu par la force expressive du dialogue gestuel entre Loth et ses filles, dialogue renforcé par le

Provenance:

Saint Jean Cap Ferrat, private collection; purchased in 1989, Florence, art market; Prato, Farsettiarte sale, 20-29 October 1994, lot 552; Florence, private collection; the painting then appeared by error in an advertisement for the Farsettiarte auction in Prato, 27 March 2004, but was not offered for sale.

Literature:

Unpublished.

Our painting is a new addition to the corpus of Gioacchino Assereto, an artist still lacking monographic treatment.¹ Thanks to archival research, Martha Ausserhofer has been able to establish that the date of the painter's death should be postponed by a year² – the dates of his birth and death are therefore neatly defined by the first half of the seventeenth century.

The subject, drawn from the Book of Genesis (19 : 30-36), illustrates the well-known episode of Lot and his daughters. Spared by Jehovah during the destruction of Sodom and Gomorrah, Lot has settled in the mountains with his two daughters; an opening in their grotto affords a view of the flames rising from the destroyed cities. The only decoration is this closed-off space, within which Assereto arranges his figures in the most satisfying way, with all the constraints imposed by physical proximity: thus the left arm of Lot, who holds a cup of wine, passes behind the knee of the daughter serving him. Yet the sober decoration and austere composition are pregnant with emotion: the narrative is based on the expressive dialogue of gestures between Lot and his daughters, further emphasized by their intense gazes. The artist

1. Sur les contributions récentes (avec la bibliographie antérieure) : Franco Renzo Pesenti, «Gioacchino Assereto», dans *La Pittura in Liguria. Artisti del primo seicento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Gênes, 1986, p. 371-432 ; Lilli Ghio Vallarino, «Gioacchino Assereto», dans cat. exp. *Genova nell'età barocca*, Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 mai-26 juillet 1992, p. 90-96 ; Tiziana Zennaro, «Sull'attività giovanile di Gioacchino Assereto», *Paragone*, n° 549, novembre 1995, p. 21-61 ; Martha Ausserhofer, «Genuesische historienmalerei : Gioacchino Assereto und die kreuzzüge», *Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz*, 1997, n°s 1-2, p. 119-143 ; Anna Orlando, *Gioacchino Assereto*, Artema, Turin (notre tableau sera inclus dans son livre en préparation).

2. Martha Ausserhofer, «Archivnotizen zu Gioacchino Assereto und Anderen Genueser malern des 17. Jahrhunderts», *Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz*, 1991, n°s 2-3, p. 337-356.

1. For recent scholarship, with earlier literature, see Franco Renzo Pesenti, "Gioacchino Assereto", in *La Pittura in Liguria. Artisti del primo seicento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genoa, 1986, pp. 371-432; Lilli Ghio Vallarino, "Gioacchino Assereto", in *Genova nell'età barocca, exh. cat.*, Genoa, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 May - 26 July 1992, pp. 90-96; Tiziana Zennaro, "Sull'attività giovanile di Gioacchino Assereto", *Paragone*, no. 549, November 1995, pp. 21-61; Martha Ausserhofer, "Genuesische historienmalerei: Gioacchino Assereto und die kreuzzüge", *Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz*, 1997, nos. 1-2, pp. 119-143; and Anna Orlando, *Gioacchino Assereto*, Turin: Artema (forthcoming), in whose book our painting will be included.

2. Martha Ausserhofer, "Archivnotizen zu Gioacchino Assereto und Anderen Genueser malern des 17. Jahrhunderts", *Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz*, 1991, nos. 2-3, pp. 337-356.



face-à-face au regard intense. La figure du père est au centre de la composition et la scène s'articule autour de lui. Partant de là, les motifs jouent l'équilibre ; l'une des jeunes filles vient en contrepoint de la seconde, et l'échappée sur les flammes répond de manière symétrique au panier contenant la vaisselle, un morceau de nature morte plus suggérée que finement décrite. Dans les tableaux d'Assereto, les natures mortes sont assez rares, mais toujours très présentes, très tactiles, réalistes ; elles illustrent le discours. Sont éloignées du propos de l'artiste les pures démonstrations de bravoure picturale ; les natures mortes font partie intégrante de la composition et visent, elles aussi, à en renforcer l'équilibre. Souvent, comme c'est le cas ici, que ce soit dans l'*Automne*, du musée de Dôle (fig. 1), ou dans le *David et Abigail* (Gênes, collection particulière ; fig. 2), elles fonctionnent en écho, du premier plan vers l'arrière-plan. En quelque sorte, la nature morte ouvre et ferme la composition³. Au premier plan, le frugal repas de pain et de fromage présenté dans un plat est posé sur un tissu blanc plissé, qui vient servir de repoussoir aux personnages. Cette astuce de composition fonctionne de la même manière que le premier plan de la *Déposition* (autrefois Rome, collection Scipione Tadolini ; fig. 3), qui, comme le *Loth et ses filles*, participe aux expérimentations plus particulièrement menées sur l'espace et mises en œuvre par l'artiste autour des années 1630, datation partagée par Anna Orlando et Martha Ausserhofer.

Les grandes plages de couleur, les orangés, les verts, surtout, qui rappellent les couleurs acides de son second maître Andrea Ansaldo (1584-1638), sont typiques de l'artiste, qui ne les emploie pas pour leurs qualités lumineuses tant elles sont noyées dans la pénombre ; nous sommes encore là dans un moment où la couleur reste «confuse» – pour reprendre

has avoided the pitfall of a foreground entirely made of reposing legs; we only see Lot's left leg, which fades into the obscurity of the right corner of the image. The figure of the father is at the centre of the composition, and the scene is arranged around him, with forms offsetting his: one of the daughters acts as a counterpoint to the other, and the view towards the flames symmetrically balances the basket with dishes – a passage of still life that is more suggested than carefully described. Although still lifes rarely appear in the paintings of Assereto, when they are present they are always vivid, tactile and realistic: they illustrate the theme. Pure displays of bravura painting were alien to Assereto, which is why still life elements were an integral part of the composition, lending it balance and structure. In this case – as in the Autumn (Dôle, Musée des Beaux-Arts; fig. 1) or in the David and Abigail (Genoa, private collection; fig. 2) – they often function as a resonance between foreground and background. In a certain way, then, the still life opens and closes the composition.³ The foreground of our canvas consists of a frugal meal of bread and cheese on a plate, set on a folded white fabric that serves as a repoussoir for the figures. This compositional expedient functions in the same manner in the Deposition (formerly Rome, collection Scipione Tadolini; fig. 3), a painting which – like Lot and His Daughters – was part of the artist's more advanced investigation of space, adopted by him during the 1630s. This date is accepted by both Anna Orlando and Martha Ausserhofer for the execution of our painting.

The great bands of colour, particularly the oranges and greens that recall the acid tonalities of his second teacher Andrea Ansaldo (1584-1638), are typical of the artist, although he does not use them for their luminous qualities, relegating them to penumbral passages: these colours indeed remain "confused", to



Fig. 1. Gioacchino Assereto, *L'Automne*, musée de Dôle.



Fig. 2. Gioacchino Assereto, *David et Abigail*, Gênes, collection particulière.



Fig. 3. Gioacchino Assereto, *Déposition*, autrefois Rome, collection Scipione Tadolini.

3. Mary Newcome Schleier, dans *Escales du baroque*, cat. exp. Marseille, 1988, p. 52-53, n° 3 ; Anna Orlando, dans *L'età di Rubens. Dimore committenti e collezionisti genovesi*, cat. exp. Gênes, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 20 mars-11 juillet 2004, p. 460-461, n° 117.

4. Franco Renzo Pesenti, «Giacchino Assereto», dans *La Pittura in Liguria. Artisti del primo seicento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Gênes, 1986, p. 376.

5. Raffaello Soprani, *Le vite de' Pittori, Scultori, e Architetti Genovesi, e de' forastieri, che in Genova operarono con alcuni Ritratti de gli stessi*, 1674, Gênes, 1768, vol. I, p. 167.

6. Roberto Longhi, «L'Assereto», *Dedalo*, VII (1926), p. 355-377 ; repris dans Roberto Longhi, *Saggi e Ricerche 1925-1928*, t. I, vol. 2, Florence, 1967, p. 35-47.

3. Mary Newcome Schleier, in *Escales du baroque*, *exh. cat.*, Marseille, 1988, pp. 52-53, no. 3; Anna Orlando, in *L'età di Rubens. Dimore committenti e collezionisti genovesi*, *exh. cat.*, Genoa, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 20 March -11 July 2004, pp. 460-461, no. 117.

4. Franco Renzo Pesenti, "Giacchino Assereto", in *La Pittura in Liguria. Artisti del primo seicento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genoa, 1986, p. 376.

5. Raffaello Soprani, *Le vite de' Pittori, Scultori, e Architetti Genovesi, e de' forastieri, che in Genova operarono con alcuni Ritratti de gli stessi (1674)*, Genoa, 1768, vol. I, p. 167.

6. Roberto Longhi, "L'Assereto", *Dedalo*, VII (1926), pp. 355-377 ; reprinted in *Roberto Longhi, Saggi e Ricerche 1925-1928*, vol. I, part 2, Florence, 1967, pp. 35-47.

le qualificatif assez juste de F. Renzo Pesenti⁴. Ici, les personnages évoluent dans un espace où la lumière, qu'il serait impropre d'appeler caravagesque – car, s'il faut en croire Soprani, Assereto fit le voyage à Rome seulement en 1639 –, présente des annotations naturalistes très marquées, voire très accentuées, comme c'est le cas sur les visages.

Alors que les œuvres de la décennie précédente sont volontiers teintées de méditations sur les peintres lombards – Cerano (v. 1575-1632), Procaccini (1574-1625) ou Morazzone (1573-1626) –, comme le démontre magistralement la *Circé*, du musée de Dayton, nous sommes ici déjà passés à quelque chose d'autre, alors que seule la manche verte parcourue de reflets pourrait encore être considérée comme une réminiscence lombarde. Le tableau, solidement construit, comme s'emploie à le faire l'artiste dans ces années 1630, cite plutôt Bernardo Strozzi (1581-1644), peintre avec qui il entretenait des relations d'amitié, et qui ne laissait pas de l'influencer depuis déjà quelques années. Le visage de la fille de droite en semble même une citation : on pourrait la retrouver, à peine modifiée, dans une autre œuvre de ces années-là de son illustre contemporain génois, *La Vierge apparaît à saint Bernard* (Gênes, Chiesa delle Suore Bernardine).

L'artiste, dont déjà Soprani⁵ soulignait que la célébrité avait largement dépassé les frontières, notamment en direction de l'Espagne, fut revalorisé par la critique moderne. L'article pionnier de Roberto Longhi en 1926-1927 est tout entier dédié à la gloire du «Grande Assereto», et l'historien de l'art n'hésite pas à le comparer à Vélasquez⁶. D'autres interventions plus récentes l'ont replacé parmi les peintres les plus importants du XVII^e siècle européen, tant il est vrai que son naturalisme n'a rien à envier à un Stomer (v. 1600-après 1650) ou à Honthorst (1592-1656).

quote the fitting adjective used by Franco Renzo Pesenti.⁴ Here, the figures exist in a space where light – which it would be improper to define as Caravaggesque, for if we are to believe Soprani, Assereto only journeyed to Rome in 1639 – is marked by strong accents of naturalism, as we can see in the faces of his figures.

In the 1620s Assereto's works may well have been tinged with evocations of Lombard painters – Cerano (ca. 1575-1632), Procaccini (1574-1625) or Morazzone (1573-1626) – masterfully displayed by the *Circe* in the Dayton Art Institute, but here we are already shifting into another stylistic phase: only the green sleeve, with its reflection of light, could be considered an echo of Lombardy. The solid composition of our painting, of the kind we find in the artist's oeuvre during the 1630s, instead evokes Bernardo Strozzi (1581-1644), a painter who was also Assereto's friend, and who had already inspired him for some years. The face of the daughter on the right even seems to be a citation from the illustrious older painter, who used such a figure, slightly modified, in another work dating from this period, *The Virgin Appearing to Saint Bernard* (Genoa, Church of the Suore Bernardine).

Assereto, of whom Soprani⁵ stated that his fame extended far beyond the boundaries of his native land, especially in Spain, has been reappraised by modern scholarship. Roberto Longhi's pioneering article of 1926-1927 is entirely dedicated to the glory of the "Grande Assereto", and the art historian does not hesitate in comparing him to Velázquez.⁶ Other more recent publications have returned him to his rightful place among the most important European artists of the seventeenth century, and indeed his naturalism is on a level with that of painters such as Stomer (ca. 1600-after 1650) and Honthorst (1592-1656).

Anton Maria Vassallo

Gênes, v. / Genoa, ca. 1620-Milan, v. 1664-1673

Esau cède son droit d'aînesse

Esau Renouncing His Birthright

Huile sur toile. 111 x 147 cm / Oil on canvas, 42 1/2 x 57 7/8 in.

Provenance :

Paris, en 1949 (selon une annotation de Roberto Longhi au dos de la photo dans la boîte des anonymes génois à la Fondation Longhi de Florence) ; New York, Newhouse Galleries en 1971 (comme Giovanni Andrea de Ferrari) ; Gênes, collection particulière.

Bibliographie :

Camillo Manzitti, «Influenze caravaggesche a Genova e nuovi ritrovamenti su Luciano Borzone», *Paragone*, n° 259, 1971, p. 31-42, fig. 24 et pl. II en couleur (comme Borzone) ; Anna Orlando, *Genua Tempu Fà*, cat. exp. Monaco, Maison d'art, 24 octobre-24 novembre 1997, sous le n° 16, fig. 16a ; Anna Orlando, *Anton Maria Vassallo*, Gênes, 2004, p. 104-105, n° I.23, p. 106, n° I.24, p. 140, n° II.46, p. 149, p. 151, notes 3 et 4.

Dans un premier temps, Camillo Manzitti attribue le tableau à Luciano Borzone (1590-1645), tout en notant déjà des rapprochements formels avec Vassallo, artiste avec lequel il le reconnut par la suite. Cette nouvelle attribution est entièrement partagée par Anna Orlando, qui inclut l'œuvre dans sa monographie et en place l'exécution peu avant le premier tableau de l'artiste, signé et daté de 1648, représentant les *Saints François, Agnès de Montepulciano, Thérèse et Catherine de Sienne* (Gênes, Galleria di Palazzo Bianco ; fig. 1). On retrouve d'un peintre à l'autre cette prédilection pour les bruns, très travaillés, particulièrement pour le fond sur lequel viennent en surimpression quantité d'objets, eux aussi déclinés dans différentes tonalités brunes. Mais dans le tableau de la Galleria du Palazzo Bianco

Provenance:

Paris, 1949 (according to an annotation by Roberto Longhi on the reverse of the photograph in the 'Anonymous Genoese' box in the Longhi Foundation, Florence; New York, Newhouse Galleries, 1971 (as Giovanni Andrea de Ferrari); Genoa, private collection.

Literature:

Camillo Manzitti, "Influenze caravaggesche a Genova e nuovi ritrovamenti su Luciano Borzone", *Paragone*, no. 259, 1971, pp. 31-42, fig. 24 and col. pl. II (as Borzone); Anna Orlando, in *Genua Tempu Fà*, *exh. cat. Monaco, Maison d'art, 24 October - 24 November 1997*, under no. 16, fig. 16a; Anna Orlando, *Anton Maria Vassallo, Genoa, 2004*, pp. 104-105, no. I.23, p. 106, no. I.24, p. 140, no. II.46, p. 149, p. 151, notes 3 et 4.

Initially, Camillo Manzitti attributed this painting to Luciano Borzone (1590-1645), nonetheless noting formal parallels with the work of Vassallo, whom he subsequently recognized as its author. This new attribution is entirely accepted by Anna Orlando, who includes the work in her monograph, placing its execution a little before the earliest signed and dated painting by the artist, the *Saints Francis, Agnes of Montepulciano, Theresa and Catherine of Siena* of 1648 (Genoa, Galleria di Palazzo Bianco; fig. 1). Both painters favoured the use of browns, highly worked up in the background areas, in which they described numerous forms in brown tonalities. But the picture in the Palazzo Bianco already reveals a change in Vassallo's drawing style, as it grows less dependent on line. As Clara



Fig. 1. Anton Maria Vassallo, *Saints François, Agnès de Montepulciano, Thérèse et Catherine de Sienne*, Gênes, Galleria di Palazzo Bianco.



s'amorce déjà un changement dans la manière de mettre en œuvre un dessin moins assujéti à la ligne. Comme l'a très bien vu Clara Krawietz dans un article plus tourné vers l'analyse de la technique picturale, c'est là, une caractéristique majeure des œuvres de Vassallo que cette définition des formes par une ligne nette, souvent laissée visible, comme en témoigne ici le contour du chien¹.

Le sujet, tiré de la Genèse (25 : 29-34), donne l'occasion à l'artiste de décrire une scène d'intérieur et d'inclure le vocabulaire de la nature morte, qui lui est si cher. Esau, fils d'Isaac et de Rebecca, rentre épuisé de la chasse et demande à son frère cadet, Jacob, le plat de lentilles qu'il vient de préparer. Jacob lui propose alors le marché suivant : «Vends-moi d'abord ton droit d'aînesse.» Esau «lui prêt[e] serment», à la suite de quoi «Jacob lui donn[e] du pain et du potage de lentilles, il mang[e] et b[oi]t, se l[ève] et par[t]».

Volontairement, le cadrage n'est pas uniquement centré sur les deux personnages, comme dans la composition de Giovanni Andrea de Ferrari à la Galleria du Palazzo Bianco à Gênes (fig. 2). Ce cadrage large donne à Vassallo la possibilité de créer une cuisine toute de fantaisie, improvisée selon son caprice. La table est reléguée au second plan alors que les premiers plans sont occupés par la nature morte et les portraits du chien et du chat, ce dernier étant une véritable signature de l'artiste. En effet, il est identique à celui qui apparaît dans une toile légèrement antérieure représentant des *Animaux dans un paysage* (Gênes, collection particulière ; fig. 3), mais aussi dans bien d'autres toiles, y compris dans d'autres postures. Ici, pas de cheminée, uniquement un brasero, où des bûches brûlent encore et sur lequel repose un chaudron. À gauche, le chat est calé entre une énorme cruche et une

Krawietz has perceptively stated in an article whose focus is more on the analysis of pictorial technique, it is precisely this quality – the definition of forms by a clear, sometimes visible line, as shown here by the contour of the dog – that is a major element of Vassallo's work.¹

The subject, taken from the Book of Genesis (25 : 29-34), gave the artist the opportunity to depict an interior and include still life elements that were so dear to him. Esau, the son of Isaac and Rebecca, has just returned, exhausted, from the hunt, and asks his younger brother Jacob for a plate of lentils he has just prepared. Jacob then makes the following pact with him: "Sell me this day thy birthright". Esau then "sware unto him", after which "Jacob gave Esau bread and pottage of lentils; and he did eat and drink, and rose up, and went his way."

*Vassallo has deliberately not centred his composition on the two protagonists, as in the picture by Giovanni Andrea de Ferrari in the Galleria di Palazzo Bianco in Genoa (fig. 2); the broad format allows him to improvise his own kitchen space. The table is relegated to the middle ground, while the foreground is occupied by still life elements and portraits of a dog and a cat, the latter amounting to the artist's signature. In fact this feline is identical to another in a slightly earlier canvas with *Animals in a Landscape* (Genoa, private collection; fig. 3), but found elsewhere too, occasionally with a different posture. Here, there is no chimney but only a brazier with burning logs and a cauldron. To the left, the cat sits planted between an enormous jug and a shovel. On the floor, to the right, lies a conch shell pierced on one side by a mouthpiece and on the other by a leather thong,*



Fig. 2. Giovanni Andrea de Ferrari, *Esau cède son droit d'aînesse*, Gênes, Galleria di Palazzo Bianco.



Fig. 3. Anton Maria Vassallo, *Animaux dans un paysage*, Gênes, collection particulière.



Fig. 4. Anton Maria Vassallo, *Loth et ses filles*, collection particulière.

pelle. À même le sol, à droite, une conque percée d'un côté d'un embout, et de l'autre d'une lanière de cuir, est décrite avec brio et délicatesse, jusque dans ses ombres portées. Le chien, magnifiquement campé avec le museau pointé vers le plat sur la table, témoigne du talent de l'artiste pour la peinture animaliste. La table, où Vassallo a pris soin de poser un beau pot en majolique avec un décor bleu, est joliment apprêtée. L'accent est mis sur la passation du plat de lentilles après l'accord entre les deux frères. Malgré le face-à-face et le doigt pointé d'Esau, l'échange semble silencieux, noyé dans la pénombre de la pièce, et l'on distingue avec peine une fenêtre dans le fond. Notre tableau appartient au groupe très restreint des œuvres religieuses de l'artiste, tout en étant un de ceux qui se rapprochent le plus de la peinture de genre.

Dans les citations d'inventaire transcrites à la fin de son ouvrage, Anna Orlando émet l'hypothèse que cette toile puisse correspondre à une mention de l'inventaire de la collection de Giovanni Battista de Ferrari, du 1^{er} mai 1658, où apparaît précisément ce sujet, juste après un *Loth et ses filles*, et ceci au milieu d'une liste de sept tableaux dits de l'artiste, malheureusement sans indication de dimensions². Cette suggestion est assez stimulante, car un *Loth et ses filles* (collection particulière ; fig. 4) – du même format que le nôtre, à 3 centimètres près dans la hauteur – nous est en effet parvenu. Anna Orlando envisage une datation contemporaine pour les deux tableaux, tout à fait comparables du point de vue du style. Si elle suppose que les sept toiles aient pu constituer une suite – ce qui est bien difficile à dire en l'absence des autres tableaux –, au moins peut-on noter que les deux sujets qui nous occupent ici fonctionnent très bien en pendant : même présence du vêtement rouge, du chien et de la nature morte décrite avec

described with delicate virtuosity, down to the details of the cast shadows. The dog, magnificently poised with its snout directed towards the plate on the table, bears witness to the artist's talent for animal painting. The table, on which Vassallo has carefully placed a beautiful majolica pot with blue decoration, is pleasingly laid; the accent lies on the passing of the plate of lentils after the pact made between the brothers. In spite of the intense gazes between the two men, and Esau's pointing finger, the exchange seems a silent one, submerged in the penumbra of the room, with a barely perceptible window in the background. Our painting belongs to a very limited group of religious works by the artist, while at the same time closely approaching genre painting.

In the citations from inventories at the end of her book, Anna Orlando suggests that this canvas may be identified with a work in the collection of Giovanni Battista de Ferrari, listed in an inventory of 1 May 1658. This very subject appears, just after a picture of Lot and His Daughters, within a list of seven paintings said to be by the artist, but unfortunately without any indication of dimensions.² This is a stimulating hypothesis, since a Lot and His Daughters (private collection; fig. 4) – of the same format as our canvas, and only three centimetres different in height – has in fact come down to us. Anna Orlando believes in a contemporaneous dating for both paintings, which are entirely comparable in style. While she supposes that the seven canvases formed a series – difficult to establish in the absence of other paintings – one can at least note how well the pair we are considering function as pendants: they each have the same piece of red clothing, the same dog and delicately described still

1. Clara Krawietz, «Un itinerario nell'opera pittorica di Anton Maria Vassallo», dans *Arte / Documento*, n° 3, 1989, p. 184-195.

2. Anna Orlando, *Anton Maria Vassallo*, Gênes, 2004, appendice III, p. 149-151, notes 3 et 4.

1. Clara Krawietz, «Un itinerario nell'opera pittorica di Anton Maria Vassallo», *Arte / Documento*, no. 3, 1989, pp. 184-195.

2. Anna Orlando, *Anton Maria Vassallo*, Genoa, 2004, appendix III, pp. 149-151, notes 3 et 4.

délicatesse, même atmosphère claire-obs-cure sur un fond sombre.

La facture lisse, sans rehauts de lumière, privilégiant le contour de la ligne pour viser à l'élégance, nous rappelle que Vassallo fit son apprentissage auprès du peintre flamand Vincenzo Malò (v. 1605-v. 1650), actif à Gênes entre 1634 et 1643. Par l'intermédiaire de son maître, il a certainement fréquenté les peintres flamands de nature morte présents à Gênes : les frères de Wael, Luc et Cornelius (1592-1667), et son neveu Pieter Boel (1622-1674), ou bien encore Jan Roos (1591-1638), qui l'ont sans doute stimulé en direction d'un genre qu'il était capable d'exercer de manière ambitieuse, comme le démontre l'intérieur de cuisine de la National Gallery of Art de Washington. C'est encore cet héritage flamand qui le distingue de son contemporain Giovanni Benedetto Castiglione, dit il Grechetto (1609-1665), lui aussi fervent adepte de représentations animales et artiste avec lequel Vassallo a parfois été confondu par le passé, comme cela se produisit pour les deux toiles de l'Ermitage avant que l'on ne retrouve la signature de Vassallo³.

life, as well as sharing the same chiaroscuro atmosphere against a sombre background.

The smooth handling of the picture, lacking highlights and stressing contour in a search for elegance, reminds us that Vassallo was apprenticed to the Flemish painter Vincenzo Malò (ca. 1605- ca. 1650), who was active in Genoa between 1634 and 1643. Through his teacher, he would certainly have frequented Flemish still life painters in Genoa: the brothers Lucas and Cornelis (1592-1667) de Wael, and the latter's nephew Pieter Boel (1622-1674), or indeed Jan Roos (1591-1638), who no doubt stimulated him to work within a genre he approached with great ambition, as we can see from the Larder in the National Gallery of Art in Washington. It was this Flemish legacy that distinguished him from his contemporary Giovanni Benedetto Castiglione, called Grechetto (1609-1665), another keen proponent of animal painting and a painter with whom Vassallo has sometimes been confused in the past, as happened in the case of the two canvases in the Hermitage until Vassallo's signature was discovered.³

3. Orlando Grosso, «A. M. Vassallo e la pittura di animali nei primi del '600 a Genova», *Dedalo*, III, 1992, p. 505-552.

3. Orlando Grosso, «A. M. Vassallo e la pittura di animali nei primi del '600 a Genova», *Dedalo*, III, 1992, pp. 505-552.



Gregorio de Ferrari

Porto Maurizio, 1647-Gênes /Genoa, 1726

Renaud enlevé par Armide Rinaldo Abducted by Armida

Huile sur toile. 141 x 167 cm / Oil on canvas, 55 1/2 x 65 3/4 in.

Provenance :

Lugano, collection particulière

Bibliographie :

Piero Pagano-Maria Clelia Galassi, *La pittura del'600 a Genova*, Milan, 1988, fig. 290 ;

Rita Dugoni, dans *Genova nell' età barocca*, cat. exp. Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 mai-26 juillet 1992, p. 165-166, n° 70 ;

Mary Newcome Schleier, *Gregorio de Ferrari*, Turin, 1998, p. 42-43, n° 27.

Le sujet, d'abord interprété comme *Mars endormi avec des amours*, a été correctement identifié par Rita Dugoni, qui a reconnu ici un épisode de la *Jérusalem libérée*, du Tasse (14 : 68). L'histoire se passe pendant la première croisade : Renaud, le jeune héros chrétien, tombe dans le piège maléfique de son adversaire sarrasine, la belle Armide. Celle-ci, usant d'un charme magique, l'endort, et, contre toute attente, en tombe amoureux alors qu'elle était bien décidée à le tuer. Elle l'enlève au moyen de son char : «Les troènes, les lys et les roses / Qui fleurissaient dans cette délicieuse contrée / Lui servirent à tresser et à assembler avec un art inouï / Des chaînes aussi souples que résistantes. / Elle les mit à son cou, à ses bras, à ses pieds, / Et elle le tient ainsi prisonnier dans ces liens ; / Puis, pendant son sommeil, elle le fait déposer / Sur un de ses chars et s'envole au ciel.» Ce moment précis de l'enlèvement fut peu traité en peinture, et il est intéressant de noter qu'il eut cependant un précédent génois avec le tableau de Domenico Fiasella (1589-1669) documenté par son paiement début 1642, commandé pour le palais Spinola (fig. 1), palais où le tableau se trouve

Provenance:

Lugano, private collection

Literature:

Piero Pagano and Maria Clelia Galassi, *La pittura del '600 a Genova, Milan, 1988, fig. 290;*

Rita Dugoni, in *Genova nell' età barocca, exh. cat., Genoa, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 May-26 July 1992, pp. 165-166, no. 70;*

Mary Newcome Schleier, *Gregorio de Ferrari, Turin, 1998, pp. 42-43, no. 27.*

Initially interpreted as a Mars Asleep with Cupids, this work has been correctly recognized by Rita Dugoni as the depiction of an episode from the Jerusalem Liberata by Tasso (14: 68). The action takes place during the First Crusade: the young Christian hero Rinaldo falls into the evil trap set by his Saracen adversary, the fair Armida. Using a magic charm, Armida puts him to sleep but then unexpectedly falls in love with him after having plotted his death. She abducts him in her chariot: "Of woodbines, lilies, and of roses sweet / Which proudly flower'd through that wanton plain, / All platted fast, well knit, and joined meet, / She fram'd a soft but surely holding chain, / Wherewith she bound his neck, his hands, and feet. / Thus bound, thus taken, did the prince remain, / And in a coach, which two old dragons drew, / She laid the sleeping knight, and thence she flew" (Edward Fairfax translation, 1600).

The very moment of abduction has rarely been treated in painting, yet it is interesting to note that there exists a Genoese precedent in a painting by Domenico Fiasella (1589-



Fig. 1. Domenico Fiasella, *Renaud enlevé par Armide*, Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola.



aujourd'hui¹. C'est auprès de cet artiste confirmé que Gregorio de Ferrari commença son apprentissage, probablement à partir de 1664, et cela pendant cinq années. Il avait sans doute la composition de son vieux maître présente à l'esprit quand il exécuta la sienne. Il en a gardé l'idée du corps de Renaud, endormi et abandonné, occupant toute la longueur du char, ainsi que les amours ailés virevoltant, ici occupés à désarmer Renaud. L'un tient l'épée et le bouclier, tandis qu'un autre lui enlève le casque de la main gauche et lui substitue une couronne de feuillage de la main droite. Les deux amours de part et d'autre de la tête du héros participent eux aussi à l'action : l'un tient son arc bandé, prêt à décocher la rituelle flèche de l'amour, tandis que l'autre garde un doigt sur sa bouche pour intimer le silence, mimique que l'on retrouve inversée dans l'amour en bas à droite de l'ovale représentant *Minerve et Mercure* (Turin, Palazzo della Provincia), tableau situé peu après le nôtre par Mary Newcome² (fig. 2). L'artiste fait ici preuve d'invention par rapport au tableau de Fiasella en reléguant Armide au second plan, à droite, en une figure monochrome qui se perd sur le fond sombre de la composition. De profil, le bras droit levé dans un beau mouvement en diagonale, elle guide le char tiré par un étrange dragon, détail pittoresque qui évoque le fait qu'Armide est une magicienne. Le Tasse nous dit encore un peu plus loin que la montagne sur laquelle elle ira se réfugier avec Renaud est gardée par de « monstrueux pythons, / des sangliers [...] / et des ours et des lions la gueule grande ouverte » (14 : 73). L'artiste est fidèle au récit du Tasse en décrivant le beau Renaud avec les guirlandes de fleurs aux bras et au cou, mais d'une jolie manière lâchée qui les apparente bien peu à des liens. L'accent est mis sur la pose élégante du jeune héros, dont le bras pend négligem-

1669), documented in a payment in early 1642, that was commissioned for the Palazzo Spinola, where it has remained to this day (fig. 1).¹ It was with the successful Fiasella that Gregorio de Ferrari began a five-year apprenticeship, probably starting in 1664. He no doubt had his former teacher's composition in mind when he executed his own version of the story. Ferrari retained the idea of Rinaldo's body, abandoned to sleep and filling the length of the chariot while winged cupids fly around him, intent on disarming him. One holds his sword and shield, while another uses his left hand to remove his helmet and his right to replace it with a leafy crown. Two other Cupids flanking the hero's head join in too, the one to the left drawing his bow to release the ritual arrow of Love, the other putting a finger to his lips to indicate silence; the latter gesture is reversed in the lower right corner of the artists's Minerva and Mercury (Turin, Palazzo della Provincia; fig. 2), a picture dated slightly later than ours by Mary Newcome Schleier.²

The artist here offers a composition distinct from Fiasella's by relegating Armida to the right background, a monochrome figure almost lost in the sombre recesses of the picture. She appears in profile, her right arm raised in a pleasing diagonal, and she guides her chariot away, drawn by a strange dragon, a picturesque detail that evokes Armida's magic status. Later in the text, Tasso also describes the mountain where she seeks refuge with Rinaldo, guarded by "serpents [and] boars [...] / There gape the bears, and roar the lions wild" (14: 73). The artist is faithful to Tasso, describing the handsome Rinaldo's arms and neck garlanded with flowers, but these are so loose that they could hardly constrain him. The accent is on the young hero's elegant pose,



Fig. 2. Gregorio de Ferrari, *Minerve et Mercure*, Turin, Palazzo della Provincia.



Fig. 3. Gregorio de Ferrari, *Junon et Argos*, Florence, cabinet des dessins des Offices.



Fig. 4. Gregorio de Ferrari, *Saint Michel terrassant les démons*, Gênes, Santa Maria delle Vigne.

1. Piero Donati, *Domenico Fiasella*, cat. exp. Gênes, Palazzo Reale, 9 juin-5 août 1990, n° 35, p. 193-194.
2. Mary Newcome Schleier, *Gregorio de Ferrari*, Turin, 1998, p. 52-53, fig. et n° 36c.
3. Mary Newcome Schleier, *op. cit.*, p. 54-55, n° 38, et p. 76, n° 59.
4. Mary Newcome Schleier, *op. cit.*, p. 42-43, n° 26.
5. R. Soprani-C. G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, 2 vol., Gênes, 1769, in Mary Newcome Schleier, *op. cit.*, p. 211-212 : «[...] Marescial Baijini de Nouailles comandante delle Galere di Francia frater del cardinal Nouaisles tanto restò preso dal dipinger del Ferrari che volle in ogni modo e con qualunque offerta condurlo a Marsiglia e nel suo palazzo per lo intero spazio di due anni (dipinse)varij quadri e alcune volte di stanze di tal gusto che quel signore sempre più n'era contento».

1. Piero Donati, in *Domenico Fiasella, exh. cat., Genoa, Palazzo Reale, 9 June-5 August 1990, pp. 193-194, no. 35.*
2. Mary Newcome Schleier, *Gregorio de Ferrari, Turin, 1998, pp. 52-53, fig. and no. 36c.*
3. Mary Newcome Schleier, *op. cit., pp. 54-55, no. 38, and p. 76, no. 59.*
4. Mary Newcome Schleier, *op. cit., pp. 42-43, no. 26.*
5. R. Soprani and C. G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi, 2 vols., Genoa, 1769, cited in Mary Newcome Schleier, op. cit., p. 211-212: "[...] Marescial Baijini de Nouailles comandante delle Galere di Francia frater del cardinal Nouaisles tanto restò preso dal dipinger del Ferrari che volle in ogni modo e con qualunque offerta condurlo a Marsiglia e nel suo palazzo per lo intero spazio di due anni (dipinse) varij quadri e alcune volte di stanze di tal gusto che quel signore sempre più n'era contento".*

ment au premier plan, à l'avant de la roue. La tête inclinée en arrière met en évidence les yeux en amande, la bouche bien dessinée et légèrement entrouverte, le nez pointu, caractères stylistiques qui doivent encore tant à Domenico Piola (1627-1703). De retour de Parme, autour de 1673, Gregorio commença à collaborer avec Piola, dont, un peu plus tard, il épousa la fille.

Mary Newcome Schleier situe notre tableau dans le contexte des œuvres des années 1680, soit une décennie avant la datation proposée par Rita Dugoni lors de l'exposition de Gênes en 1992. Elle s'appuie sur le fait que la «ronde» des *putti* se rapproche de celle des dessus de porte à fresque du Palais de Francesco Maria Balbi à Gênes, le modelé du *putto* au premier plan est comparable à celui du *Zéphir et Flore* du palais Balbi-Senarega, toujours à Gênes, et se retrouve encore à l'identique dans un dessin sur le thème de Junon (Florence, Offices ; fig. 3)³. Les tonalités brunes du tableau sur lesquelles le rouge est particulièrement mis en valeur rappellent celles du tableau d'autel représentant *Saint Michel terrassant les démons* (Gênes, Santa Maria delle Vigne ; fig. 4), tableau documenté en 1682, soit, toujours selon Mary Newcome Schleier, juste avant le nôtre⁴. La facilité évidente avec laquelle Gregorio campe ici cette scène avec des personnages tronqués, entrant et sortant, avec une dynamique symbolisée par le mouvement de droite, laisse présager les grandes entreprises baroques à fresque qu'il commença à exécuter à partir du début des années 1680 et qu'il développa pendant toute sa carrière. Sa renommée le porta jusqu'à la cour Sabauda, avant de le porter en France, à Marseille, en 1692, invité pour deux ans par le maréchal Jacques Bailli de Noailles⁵.

his arm dangling carefree over the edge of the wheel in the foreground. His head tilts back, revealing his almond-shaped eyes, finely-drawn, slightly open mouth, and pointed nose – all elements of a style that still owe a great deal to the work of Domenico Piola (1627-1703). On his return from Parma in about 1673, Gregorio began to collaborate with Piola, whose daughter he married soon thereafter.

Mary Newcome Schleier dates our picture to the 1680s, a decade earlier than the dating proposed by Rita Dugoni during the Genoa exhibition of 1992. She bases this on the fact that the motif of circling putti resembles those frescoed in the overdoors of Francesco Maria Balbi's Palazzo in Genoa, and because the modelling of the putto in the foreground is comparable to that of the figures of Zephyr and Flora in the Palazzo Balbi-Senarega, recurring identically in a drawing with Juno (Florence, Uffizi; fig. 3).³ The brown tonalities of the painting, with its deliberate accents of red, recall those of the altarpiece with Saint Michael Defeating the Demons (Genoa, Santa Maria delle Vigne; fig. 4), a documented work of 1682 – that is, according to Mary Newcome Schleier, just before our canvas.⁴ The obvious ease with which Gregorio establishes the scene – with truncated figures coming and going, and a strong sense of movement towards the right – foreshadows the grand Baroque projects he began to execute during the early 1680s and which he developed throughout his career. His fame brought him to the Savoy court in Turin, and later, in 1692, to France, where he worked for two years in Marseille, invited by Marshal Jacques Bailli de Noailles.⁵

Alessandro Magnasco

Gênes / Genoa, 1667-1749

Allégorie des vices ou La luxure, la mondanité et l'ignorance détruisent les Arts et les Sciences

Allegory of the Vices or Luxury, Worldliness and Ignorance

Destroying the Arts and Sciences

Huile sur toile. 62,3 x 91,5 cm / Oil on canvas. 24 7/16 x 35 7/16 in.

Provenance :

Jean Paul Cels, Paris ; Londres, vente Christie's, 19 novembre 1920, n° 15 ; Londres, collection Harold Bendixson ; Londres, galerie Artemis, 1977 ; Milan, collection Ottaviano Venier (selon Muti-de Sarno Prignano, 1994) ; Gênes, collection particulière.

Bibliographie :

Armando Ferri, *Alessandro Magnasco*, Rome, 1922, pl. 2 ;
Benno Geiger, *Alessandro Magnasco*, Vienne, 1923, p. 49, n° 131 ;
Giuseppe Delogu, *Pittori minori Liguri, Lombardi, Piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venise, 1931, p. 88, fig. 223 ;
Benno Geiger, *Magnasco*, Bergame, 1949, p. 99, fig. 332 ;
Antonio Morassi, *Mostra del Magnasco*, cat. exp. Gênes, Palazzo Bianco, 18 juin-15 octobre 1949, p. 43, n° 65 ;
Gorg Syamken, *Die bildinhalte des Alessandro Magnasco 1667-1749*, Hambourg, 1965, fig. 35 ;
An Exhibition of Paintings by Fetti and Magnasco, cat. galerie Artemis, Londres, 1977, n° 7 ;
B[enedict] N[icolson], compte rendu de l'exposition chez Artemis, *The Burlington Magazine*, n° 897, décembre 1977, p. 873 ;
Fausta Franchini Guelfi, «Alessandro Magnasco», dans *La Pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Gênes, 1987, p. 338-339, fig. 300 ;
Lilli Ghio, « Alessandro Magnasco », dans *La Pittura in Italia. Il Settecento*, 2 vol., Milan, 1990, vol. 2, p. 777 ;
Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Soncino, 1991, p. 94-95, n° 39 ;
Fausta Franchini Guelfi, dans *Genova nell' età barocca*, cat. exp. Gênes, Galleria di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 mai-26 juillet 1992, p. 217-218, n° 118 ;

Provenance:

Jean Paul Cels, Paris; London, Christie's sale, 19 November 1920, lot 15; London, Harold Bendixson collection; London, Artemis Gallery, 1977; Milan, Ottaviano Venier collection (according to Muti and de Sarno Prignano, 1994); Genoa, private collection.

Literature:

Armando Ferri, *Alessandro Magnasco*, Rome, 1922, pl. 2;
Benno Geiger, *Alessandro Magnasco*, Vienna, 1923, p. 49, no. 131;
Giuseppe Delogu, *Pittori minori Liguri, Lombardi, Piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venice, 1931, p. 88, fig. 223;
Benno Geiger, *Magnasco*, Bergamo, 1949, p. 99, fig. 332;
Antonio Morassi, *Mostra del Magnasco*, exh. cat., Genoa, Palazzo Bianco, 18 June - 15 October 1949, p. 43, no. 65;
Gorg Syamken, *Die bildinhalte des Alessandro Magnasco 1667-1749*, Hamburg, 1965, fig. 35;
An Exhibition of Paintings by Fetti and Magnasco, exh. cat., Artemis Gallery, London, 1977, no. 7;
B[enedict] N[icolson], review of the Artemis Gallery exhibition, *The Burlington Magazine*, no. 897, December 1977, p. 873;
Fausta Franchini Guelfi, "Alessandro Magnasco", in *La Pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genoa, 1987, pp. 338-339, fig. 300;
Lilli Ghio, "Alessandro Magnasco", in *La Pittura in Italia. Il Settecento* (2 vols.), Milan, 1990, vol. 2, p. 777;
Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Soncino, 1991, pp. 94-95, no. 39;
Fausta Franchini Guelfi, in *Genova nell' età barocca*, exh. cat., Genoa, Galleria di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 May - 26 July 1992, pp. 217-218, no. 118;



Fig. 1. Alessandro Magnasco, *Allégorie des vices*, collection particulière.



Laura Muti-Daniele de Sarno Prignano, *Magnasco*, Faenza, 1994, p. 225, n° 143, fig. 370 ;
Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco 1667-1749*, cat. exp. Milan, Palazzo Reale, 21 mars-7 juillet 1996, p. 37, fig. 32.

Expositions :

An Exhibition of Paintings by Fetti and Magnasco, Londres, galerie Artemis, 16 novembre-20 décembre 1977, n° 7 ;

Genova nell' età barocca, Gênes, Galleria di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 mai-26 juillet 1992, p. 217-218, n° 118.

Des deux tableaux de l'artiste connus sur ce thème (collection particulière ; fig. 1), celui-ci est le plus lyrique, le plus développé du point de vue de l'iconographie et du signifié. Une courtisane assise dans son lit, entourée de quatre personnages masculins, joue aux cartes avec l'un d'eux. À gauche, on distingue nettement un jeune ecclésiastique nonchalamment appuyé sur l'oreiller ; au premier plan, un militaire qui porte l'épée au côté, avec bottes à éperon, casaque rouge et tricorne, et, derrière le gentilhomme qui joue aux cartes, sans doute un homme de loi – comme le laisse supposer son habit noir et blanc. Un cinquième personnage, un jeune serviteur, apporte des rafraîchissements sur un plateau. Il a le visage tourné, semble-t-il, en direction du sanglier qui, derrière lui, se regarde dans un miroir, un des attributs de la Vanité. Le sanglier, par son caractère impétueux et sa goinfrerie, évoque la fougue des passions et, par voie de conséquence, la lubricité. Il est le symbole de la luxure par excellence. Un autre sanglier bouscule le fauteuil du militaire, qui, dérangé alors qu'il trempe un biscuit dans un verre, tourne la tête et tend le bras droit en arrière.

Sur la partie droite, un âne, symbole de l'ignorance, piétine les arts et les sciences sur son passage, alors qu'un de ses compagnons trône sur un fauteuil surmonté d'un dais :

Laura Muti and Daniele de Sarno Prignano, Magnasco, Faenza, 1994, p. 225, no. 143, fig. 370;
Fausta Franchini Guelfi, Alessandro Magnasco 1667-1749, *exh. cat.*, Milan, Palazzo Reale, 21 March -7 July 1996, p. 37, fig. 32.

Exhibited:

An Exhibition of Paintings by Fetti and Magnasco, London, Artemis Gallery, 16 November- 20 December 1977, no. 7;

Genova nell' età barocca, Genoa, Galleria di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 May - 26 July 1992, p. 217-218, no. 118.

Of the two known paintings of this subject by the artist (cf. private collection; fig. 1), ours is the more lyrical, and more developed as regards iconography and meaning. Sitting up in her bed, surrounded by four male figures, a courtesan is shown playing cards with one of her suitors. On the left, one can clearly recognize a young clergyman leaning nonchalantly on the pillow; the foreground figure is a cavalier, a sword at his side and spurs on his boots, wearing a tunic and tricorne hat; and behind the gentleman playing cards is a member of the legal profession, as suggested by his black and white robes. The fifth figure, a young servant, offers refreshments on a tray. He seems to turn back, sensing the boar who appears behind him staring into a mirror, one of the attributes of Vanity. With its impetuous and gluttonous nature, the boar is evocative of hotheaded passion, and consequently, lewdness – above all else, the symbol of luxury. A second boar bumps into the cavalier's armchair as the latter is distracted while dipping a biscuit in a glass, and turns his head and right arm behind him.

On the right side of the picture, an ass, the symbol of Ignorance, has trampled over the arts and sciences while a companion crea-

voilà l'ignorance consacrée, «encensée» par un personnage masculin qui agite un encensoir vers elle. Au premier plan, de l'imbroglia des personnages jetés au sol émerge le Temps – figure facilement identifiable grâce à ses grandes ailes –, bien mis à mal par l'ignorance et qui part, la jambe droite repliée, appuyé sur des béquilles. La Peinture renversée tient encore les pinceaux et la palette de la main droite, alors que, du bras, elle essaie de retenir le chevalet qui tombe. Une toile se trouve retournée à même le sol, où elle voisine avec des compas, un globe, un livre – autant de symboles qui font allusion à l'Architecture, la Géométrie, l'Astronomie. Ces disciplines sont en outre incarnées par les deux personnages du second plan : l'un des deux tient encore un compas à la main. Le tableau est composé comme une scène de théâtre : en haut et sur les côtés, un rideau en marque les limites, alors que des architectures aux perspectives compliquées s'imbriquent les unes dans les autres ; elles sont conçues comme un décor. Le thème de la vanité est partout présent : aussi bien dans le second miroir du fond que dans les cartes éparpillées sur le devant de cette composition magistralement mise en scène. Magnasco élargit ici brillamment le sujet du thème, rebattu entre tous, de l'ignorance foulant aux pieds les arts et nous dépeint la scène du grand théâtre du monde. L'artiste prend prétexte de ce thème bien connu et très codifié pour esquisser une satire morale de la société mondaine, véritable plaidoyer contre son époque.

Sur la question des sources auxquelles l'artiste a puisé, Fausta Franchini Guelfi a émis l'hypothèse que ces thèmes, récurrents dans l'œuvre de Magnasco, trouvent leur origine dans les comédies milanaises de Carlo Maria Maggi sur la noblesse désœuvrée, hautaine et ignorante, pièces écrites à la fin du XVII^e siècle¹. L'auteur du catalogue de la galerie

ture sits enthroned on an armchair set on a dais: here is the very consecration of Ignorance, flattered, as it were, by a male figure who swings an incense-burner towards her. In the foreground, emerging from the confusion of figures thrown to the ground, appears Time – easily identifiable by his great wings – defeated by Ignorance and on his way out, his right leg bent, and supported by crutches. Painting lies fallen, her brushes and palette still in her right hand, using her arm to try to stop her easel from falling. A canvas lies on the floor, next to compasses, a globe, and a book – the symbols of Architecture, Geometry and Astronomy. These disciplines are also represented by the figures nearby, one of them also holding a compass.

The painting is composed like a theatrical scene: above and to the sides, a curtain defines the limits of the stage, while complex architectural perspectives overlap one another like scenery. The theme of vanity is omnipresent, not only in the second mirror hanging in the background but in the papers scattered across the foreground of this masterful composition. Magnasco creates a brilliant exposition on the well-worn and codified theme of ignorance trampling on the arts, and depicts the story as a piece of universal theatre, using the theme to sketch out a moral satire of worldly life in a true critique of his epoch.

As regards the artist's sources, Fausta Franchini Guelfi has suggested that these recurring subjects in Magnasco's oeuvre are based on the Milanese comedies about the idle, haughty and ignorant nobility written by Carlo Maria Maggi at the end of the seventeenth century.¹ For the author of the Artemis Gallery catalogue (when our canvas was exhibited in London), an inter-

Artemis à Londres fait, quant à lui, un parallèle intéressant avec la fameuse série de William Hogarth (1697-1764) sur la *Vie de la courtisane*, éditée en estampes à partir de 1732, en supposant que Magnasco aurait pu les consulter, car ces estampes ont circulé très vite. Néanmoins, qu'il s'agisse de l'ignorance foulant aux pieds les arts ou des frasques d'une courtisane, ces deux thèmes appartiennent en propre au registre populaire de chaque pays, et Magnasco réalise un chef-d'œuvre de la tension qu'il a su créer entre ces deux thèmes. Les arts piétinés pourraient aussi figurer une page amère de la vie de l'artiste, témoin, au moyen de ses pinceaux, de cette aristocratie tout entière absorbée dans ses rites, comme il s'ingénie encore à les représenter dans la *Réception dans un jardin* (Gênes, Palazzo Bianco ; Fig. 2).

Du strict point de vue de l'exécution, l'architecture comme les personnages sont entièrement de la main de Magnasco. Son écriture rapide et déliée en fait un véritable chef-d'œuvre de la maturité tardive des années 1735-1740. Le fond brun fait particulièrement ressortir les couleurs, surtout les bleus et les rouges des vêtements, qui agissent par leur usage parcimonieux comme un élément dynamique allant dans le sens du récit, de la gauche vers la droite. La toile, extrêmement raffinée, fait état de l'un des moments «les plus vitaux dans l'histoire de la pensée en Italie, le moment qui précède et qui prépare l'illumination lombard²».

Bien qu'Alessandro Magnasco ait quitté Gênes dès l'âge de dix ans, suite à la disparition de son père, le peintre Stefano Magnasco (v. 1635-1672), il garda toute sa vie des liens très étroits avec cette ville et avec ses artistes, y revenant plusieurs fois. Comme la critique s'accorde à le dire, il y étudia de toute évidence l'art de Valerio Castello, celui de peindre ces figures tracées rapidement dans le mouvement, mais il n'en

esting parallel lay in the celebrated series A Harlot's Progress by William Hogarth (1697-1764), issued as prints in 1732 – supposing that Magnasco might have seen them, since they were swiftly available. Yet whether we look at a figure of Ignorance trampling the Arts underfoot, or a courtesan's pranks, the themes are peculiar to the popular art of each country, and Magnasco has created a masterpiece from the tension he creates between the two subjects. The downtrodden arts could also stand for a bitter chapter of the life of the artist himself, whose paintbrush stood witness to the self-obsessed nobility, as brilliantly presented in his Entertainment in a Garden (Genoa, Palazzo Bianco).

From the point of view of execution, we can affirm that both the architecture and figures are entirely by the hand of Magnasco. His swift, agile brushwork makes this a masterpiece of his late maturity, datable to the period 1735-1740. The brown ground is particularly effective in bringing out colour, especially the blues and reds of the clothing, and the frugal use of these tonalities acts as a dynamic parallel to the narrative, moving from left to right. This highly refined canvas reflects one of “the most vital moments in the history of thought in Italy, the period that precedes and paves the way for Lombard Illuminism”.²

Although Alessandro Magnasco left Genoa when he was ten – on the death of his father, the painter Stefano Magnasco (ca. 1635-1672) – he kept close ties with the city and its artists, returning there several times. As current scholarship agrees, he clearly studied the art of Valerio Castello, capturing figures in movement through swift strokes of the brush, but without the

1. Voir Fausta Franchini Guelfi, «La pittura di Alessandro Magnasco dalle fonti figurative e culturali alle tenebre della realtà», dans cat. exp. *Genova nell'età barocca*, Gênes, Galleria di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 mai-26 juillet 1992, p. 37 ; Dante Isella, *Carlo Maria Maggi. Il teatro Milanese*, Turin, 1964.

2. Fausta Franchini Guelfi, *Ibid. supra*, Gênes, 1992, p. 218, n° 118.

1. See Fausta Franchini Guelfi, “La pittura di Alessandro Magnasco dalle fonti figurative e culturali alle tenebre della realtà”, in *Genova nell'età barocca, exh. cat.*, Genoa, Galleria di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 May - 26 July 1992, p. 37; Dante Isella, *Carlo Maria Maggi. Il teatro Milanese*, Turin, 1964.

2. Fausta Franchini Guelfi, *as above*, Genoa, 1992, p. 218, no. 118.

retint pas le côté fondu qui, chez lui, au contraire, se mue en gesticulations de matière tracées du bout du pinceau. C'est en cette discipline – celle de la figure, qui était sa spécialité – qu'il acquit les résultats les plus hauts et les plus originaux. En effet, il collaborait volontiers avec d'autres artistes pour le paysage et les architectures – citons, parmi les plus fréquents, Clemente Spera, Antonio Francesco Peruzzini ou encore Crescenzo Onofri.

blurring of contours: Magnasco's forms are more like gesticulations of the painted matter, conveyed with the tip of the brush. It was in this discipline – the painting of figures, which was his special skill – that he achieved the finest and most original results. Indeed, he readily collaborated with other artists, contributing to the landscapes and architecture of painters such as Clemente Spera, Antonio Francesco Peruzzini and Crescenzo Onofri.



Fig. 2. Alessandro Magnasco, *Réception dans un jardin*, Gênes, Palazzo Bianco.

Giovanni Battista Gaulli, dit Il Baciccio

Gênes / Genoa, 1639-Rome, 1709

Le Triomphe du nom de Jésus

(Étude pour le plafond du Gesù, à Rome)

The Triumph of the Name of Jesus

(Study for the ceiling of the Gesù in Rome)

Tempera, huile et encre marron sur 14 feuilles de papier vergé (8 grandes feuilles au centre et 6 demi-feuilles dans les hauteurs) collées sur toile. 163 x 111 cm

Inscriptions, en cursive et à l'encre brune, à la périphérie des scènes peintes, déchiffrées – en partie de manière erronée – par Orazio Bagnasco lors de la restauration entreprise par Martino et Anna Oberto pour l'exposition d'Urbino en 1973, et dont nous avons revu la transcription.

Ces inscriptions sont toutes incluses dans des arcs de cercle, au nombre de trois dans les deux hauteurs, tracés au crayon et légèrement incisés.

Dans la hauteur gauche : il ne reste lisible que le dernier arc de cercle du haut avec l'inscription suivante à l'intérieur : «... [ne] intrare in chiesa a mano manca/ prima seconda terza lista di rosoni/ forniscano li pontelati nella seconda lista derosoni/ [...] [la dernière ligne est très abîmée et il manque la partie basse des lettres]» (fig. 1).

Dans la hauteur droite : à l'intérieur des trois arcs de cercle en partant du haut :

1. «cominciando dalla/ porta nel intrare in chiesa/ a mano dritta prime seconda terza/ lista di rosoni nel fornire li pontelati/ [...] [la dernière ligne est tronquée]» ; à gauche lettre «B» et un manque empêche de lire l'inscription «li pon [...]» (fig. 1) ;
2. «B/ Di questo altro/ lato dove li pontelati/ [...] da detta [...]» ;
3. «A» et inscription tronquée dans la partie basse, puis sur la gauche une courte inscription peu lisible.

Tempera, oil and brown ink on fourteen sheets of laid paper (eight large sheets in the centre and six half-sheets along the vertical sides), laid down on canvas, 163 x 111 cm. (64 3/16 x 43 11/16 in.)
Inscriptions in brown ink and cursive script on the edge of the painted scenes, deciphered (partly erroneously) by Orazio Bagnasco during conservation carried out by Martino and Anna Oberto prior to the Urbino exhibition of 1973, and revised here. These inscriptions all appear within arcs, three on each vertical side, each inscribed in crayon and lightly incised

At upper left, the only legible part is the topmost arc, with the following inscription within: "...[ne] intrare in chiesa a mano manca / prima seconda terza lista di rosoni / forniscano li pontelati nella seconda lista de rosoni / [...]" (the last line is very damaged and the lower part of the letters is missing): fig. 1.

At upper right, the following inscriptions appear within arcs, starting from the top:

1. "cominciando dalla / porta nel intrare in chiesa / a mano dritta prime seconda terza / lista di rosoni nel fornire li pontelati / [...]" (the last line is truncated); to the left, the letter "B"; a loss interrupts the reading of the words "li pon [...]"
2. "B / Di questo altro / lato dove li pontelati / [...] da detta [...]"
3. "A" and an inscription truncated in its lower part, followed by a short, barely legible inscription to the left.

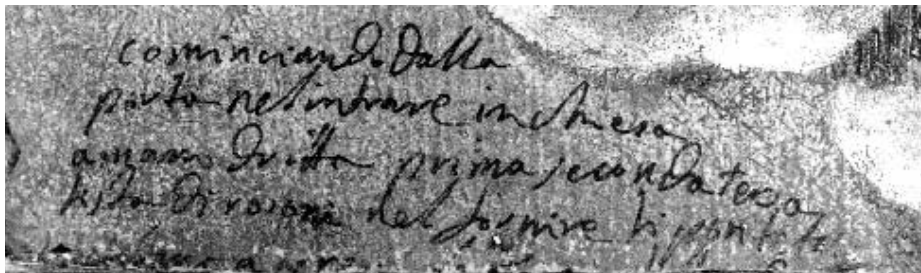


Fig. 1. Inscription (détail), photographie infrarouge.



Provenance :

Il s'agit très probablement du *bozzetto* provenant de la collection de l'artiste, resté par descendance dans la famille jusqu'en 1803, date du dernier inventaire avant dispersion de la collection : «*Altro bozzetto originale rappres:e la volta del Gesù alto palmi 7, largo 5*», estimé 200 scudi par le peintre Anton von Maron (inventaire des héritiers de Caterina Gaulli Miloni, petite-fille de l'artiste, 11 janvier 1803) ; les dimensions correspondent quasiment aux nôtres. Dans ce même inventaire, à la ligne précédente, se trouve un autre *bozzetto* pour cette même voûte, sans indication de dimension cependant : «*Bozzetto originale del Catino della volta del Gesù*».

Le tableau réapparaît dans les années 1970, de façon anonyme, à une vente Fischer à Lucerne (communication orale de Fabrizio Apolloni) ; Rome, galerie Fabrizio Apolloni ; Lugano, collection particulière.

Bibliographie :

Orazio Bagnasco, *Restauro nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi*, cat. exp. Urbino, Palazzo Ducale, 28 juin-30 septembre 1973, p. 497-501, n° 128 ;

Da collezioni private e pubbliche. Presenze d'Arte in Ticino dal XV al XVIII secolo, cat. exp. Lugano, villa Malpensa, 1^{er} septembre-4 novembre 1979, fig. 67 ;

Oreste Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Naples, 1990, p. 137 ;

Maurizio Fagiolo dell'Arco-Rossella Pantanella, *Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti*, Biblioteca del Barocco, 4, 1996, p. 61 n° 99, fig. 14, 99 ;

Silvia Bruno, dans *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, cat. exp. Rome, Palazzo Venezia, 21 mai-16 septembre 1999, p. 439-440, n° 219.

Expositions :

Restauro nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi, cat. exp. Urbino, Palazzo Ducale, 28 juin-30 septembre 1973, n° 128, p. 497-501 ;

Da collezioni private e pubbliche. Presenze d'Arte in Ticino dal XV al XVIII secolo, cat. exp. Lugano, villa Malpensa, 1^{er} septembre-4 novembre 1979, fig. 67 ;

Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco, cat. exp. Rome, Palazzo Venezia, 21 mai-16 septembre 1999, p. 281, fig. 219, p. 439-440, n° 219.

Provenance:

This is very likely the bozzetto from the artist's own collection that remained within his family until 1803, the date of the last inventory before the collection was dispersed: "Altro bozzetto originale rappres:e la volta del Gesù alto palmi 7, largo 5", valued at 200 scudi by the painter Anton von Maron (inventory of the heirs of Caterina Gaulli Miloni, granddaughter of the artist, 11 January 1803). These dimensions correspond closely with those of our work. The preceding line of the same inventory mentions another bozzetto for the same ceiling, but without any indication of dimensions: "Bozzetto originale del Catino della volta del Gesù".

The picture reappeared as an anonymous work in a Fischer sale in Lucerne in the 1970s (verbal communication by Fabrizio Apolloni); Rome, Galleria Fabrizio Apolloni; Lugano, private collection.

Literature:

Orazio Bagnasco, *Restauro nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi*, *exh. cat.*, Urbino, Palazzo Ducale, 28 June - 30 September 1973, pp. 497-501, no. 128;

Da collezioni private e pubbliche. Presenze d'Arte in Ticino dal XV al XVIII secolo, *exh. cat.*, Lugano, Villa Malpensa, 1 September - 4 November 1979, fig. 67;

Oreste Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Naples, 1990, p. 137;

Maurizio Fagiolo dell'Arco and Rossella Pantanella, "Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti", *Biblioteca del Barocco*, 4, 1996, p. 61 no. 99, figs. 14, 99;

Silvia Bruno, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, *exh. cat.*, Rome, Palazzo Venezia, 21 May - 16 September 1999, pp. 439-440, no. 219.

Exhibited:

Restauro nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi, *exh. cat.*, Urbino, Palazzo Ducale, 28 June - 30 September 1973, pp. 497-501, no. 128;

Da collezioni private e pubbliche. Presenze d'Arte in Ticino dal XV al XVIII secolo, *exh. cat.*, Lugano, Villa Malpensa, 1 September - 4 November 1979, fig. 67;

Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco, *exh. cat.*, Rome, Palazzo Venezia, 21 May - 16 September 1999, pp. 439-440, no. 219.

La première publication de ce rare document de travail pour la voûte du Gesù remonte à 1973, à l'occasion de l'exposition d'Urbino ; la notice était due à Orazio Bagnasco¹. Quatorze feuilles raboutées, collées sur toile, composent cette esquisse qui, avec les inscriptions, nous fait entrer de plain-pied dans le processus créatif de l'artiste et, plus généralement, de tout artiste qui doit passer de l'esquisse à la fresque, du «faire petit» au «faire grand». Elle nous replonge aussi dans la genèse de l'exécution de la fresque pour la nef, qui ne représente qu'une partie d'une entreprise décorative gigantesque que Gaulli conduisit au Gesù, de 1672, date du contrat, à 1685, date de l'inauguration de la dernière fresque dans la chapelle de saint Ignace, sans doute le plus important chantier à Rome après la Sixtine.

Maurizio Fagiolo dell'Arco et Rossella Pantanella ont publié, en 1996, les inventaires des descendants de l'artiste, enfants et petits-enfants². Ceux-ci nous permettent de constater que de nombreux *bozzetti* pour ses grandes entreprises à fresque, soit au Gesù, soit à Saint-Pierre, sont restés en possession de la famille jusqu'au début du XIX^e siècle. L'artiste a disparu – par surprise, semble-t-il – des suites d'une brève maladie, car il n'avait rédigé aucun testament, et il ne semble pas non plus qu'un inventaire *post mortem* ait existé.

En 1999, lors de l'exposition «Bernin» de Rome, où le *bozzetto* était présenté, Silvia Bruno avait déjà suggéré le lien entre ces documents et notre esquisse³. Réapparu de façon anonyme à une vente Fischer à Lucerne dans les années 1970, le *bozzetto* a toutes les chances de correspondre, en effet, au n° 44 de l'inventaire des biens, rédigé le 3 janvier 1761, du dernier disparu des fils de l'artiste, Giulio Gaulli, lequel s'était trouvé dépositaire de l'ensemble de la collection de

The first publication of this rare working document for the ceiling of the Gesù dates to 1973, when the work was exhibited in Urbino, with a catalogue entry by Orazio Bagnasco.¹ Composed of fourteen sheets joined together and glued onto canvas, this sketch, considered together with its inscriptions, takes us to the very heart of the artist's creative process, and more generally into that of any artist moving from a preparatory study to a finished fresco, from small to large-scale work. We are also drawn into the genesis of this particular nave fresco, which only represents a single part of the gigantic decorative project carried out by Baciccio in the Gesù between 1672, the date of the contract, and 1685, when the last fresco was inaugurated in the chapel of Saint Ignatius – without question the most important artistic project in Rome after the Sistine Chapel.

In 1996 Maurizio Fagiolo dell'Arco and Rossella Pantanella published the inventories of Baciccio's descendants – his children and grandchildren² – and these reveal that numerous bozzetti for the artist's great fresco enterprises, both in the Gesù and in Saint Peter's, remained in the possession of his family until the beginning of the nineteenth century. Death caught the artist by surprise, it seems, after a brief illness, since he did not draw up a will, and there appears to be no evidence of a post-mortem inventory of his property.

During the 1999 Bernini exhibition in Rome, in which the work appeared, Silvia Bruno connected these documents with the bozzetto³. Having reappeared anonymously at a Fischer sale in Lucerne in the 1970s, the work can now be very plausibly identified as item no. 44 in the inventory of the last surviving son of the artist, Giulio

1. Voir *Expositions*, Urbino, 1973, n° 128, p. 497-501.

2. Maurizio Fagiolo dell'Arco-Rossella Pantanella, *Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti*, Biblioteca del Barocco, 4, 1996, p. 113, n° 44, et p. 123, nos 3 et 4.

3. Voir *Expositions*, Rome, 1999, n° 219, p. 439-440.

1. See Exhibited, above, Urbino, 1973, pp. 497-501, no. 128.

2. Maurizio Fagiolo dell'Arco and Rossella Pantanella, "Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti", Biblioteca del Barocco, 4, 1996, p. 113, no. 44, and p. 123, nos. 3 and 4.

3. See Exhibited, above, Rome, 1999, pp. 439-440, no. 219.

son père après les successives disparitions de ses frères et de sa mère : «*Bozzetto della volta del Gesù con cornice dorata*» estimé 100 scudi par le peintre Ludovico Mazzanti⁴. C'est l'un des tableaux tenus en grande estime par le fils de Baciccio, qui avait demandé à ce que l'on ne s'en sépare pas, à moins qu'il ne fût vendu au juste prix. Cette dernière disposition testamentaire fut respectée. On retrouve encore l'esquisse le 11 janvier 1803, dans le dernier inventaire précédant la dispersion de la collection, celui de sa fille Caterina Gaulli Miloni. En fait, sous les numéros 3 et 4 se trouvent deux *bozzetti* pour la voûte : «*Bozzetto originale del Catino della volta del Gesù*» et «*Altro Bozzetto originale rappres: e la volta del Gesù alto palmi 7, e largo 5*». Pour ce dernier, les dimensions sont comparables aux nôtres⁵. Aucun de ces deux *bozzetti* ne peut se confondre avec celui de la galerie Spada, déjà en possession du cardinal Fabrizio Spada (1643-1717) de façon certaine le 28 juin 1717, date à laquelle est rédigé son inventaire⁶ (fig. 2). En 1954, Federico Zeri avait souligné que le *bozzetto* Spada, qui se limite à la seule partie peinte, présentait tous les caractères d'un *modello*. Récemment, Silvia Bruno a émis l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'une réplique ou d'un *ricordo*. Cette dernière éventualité nous semble peu probable, car il existe un certain nombre de variantes par rapport à la fresque. Notre *bozzetto*, à l'huile sur papier, présente la particularité de porter des inscriptions à la plume, inscriptions partiellement déchiffrées car très fragmentaires, qui nous font entrer dans le vif du sujet quant à la réalisation du travail lui-même. Elles se trouvent à l'intérieur de trois arcs de cercle légèrement incisés, censés figurer les trois ouvertures qui se trouvent, de part et d'autre, dans la longueur de la nef principale. Les fenêtres somptueusement décorées de sculptures sont ponctuées d'une succession de rosaces

Gaulli, drawn up on 3 January 1761. Giulio inherited the works in his father's collection after the successive deaths of his brothers and mother: a «Bozzetto della volta del Gesù con cornice dorata» was valued at 100 scudi by the painter Ludovico Mazzanti.⁴ This was one of the paintings held in great esteem by Baciccio's son, who asked that it should not be disposed of unless the price were reasonable; this last wish was to be respected. The sketch reappeared on 11 January 1803, in the last inventory, that of Giulio's daughter Caterina Gaulli Miloni, made before the dispersion of the collection. Items 3 and 4 are two bozzetti for the ceiling: "Bozzetto originale del Catino della volta del Gesù" and "Altro Bozzetto originale rappres: e la volta del Gesù alto palmi 7, e largo 5". The dimensions of the latter are comparable to those of our work.⁵ Neither of these bozzetti should be confused with the painting in the Galleria Spada, formerly owned by Cardinal Fabrizio Spada (1643-1717) and documented on 28 June 1717, when it was listed in an inventory of his collection (fig. 2).⁶ In 1954, Federico Zeri underlined that the Spada bozzetto, which is limited to the painted part of the ceiling, had the traits of a modello. More recently, Silvia Bruno suggested that it might be a replica or ricordo. This last idea seems implausible, considering that the work contains a number of variations that distinguish it from the finished fresco.

A distinguishing feature of our bozzetto, painted in oil on paper, is the presence of pen and ink inscriptions, only partly deciphered because they are very fragmentary, that take us into the heart of the project as it was evolving. They appear within three lightly-incised arcs that are supposed to stand for the three splays on each side of the



Fig. 2. Baciccio, *Le Triomphe du nom de Jésus*, Rome, Galleria Spada.

qui pourraient être ces fameuses «*lista di rosoni*» que nous avons déchiffrées, termes qui reviennent plusieurs fois. Elles semblent indiquer l'endroit où poser les échafaudages. Notre *bozzetto* atteste encore du fait que Baciccio devait aussi fournir les dessins pour les stucs. Ici, Baciccio a dépeint l'imposant cadre en stuc doré et les quatre figures des anges, laissées en réserve car elles seront traitées en sculpture. En examinant l'œuvre de près, on aperçoit des traces de poncif autour de ces figures. Au vu de ce *bozzetto*, on peut juger l'importance que Baciccio accorde à la couleur. Il en exploite les deux caractères opposés que sont la lumière et l'ombre. Baciccio est, à juste titre, réputé pour ses talents de coloriste, et il donne avec le *bozzetto* une idée juste de ce que sera sa réalisation.

4. Maurizio Fagiolo dell'Arco-Rossella Pantanella, *op. cit.*, p. 113.

5. Maurizio Fagiolo dell'Arco-Rossella Pantanella, *op. cit.*, p. 123. Si l'on considère que la palme romaine est de 22,3 cm, le *bozzetto* mesure 156,1 x 111,5 cm, ce qui correspond environ aux dimensions de notre tableau.

6. Maria Lucrezia Vicini, *Giovan Battista Gaulli. Il Baciccio 1639-1709*, Ariccia, Palazzo Chigi, 11 décembre 1999-12 mars 2000, n° 26, p. 144-145.

7. Lione Pascoli, *Vite de' Pittori, scultori, ed architetti moderni*, édition critique dédiée à Valentino Martinelli, introduction d'Alessandro Marabottini d'après le texte imprimé à Rome en 1730, Perugia, 1992, p. 277 et note 14.

4. Maurizio Fagiolo dell'Arco and Rossella Pantanella, *op. cit.*, p. 113.

5. Maurizio Fagiolo dell'Arco and Rossella Pantanella, *op. cit.*, p. 123. Considering that the Roman palm was 22.3 cm., the *bozzetto* measures 156.1 x 111.5 cm., which corresponds roughly to the dimensions of our painting.

6. Maria Lucrezia Vicini, in *Giovan Battista Gaulli. Il Baciccio 1639-1709*, Ariccia, Palazzo Chigi, 11 December 1999 - 12 March 2000, pp. 144-145, no 26.

7. Lione Pascoli, *Vite de' Pittori, scultori, ed architetti moderni* (critical edition dedicated to Valentino Martinelli, introduction by Alessandro Marabottini after the text printed in Rome in 1730), Perugia, 1992, p. 277 and note 14.

Nous ne connaissons pas de programme iconographique écrit pour les fresques du Gesù. Si l'on sait par les sources que le Bernin a aidé Baciccio en fournissant le dessin pour la coupole et, si l'on en croit Pascoli, pour amplifier le dessin des fresques qui devaient couvrir entièrement les sites⁷, l'iconographie de la voûte, toute à la gloire de l'Église triomphante, émane de toute évidence du père jésuite Oliva (1600-1681), ainsi, vraisemblablement, que tout le programme. Ce dernier élément mérite d'être souligné, car nous ne sommes plus dans la tradition des *quadri riportati*, comme Annibale Carrache l'avait fait au palais Farnese, mais dans une optique plus moderne, plus ambitieuse, en un mot : baroque. En ce sens, et si Pascoli dit vrai, Bernin a pu avoir un rôle à jouer dans le passage vers une vision unifiée, *di sotto in su*, et cela même si l'espace de représentation reste frontal. En entrant dans l'église du côté de la gloire divine, d'un seul coup d'œil on embrasse toute la composition de haut en

nave. The window embrasures, sumptuously decorated with sculptures, are punctuated by a series of arched openings that could be the "lista di rosoni" we have deciphered – a term used several times in the inscriptions – and appear to be indications for where to place scaffolding. Our *bozzetto* also attests to the fact that Baciccio was also responsible for providing designs for the stuccowork. Here, he has painted an imposing framework in gilded stucco as well as the four figures of angels, but only in a summary manner since these were to be treated in sculpture; a close examination reveals traces of stencilwork around these figures. With this *bozzetto* before us, we can judge just how important colour was for the artist, who exploited its contrasting qualities of light and shade. Baciccio is rightly renowned for his talents as colourist, and his execution of this *bozzetto* offers a striking idea of how the work was to appear in its final form.

We do not know of any written iconographic programme for the frescoes in the Gesù. While we learn from early sources that Bernini assisted Baciccio by providing the design for the cupola and (if we believe Pascoli) for the extension of the frescoes to entirely cover other areas,⁷ the iconography of the ceiling itself – entirely dedicated to glorifying the Church Triumphant – evidently originates with the Jesuit Father Oliva (1600-1681), as indeed was probably the case for the whole programme. This last element deserves emphasis, because we are no longer dealing with the tradition of *quadri riportati*, as in the case of Annibale Carracci's frescoes in the Palazzo Farnese, but rather witnessing a more modern, ambitious approach – in a word, Baroque Art. In this sense, if Pascoli is correct, Bernini's role involved the move towards a

bas. Un passage de l'Épître aux Philippiens a certainement inspiré le sujet même de l'adoration du nom de Jésus : «Aussi Dieu l'a-t-il exalté / et lui a-t-il donné le Nom/ qui est au-dessus de tout nom / pour que tout, au nom de Jésus / s'agenouille, au plus haut des cieux» (II, 9-10). Au centre de la source lumineuse apparaît en effet le monogramme IHS, emblème de la compagnie de Jésus. La représentation dans son ensemble se divise en trois zones bien distinctes. Tout d'abord, dans la partie haute, une ronde d'anges entoure un halo de lumière au milieu duquel se trouve le monogramme «IHS» surmonté d'une petite croix. Cet ensemble rappelle le monument de la *Cattedra* de Saint-Pierre exécuté par le Bernin, qui a dû fournir à Baciccio le prototype sur lequel il composa sa fresque (fig. 3). Pour la *Cattedra*, le Bernin a placé au centre une colombe entourée d'un halo de lumière et d'une ronde d'angelots.

Le niveau médian est composé par un arc de cercle qui va de la gauche vers la droite en passant par le centre, et qui présente ceux qui adorent le nom de Jésus. Un troisième niveau de signification part de la colonne sombre au centre et s'élargit sur la chute des damnés. Du point de vue symbolique, la voûte se divise en deux zones, qui sont aussi deux thèmes bien différents, voire opposés : la lumière de l'Église triomphante et l'ombre des damnés où les vices se mêlent aux anges déchus. Enggass, qui a consacré un chapitre de sa monographie pionnière aux fresques du Gesù, chapitre repris lors de la récente exposition sur l'artiste, voit dans cette représentation antithétique l'esprit même du temps et une allusion à peine voilée aux forces du pape – l'*Ecclesia triumphans* – contre les Turcs⁸.

Comme pour le monument du Bernin à Saint-Pierre, la dynamique est donnée par les personnages qui débordent et recouvrent

unified field of vision, di sotto in su, which can be defined as such even if the representation of space remains frontal. As one enters the church with the emblem of Divine Glory overhead, one can encompass the whole composition from top to bottom in one glance. A passage from the Epistle to the Philippians certainly inspired the subject itself, the Adoration of the Name of Jesus: "Wherefore God also hath highly exalted him, and given him a name which is above every name: That at the name of Jesus every knee should bow" (II:9-10). Indeed, the centre of the source of luminosity is marked by the monogram IHS, the emblem of the Society of Jesus. Overall, the image is divided into three clearly distinct areas: first, in the upper part, angels encircle a halo of light with the IHS monogram at its centre, surmounted by a small cross. The composition recalls the monumental Cattedra in Saint Peter's executed by Bernini, who must have furnished Baciccio with the prototype on which he based his fresco (fig. 3). Bernini's Cattedra is centred around a dove surrounded by a halo of light and a circle of young angels. The middle area is defined by an arc that moves from left to right passing through the centre of the picture, composed of figures adoring the name of Jesus. A third level of meaning moves from the sombre central area and widens as it reaches the fall of the Damned.

As regards the symbolic point of view, the ceiling is divided into two areas, which also comprise two different, or indeed opposite, themes: the light of the Church Triumphant and the shadow of the Damned, where Vices mingle with Fallen Angels. The late Robert Enggass, who devoted a chapter of his pioneering monograph to the frescoes of the Gesù (restated during the recent exhibition on the artist), saw this antithesis as a reflec-



Fig. 3. Gian Lorenzo Bernini, *Cattedra* de Saint-Pierre.

8. Robert Enggass, *The Painting of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, University Park, Pennsylvania, 1964 ; Robert Enggass, «La Chiesa trionfante e l'affresco della volta del Gesù», cat. exp. *Giovan Battista Gaulli Il Baciccio 1639-1709*, Ariccia, Palazzo Chigi, 11 décembre 1999-12 mars 2000, n° 26, p. 27-39.

8. Robert Enggass, *The Painting of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, University Park, Pennsylvania, 1964; Robert Enggass, «La Chiesa trionfante e l'affresco della volta del Gesù», in *Giovan Battista Gaulli Il Baciccio 1639-1709, exh. cat.*, Ariccia, Palazzo Chigi, 11 December 1999 - 12 March 2000, pp. 27-39.

le cadre censé contenir la scène peinte. Et c'est là une originalité majeure de la fresque de Baciccio que cette grande ombre portée sur les dorures des stucs, qui est bien figurée ici sur le *bozzetto*.

De nombreuses variantes existent entre notre esquisse et la fresque (fig. 4), mais elles n'en changent pas fondamentalement le signifié, se cantonnant à des changements d'attitude ou à des précisions iconographiques. Elles sont particulièrement significatives dans l'arc de cercle des adorateurs du nom de Jésus. Il serait fastidieux de les relever toutes, notons-en quelques unes. Si le cortège des Rois mages recouvre toujours le cadre à l'extrême gauche, un certain nombre d'attitudes ont été changées. À leur droite, Baciccio a supprimé la croix qui accompagne le personnage féminin pour la remplacer par un petit bandeau portant simplement les lettres «INRI». De même, le groupe de femmes et des anges, au centre, et

tion of the spirit of the period and a barely-concealed allusion to the powers of the Pope – the Ecclesia Triumphans – against the Turks.⁸ As in Bernini's monument in Saint Peter's, the dynamic thrust of the image comes from the figures spilling over the edge of the frame that notionally contains the painted scene – and there lies one of the most original qualities of Baciccio's fresco: the great shadow cast across the gilded stucco frame, clearly defined in our bozzetto.

Numerous variations exist between our sketch and the finished fresco (fig. 4), but they do not change its meaning in any fundamental way, as they only relate to shifts in the placement of figures or iconographic adjustments. A significant area of variation exists in the circle of figures adoring the name of Jesus, although we need not cite more than a few passages. While the procession of the Magi still crosses over the framing element on the extreme left, a certain



Fig. 4. Baciccio, *Le Triomphe du nom de Jésus*, Rome, voûte du Gesù.

le groupe masculin, à l'extrême droite, ont été entièrement repensés. Sur la droite ne se trouve pas encore le personnage (le cardinal Alessandro Farnese ?) qui tend la maquette de l'église. Le groupe masculin dans son ensemble est encore assez peu individualisé sur le *bozzetto*, alors que, sur la fresque, l'artiste prendra la peine de caractériser les personnages au moyen de leur couvre-chef placé à leurs pieds : un général d'armée, des hommes d'Église, des rois, autant de puissants faisant partie des fidèles. Dans le groupe des damnés est particulièrement visible le changement d'attitude de l'unique femme encore à l'intérieur du cadre, qui est ici représentée avec la main gauche sur l'oreille et qui aura ensuite le bras tendu en arrière – ce qui permet de faire le lien avec la scène peinte du centre. Comme dans la fresque, les rayons de lumière inondent les premiers rangs et, au contraire, aveuglent les damnés, qui se trouvent projetés hors du cadre. En résumé, retenons la belle unité de l'ensemble, d'une seule venue, qui n'est pas sans évoquer le fameux plafond peint par Pierre de Cortone (1596-1669) pour les Barberini, quarante ans plus tôt.

Revenons, pour finir, sur le lieu dans lequel a pris place ce décor. L'église du Gesù, conçue entre 1568 et 1584 par Vignola (1507-1573), architecte des Farnèse, qui en étaient les commanditaires, et terminée par Giacomo della Porta (1540-1602), était restée sans décoration peinte aussi bien pour les voûtes de la nef et du transept que pour la coupole. En témoigne encore en 1641 le tableau d'Andrea Sacchi et Jan Miel, représentant *Urbain VIII visitant le Gesù le 2 octobre 1639 pendant les célébrations du centenaire de l'ordre des Jésuites* (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini ; fig. 5). Dans ce tableau sont encore visibles les fresques

number of positions have been altered. To the Magi's right, Baciccio has eliminated the cross held by the female figure and replaced it by a smaller scroll with the simple inscription "INRI". Likewise, the group of women and angels in the centre and the male group on the extreme right have been entirely reconsidered. The right side of the composition no longer includes the figure (Cardinal Alessandro Farnese?) holding a model of the church. The group of male figures has little definition in the bozzetto, whereas in the fresco the artist took pains to define each character by means of headgear placed at their feet: an army general, clergymen, kings – all powerful figures among the Faithful. Among the Damned, a notable change occurs in the single female figure set within the formal frame, here represented with her left hand to her ear but whose arm later stretches behind her, facilitating the visual connection with the central part of the ceiling. As in the fresco, the rays of light flood those closest to the centre and, conversely, blind the Damned, who find themselves projected beyond the frame. Altogether, the unity of the composition is admirable and readily evokes the celebrated ceiling painted forty years earlier by Pietro da Cortona (1596-1669) for the Barberini.

In conclusion, let us return to the place that provided the setting for this decoration. The Gesù, conceived between 1568 and 1584 by Vignola (1507-1573), architect of the Farnese family who were patrons of the church, and completed by Giacomo Della Porta (1540-1602), lacked pictorial decoration in the nave and transept vaults and under the cupola. This is reflected in a painting of 1641 by Andrea Sacchi and Jan Miel of Urban VIII Visiting the Gesù on 2 October 1639 during the Celebrations for the Centenary of the Jesuit Order (Rome,



Fig. 5. Andrea Sacchi et Jan Miel, *Urbain VIII visitant le Gesù le 2 octobre 1639 pendant les célébrations du centenaire de l'ordre des Jésuites*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

des pendentifs et la coupole exécutées en 1583 par Giovanni de'Vecchi (1537-1615), qui disparaîtront lors du remaniement de Gaulli.

Le père Gian Paolo Oliva, général de l'ordre des Jésuites de 1661 à 1681, décida de reprendre la question du décor, qui, à peu de chose près, était resté celui de 1589, date à laquelle le cardinal Farnèse mourut. Trois artistes avaient retenu son attention : Giacinto Brandi (1621-1691), Ciro Ferri (1634-1689) et Carlo Maratta (1625-1713). Mais, impressionné par les fresques que Baciccio avait exécutées à Sainte-Marthe (c. 1672), il décide d'ajouter son nom à la liste. En dernier ressort, il demande l'avis du Bernin (1598-1680), qui lui recommande Baciccio, artiste avec lequel il était ami. Sans doute pesa dans la décision ultime le fait que Baciccio, comme le père Oliva, était génois. Le 21 août 1672 a lieu la signature du contrat qui confie aux mains de l'artiste les peintures de la nef, de la coupole, des pendentifs et de la voûte du transept, ainsi que la supervision de tout le décor à stuc qui doit être exécuté d'après ses dessins et doré à ses frais. Parmi les différents stucateurs, doreurs et sculpteurs, il sut associer à cette vaste entreprise le sculpteur florentin Antonio Raggi (1624-1686), qui lui fut d'une grande aide. La fresque de la voûte, commencée en 1676, une fois les pendentifs terminés, fut inaugurée solennellement la nuit du jour de l'an 1679. Dans l'histoire du décor baroque romain, la voûte de la nef de Baciccio est une passerelle vers la grande décoration illusionniste du père Pozzo (1642-1709), qui travailla, lui aussi, pour les Jésuites par l'intermédiaire du père Oliva, soit à l'église de San Ignazio, soit au Gesù.

Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini; fig. 5). The pendentives and cupola – painted in 1583 by Giovanni de'Vecchi (1537-1615) – are still visible, but these frescoes disappeared with the reworking by Baciccio. Father Gian Paolo Oliva, General of the Jesuit Order from 1661 to 1681, decided to tackle the question of decoration which had remained substantially unresolved since 1589, when Cardinal Farnese died. Three artists attracted his attention: Giacinto Brandi (1621-1691), Ciro Ferri (1634-1689) and Carlo Maratta (1625-1713), but he was so impressed by Baciccio's frescoes for Santa Marta (ca. 1672) that he decided to add his name to the list. As a last resort he consulted Bernini (1598-1680), who recommended Baciccio, his friend. A contributing factor no doubt lay in the fact that Baciccio, like Father Oliva, was Genoese. On 21 August 1672, the contract was signed: the artist agreed to paint the nave, cupola, pendentives and transept vaults, as well as supervising the stucco work, which was to be executed after his designs and gilded at his expense. Among a number of stuccoworkers, gilders and sculptors, Baciccio chose the Florentine sculptor Antonio Raggi (1624-1686), who was of great assistance. The ceiling fresco, begun in 1676, once the pendentives had been completed, was solemnly inaugurated in the evening of New Year's Day, 1679. In the history of Roman Baroque decoration, Baciccio's nave ceiling marks the move towards the grand illusionistic decorations of Padre Pozzo (1642-1709), who was also to work for the Jesuits through the agency of Father Oliva, both in the church of Sant'Ignazio and in the Gesù.

Giovanni Battista Gaulli, dit Il Baciccio

Gênes / Genoa, 1639-Rome, 1709

L'Enlèvement de Proserpine

The Abduction of Proserpine

Huile sur toile. 48 x 66 cm / Oil on canvas, 18 7/8 x 26 in.

Provenance :

Milan, collection particulière

Bibliographie :

Mary Newcome, «A mythological painting by Gaulli», dans *Arte, Collezionismo, Conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Florence, 2004, p. 326-328

Récemment réapparu, le *bozzetto* a été mis en relation par Mary Newcome avec un tableau mythologique de Baciccio sur ce thème, perdu mais documenté par les sources¹. Au n° 1 de l'inventaire de Caterina Gaulli Miloni, petite-fille de l'artiste, rédigé le 11 janvier 1803 se trouve mentionné un grand tableau représentant un *Enlèvement de Proserpine* mesurant 10 palmes par 14, soit approximativement 230 x 322 centimètres. Ce tableau, outre qu'il présente une taille ambitieuse, porte l'estimation de 500 *scudi*, la plus haute de tout l'inventaire. Dieter Graf avait déjà fait le rapprochement entre le tableau perdu et un dessin du Städelsches Kunstinstitut de Francfort, lui aussi certainement préparatoire à la composition². Ce dessin est une étude d'ensemble très proche de notre *bozzetto* à l'huile, à quelques variantes près (fig. 1).

Le tableau illustre un passage des *Métamorphoses*, d'Ovide (V, 269-271). Aiguillonné par une flèche que lui a décochée l'Amour sur ordre de sa mère, Vénus, Pluton, dieu des Enfers, tombe amoureux de sa nièce Proserpine, la fille de Cérès. Il l'enlève alors qu'elle cueille des fleurs

Provenance:

Milan, private collection

Literature:

Mary Newcome, "A mythological painting by Gaulli", in *Arte, Collezionismo, Conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Florence, 2004, pp. 326-328

This recently-rediscovered bozzetto has been connected by Mary Newcome with a mythological painting by Baciccio, lost but documented in early sources.¹ The first item in the posthumous inventory of Caterina Gaulli Miloni, granddaughter of the artist, drawn up on 11 January 1803, was a large painting of an Abduction of Proserpine measuring 10 by 14 Roman palms, or approximately 230 x 322 centimetres. Apart from having notable dimensions, this painting was valued at 500 scudi, the highest figure in the inventory. Dieter Graf has already compared the lost picture with a drawing in the Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, which was no doubt also executed as a preparatory work.² This overall compositional study closely resembles our oil sketch, with only a few variations (fig. 1).

The picture illustrates a passage from Book V of Ovid's Metamorphoses. Pierced by an arrow shot by Cupid on the orders of his mother Venus, Pluto, the god of the Underworld falls in love with his niece Proserpine, the daughter of Ceres. He abducts her while she is gathering flowers in the company of other nymphs, though



Fig. 1. Baciccio, *L'Enlèvement de Proserpine*, Francfort, Städelsches Kunstinstitut.

1. Maurizio Fagiolo dell'Arco-Rossella Pantanella, *Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti*, Biblioteca del Barocco, 4, 1996, p. 123, n° 1 : «Quadro rappresente il Ratto di Proserpina largo pal: 14, ed alto pal: 10 in circa, sc. 500» ; inventaire des tableaux hérités par Caterina Gaulli Miloni, rédigé par le peintre Anton von Maron, 11 janvier 1803.

2. Inv. 585. 240 x 360 mm, encre brune et lavis gris.

Dieter Graf, «Drei Zeichnungen des Giovanni Battista Gaulli», dans *Gedenkschrift für Richard Harprath*, Munich, 1998, p. 190-191, fig. 6.

1. Maurizio Fagiolo dell'Arco and Rossella Pantanella, "Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti", *Biblioteca del Barocco*, 4, 1996, p. 123, no. 1: "Quadro rappresente il Ratto di Proserpina largo pal: 14, ed alto pal: 10 in circa, sc. 500"; *inventory of the paintings inherited by Caterina Gaulli Miloni, compiled by the painter Anton von Maron, 11 January 1803.*

2. Inv. 585. 240 x 360 mm, brown ink and grey wash. See Dieter Graf, "Drei Zeichnungen des Giovanni Battista Gaulli", in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, Munich, 1998, pp. 190-191, fig. 6.



en compagnie d'autres nymphes – au contraire du célèbre groupe sculpté par le Bernin (Rome, Galleria Borghese), le tableau de Baciccio décrit un enlèvement sans affrontement physique. Aussitôt, Pluton entraîne Proserpine dans le monde des enfers : «Le ravisseur pousse son char, excite ses chevaux qu'il interpelle chacun par son nom ; sur leurs cous et leurs crinières, il secoue les rênes teintes de sombre rouille et s'élançe à travers les eaux sacrées du lac, les étangs des Paliques aux exhalaisons de soufre et aux eaux bouillonnantes sorties des fissures du sol.» L'artiste suit fidèlement le récit, même s'il ajoute trois petits amours qui assistent Pluton, fort occupé à maintenir Proserpine, qui se débat. L'un tient le trident du dieu des Enfers, le deuxième «secoue les rênes» et, pour finir, le troisième «excite les chevaux». Ceux-ci sont déjà au milieu des flammes et s'apprêtent à disparaître dans ce sous-sol qui mène au royaume de Pluton. À gauche, les proches compagnes de Proserpine font des gestes d'affolement en direction du char qui va être englouti. Au loin, d'autres jeunes filles, dessinées du bout du pinceau, sont encore occupées à ramasser des fleurs ; l'une d'elles porte une corbeille sur la tête. Le *bozzetto*, sans doute le *modello* de présentation, fait la part belle aux bleus et aux rouges. Le bleu roi de l'étoffe du premier plan se décline dans des tonalités plus claires dans les arrière-plans, alors que le rouge vif se déploie largement sur la grande étoffe virevoltant derrière Pluton et Proserpine. La scène, rapidement brossée, est campée d'un dessin nerveux qui délimite les contours.

Pour argumenter la datation de l'œuvre, Mary Newcome s'appuie sur un dessin préparatoire pour les trois *putti* (Düsseldorf, Museum Kunst Palast ; fig. 2), précédemment étudié par Dieter Graf ; ce dessin

unlike Bernini's celebrated marble group (Rome, Galleria Borghese), Baciccio's painting describes the event with less emphasis on the moment of physical confrontation. Pluto immediately drags Proserpine into his underground realm: "Away the chariot sped; her captor urged / Each horse by name and shook the dark-dyed reins / On mane and neck. On through deep lakes he drove, / On through Palica's sulphurous pools that boil / In reeking chasms" (A. D. Melville translation). The artist follows his source closely, even if he does add three small cupids who assist Pluto, while the god is busy holding on to the struggling Proserpine. One holds the Lord of Hell's trident, the second shakes the reins and the third urges on each horse. The latter are already engulfed by flames and about to vanish into the passage that leads down to Pluto's kingdom. To the left, Proserpine's companions gesticulate, terror-stricken, in the direction of the chariot as it is about to be swallowed up. In the distance, other maidens, no more than sketched with the tip of the paintbrush, are still gathering flowers; one has a basket on her head. This *bozzetto*, which was more likely a *modello* for presentation, is rich in blues and reds. The royal blue of the drapery in the foreground takes on a lighter tonality in the background, while a brilliant passage of red extends over the drapery fluttering behind Pluto and Proserpine. This swiftly-executed scene is characterised by an agitated, contour-defining drawing style.

In establishing a date for the work, Mary Newcome bases herself on a preparatory drawing for the three *putti* (Düsseldorf, Museum Kunst Palast; fig. 2), earlier studied by Dieter Graf. The left part of this sheet bears the figure of an angel, a study



Fig. 2. Baciccio, *Étude pour les trois amours*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

présente à gauche une étude d'ange pour la *Mort d'Adonis* (Oberlin, Allen Memorial Art Museum) alors que le verso a trait au *Renaud et Armide* de la Suida Manning collection (aujourd'hui Austin, Jack S. Blanton Museum of Art), lui aussi un *bozzetto* pour une composition perdue ou jamais exécutée³. Notons qu'Armide se trouve sur un char identique au nôtre. Ces deux tableaux étaient datés par Enggass vers 1680-1685, datation reprise par Mary Newcome, qui propose une exécution vers 1685 pour notre *Enlèvement de Proserpine*⁴.

for the Death of Adonis (Oberlin, Allen Memorial Art Museum), while the verso connects with the Rinaldo and Armida in the Suida Manning collection (now Austin, Jack S. Blanton Museum of Art), another bozzetto for a lost or never executed composition.³ We should note that the figure of Armida appears on a chariot identical to ours. Robert Enggass dated these two paintings to the period 1680/1685, and Mary Newcome agrees, suggesting a date around 1685 for our Abduction of Proserpine.⁴

3. Inv. FP4125, 207 x 295 mm, encre brune. Voir Dieter Graf, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, Düsseldorf, 1976, cat. 438, fig. 565.

4. Robert Enggass, *The Painting of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, University Park, Pennsylvania, 1964, p. 133-134, fig. 41 et 43.

3. Inv. FP4125, 207 x 295 mm, brown ink. See Dieter Graf, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, Düsseldorf, 1976, cat. 438, fig. 565.

4. Robert Enggass, *The Painting of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, University Park, Pennsylvania, 1964, pp. 133-134, figs. 41 and 43.

Giovanni Battista Gaulli, dit /called Il Baciccio

Gênes / Genoa, 1639-Rome, 1709

Le Baptême du Christ

The Baptism of Christ

Huile sur toile. 93 x 47,2 cm / Oil on canvas, 36 5/8 x 18 9/16 in.

Provenance :

Vente Sotheby's, Londres, 8 juillet 1987, n° 56 ;
Londres, collection particulière.

Bibliographie :

Dieter Graf, «Giovanni Battista Gaulli : Entwürfe zur Dekoration des Vorraums der Taufkapelle von St. Peter», dans *Pantheon*, vol. 32/1, 1974, p. 35-47, p. 44, fig. 38 ;

Giancarlo Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 vols., Rome, 1994, vol. 1, p. 79, vol. 2, fig. 445 ;

Maurizio Fagiolo dell'Arco-Rossella Pantanella, *Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti*, Biblioteca del Barocco, 4, Rome, 1996, p. 21, p. 37 note 46, p. 84 fig. 38 ;

Francesco Petrucci-Maurizio Fagiolo dell'Arco, «Indice dell'opera pittorica del Baciccio», dans cat. exp. *Giovan Battista Gaulli Il Baciccio 1639-1709*, Ariccia, Palazzo Chigi, 11 décembre 1999-12 mars 2000, p. 345, n° 219.

Nous savons par Lione Pascoli que Gaulli travailla à des projets de mosaïque pour la chapelle du Baptême à Saint-Pierre, commande qu'il devait honorer depuis le pontificat du pape Clément X (1670-1676) et sur laquelle il ne travailla qu'à la fin de sa vie. Sa mort en empêcha la réalisation. Ces mosaïques furent par la suite exécutées sur des dessins de Francesco Trevisani (1656-1746)¹. Peut-être, à cette occasion, y eut-il projet d'un tableau d'autel sur le thème du Baptême ? Le sujet de notre tableau, dont la composition se développe en un format en hauteur, très resserré dans la largeur et cintré, invite à le penser ou, tout au moins, à imaginer une étude, vraisemblablement un *modello* de présentation en vue d'un

Provenance:

Sotheby's sale, London, 8 July 1987, lot 56; private collection, London

Literature:

Dieter Graf, "Giovanni Battista Gaulli: Entwürfe zur Dekoration des Vorraums der Taufkapelle von St. Peter", *Pantheon*, vol. 32/1, 1974, pp. 35-47, p. 44, fig. 38;

Giancarlo Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento (3 vols.)*, Rome, 1994, vol. 1, p. 79, vol. 2, fig. 445;

Maurizio Fagiolo dell'Arco and Rossella Pantanella, "Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti", *Biblioteca del Barocco*, 4, Rome, 1996, p. 21, p. 37 note 46, p. 84 fig. 38;

Francesco Petrucci and Maurizio Fagiolo dell'Arco, "Indice dell'opera pittorica del Baciccio", in *Giovan Battista Gaulli Il Baciccio 1639-1709, exh. cat.*, Ariccia, Palazzo Chigi, 11 December 1999 - 12 March 2000, p. 345, no. 219.

We know from Lione Pascoli that Baciccio carried out mosaic projects for the Baptism Chapel in Saint Peter's, Rome, a commission awarded him by Pope Clement X (1670-1676) and on which he worked until the end of his life. The decoration was left unfinished at his death, and the mosaics were subsequently executed after drawings by Francesco Trevisani (1656-1746).¹ Did a project exist at this stage for an altarpiece of The Baptism of Christ? The subject of our painting, with its vertical, narrow and arched composition, would suggest as much, or at the very least suggest a study, apparently a modello for presentation prior to the execution of an altarpiece –

1. Lione Pascoli, *Vite de' Pittori, scultori, ed architetti moderni*, édition critique dédiée à Valentino Martinelli, introduction d'Alessandro Marabottini, Perugia, 1992, p. 279 et note 36 : «Faceva gli studj per i mosaici della cupolette di S. Pietro, che cominciar dovea sin dal pontificato di Clemente X, che glie ne dette l'ordine.»

1. Lione Pascoli, *Vite de' Pittori, scultori, ed architetti moderni (critical edition dedicated to Valentino Martinelli, introduction by Alessandro Marabottini after the text printed in Rome in 1730)*, Perugia, 1992, p. 279 and note 36: "Faceva gli studj per i mosaici della cupolette di S. Pietro, che cominciar dovea sin dal pontificato di Clemente X, che glie ne dette l'ordine".



tableau d'autel plus ambitieux, perdu ou non exécuté, que ce soit pour Saint-Pierre ou pour un autre lieu. Cependant, il existe un dessin préparatoire recto verso, présentant deux études pour la figure du Christ (Düsseldorf, Stiftung Museum Kunst Palast ; fig. 1 et 2), dessin que Dieter Graf avait déjà mis en relation avec notre composition². Il ressort de la publication des inventaires des descendants de l'artiste au moins deux citations de tableaux sur ce thème. L'un appartient à une série de tableaux «*bislonghi*» (oblongs), dont Maurizio Fagiolo dell'Arco avait supposé qu'il pourrait être celui que nous présentons. Ceci nous semble peu probable, du fait même que le tableau – dont on sait par le dernier inventaire de Caterina, petite-fille de l'artiste, qu'il mesure 5 palmes par 3 – a des dimensions supérieures de 20 centimètres environ à celles de notre tableau. La seconde citation d'inventaire ne précise pas les dimensions du tableau³.

En tout état de cause, le tableau est suffisamment achevé pour être considéré comme une œuvre en lui-même. Comme pour la voûte du Gesù, il est composé sur deux registres: le divin dans la partie supérieure et le terrestre dans la partie inférieure. Dieu, auréolé d'une forte lumière, accompagné de la colombe du Saint-Esprit et entouré d'une multitude d'anges, apparaît dans les nuées juste au-dessus du Christ, illuminé par le baptême. Le Christ et saint Jean Baptiste sont largement enveloppés de drapés rouge et bleu, comme aime à les faire Gaulli. Les personnages nombreux, dans cette composition étirée en hauteur et, de surcroît, arrondie en son sommet, laissent peu de place au vide. Pourtant, de petites échappées sur un merveilleux fond de paysage lui donnent une respiration et une clarté qui viennent, de manière heureuse, illuminer la scène. L'arrière-plan fourmille de détails : outre la belle description des fabriques, on peut dis-

lost or left unexecuted, whether for Saint Peter's or another location. However, there exists a double-sided preparatory drawing with studies for the figure of Christ (Düsseldorf, Stiftung Museum Kunst Palast; figs. 1 and 2), connected in the past by Dieter Graf with our composition.² The publication of the inventories of the artist's descendants has revealed the presence of at least two treatments of this subject. One belongs to a series of "bislonghi" (oblong) paintings, and Maurizio Fagiolo dell'Arco supposed this could be the picture presented here. This seems implausible, since we know that the work – described in the last inventory of the artist's granddaughter Caterina as 5 by 3 palmi – is about 20 centimetres taller than our painting. The dimensions of the second painting are not cited in the inventory.³

Whatever the case, our canvas is sufficiently finished to be considered a work in its own right. As with the ceiling of the Gesù, it is conceived on two levels: the divine in the upper register, and the earthly in the zone below. God, haloed in a brilliant light and accompanied by the dove of the Holy Spirit and surrounded by a multitude of angels, appears in the clouds just over the head of Christ, who is illuminated by the act of baptism itself. The figures of Christ and the Baptist are enveloped in Baciccio's characteristic red and blue draperies. Numerous other figures occupy this elongated composition up to its arched summit, leaving little empty space, and yet the vistas onto a beautiful landscape provide a radiant atmosphere that brightens the scene felicitously. The background is full of details, and apart from the finely-rendered description of buildings, one can see a swiftly-sketch-

2. Inv. FP 11176 (recto et verso). Voir Dieter Graf, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, Düsseldorf, 1976, p. 109-110, n° 308, p. 392, fig. 392 et 393.

3. Maurizio Fagiolo dell'Arco-Rossella Pantanella, *Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti*, Biblioteca del Barocco, 4, Rome, 1996, p. 21 et p. 123 : «*Altro simile rappre il Battesimo di Gesù Cristo nel Giordano*». Si l'on considère que la palme mesure 22,3 cm, on obtient les dimensions suivantes : 111,5 x 66,9 cm ; et p. 119, *Inventario de Marianna Tufenni Gaulli, 22 octobre 1776, «Il Battesimo di N.ro Signore*», sans dimensions.

2. Inv. FP 11176 (recto and verso). See Dieter Graf, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, Düsseldorf, 1976, pp. 109-110, no. 308, p. 392, figs. 392 and 393.

3. Maurizio Fagiolo dell'Arco and Rossella Pantanella, "Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti", Biblioteca del Barocco, 4, Rome, 1996, p. 21 and p. 123: "Altro simile rappre il Battesimo di Gesù Cristo nel Giordano". Considering that the Roman palm measured 22.3 cm, this results in the following dimensions: 111.5 x 66.9 cm. See also p. 119, *Inventory of Marianna Tufenni Gaulli, 22 October 1776, "Il Battesimo di N.ro Signore"*, without dimensions.

tinguer un personnage rapidement esquissé sur le bord du Jourdain. Il est surprenant de rencontrer en lui la citation d'un personnage de la fameuse *Bataille de Cascina*, de Michel-Ange – il s'agit du personnage qui remet sa chaussette au premier plan, ici tourné dans l'autre sens.

La datation tardive de 1690 environ, proposée par Dieter Graf, a été suivie par la critique successive.

figure on the edge of the River Jordan. This is a surprising citation from the celebrated composition of the Battle of Cascina by Michelangelo: the soldier pulling on his stocking in the foreground, here turned the other way.

The late dating to about 1690 suggested by Dieter Graf has been accepted by subsequent scholarship.



Fig. 1. Baciccio, *Étude pour la figure du Christ, recto*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.



Fig. 2. Baciccio, *Étude pour la figure du Christ, verso*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

Giovanni Battista Gaulli, dit /called Il Baciccio

Gênes / Genoa, 1639-Rome, 1709

La Conversion de saint Paul

The Conversion of Saint Paul

Huile sur toile. 46,5 x 36,5 cm / Oil on canvas, 18 5/16 x 14 3/8 in

Provenance :

Londres, galerie Heim en 1970 ; Londres, collection particulière

Bibliographie :

Catalogue Heim Gallery, *Paintings and Sculptures of the Baroque*, Londres, 1970, n° 9 ;
Jean-François Méjanès, cat. exp. *Les Collections du comte d'Orsay : dessins du musée du Louvre*, musée du Louvre, 24 février-30 mai 1983, p. 66-67, sous le n° 38 ;
Oreste Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Naples, 1990, p. 140 et 146 (repr.) ;
Maurizio Fagiolo dell'Arco-Rossella Pantanella, *Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti*, Biblioteca del Barocco, 4, Rome, 1996, p. 49, n° 43 ;
Luciano Arcangeli, cat. exp. *Giovan Battista Gaulli, Il Baciccio, 1639-1709*, Ariccia, Palazzo Chigi, 11 décembre 1999-12 mars 2000, p. 179-181, sous la notice 41, p. 346, n° 247.

Le *bozzetto* a été reconnu par Robert Enggass (communication orale à Oreste Ferrari) comme une première pensée pour *La Conversion de saint Paul* de l'église Saint-Paul à Fiastra (Macerata). Les variantes entre ce qui pourrait être considéré comme un *modello* et la *pala* de Fiastra (fig. 1) sont importantes et invitent à voir dans notre esquisse une première pensée pour le tableau final plutôt que, *stricto sensu*, le tableau de présentation aux commanditaires. En effet, comme l'atteste la *pala*, l'artiste a retravaillé sa composition, et notre tableau est, en ce sens, plus proche du dessin préparatoire conservé au Louvre (cabinet des arts graphiques ; fig. 2) que du tableau final, qui

Provenance:

London, Heim Gallery, 1970; London, private collection

Literature:

Heim Gallery catalogue, *Paintings and Sculptures of the Baroque*, London, 1970, no. 9;
Jean-François Méjanès, *Les Collections du comte d'Orsay: dessins du musée du Louvre*, *exh. cat.*, Paris, Musée du Louvre, 24 February-30 May 1983, pp. 66-67, under no. 38 ;
Oreste Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Naples, 1990, pp. 140 and 146 (illus.);
Maurizio Fagiolo dell'Arco and Rossella Pantanella, "Museo Baciccio in margine a quattro inventari inediti", *Biblioteca del Barocco*, 4, Rome, 1996, p. 49, no. 43;
Luciano Arcangeli, in *Giovan Battista Gaulli, Il Baciccio, 1639-1709*, *exh. cat.*, Ariccia, Palazzo Chigi, 11 December 1999-12 March 2000, pp. 179-181, under entry no. 41, and p. 346, no. 247.

This bozzetto was recognized by Robert Enggass (verbal communication to Oreste Ferrari) as a primo pensiero for the painting of The Conversion of Saint Paul in the church of San Paolo in Fiastra, in the province of Macerata. The differences between our work, which might be considered a modello, and the Fiastra altarpiece (fig. 1) are significant, and invite us to consider our sketch as an initial model for the finished work rather than a presentation model, in the strict sense of the term, for the patrons of the altarpiece. As one can see, the artist reworked the composition, and our picture is closer to the preparatory drawing in the Louvre (Département des Arts Graphiques; fig. 2) than to the final painting, which



Fig. 1. Baciccio, *La Conversion de saint Paul*, Fiastra (Macerata), église de San Paolo.



Fig. 2. Baciccio, *La Conversion de saint Paul*, Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques.



présente une solution différente, où saint Paul se tient résolument tourné vers le spectateur¹.

Si Baciccio reprend, du point de vue formel, le célèbre précédent de Ludovic Carrache (1555-1619), conservé à la Pinacoteca Nazionale de Bologne, il donne une part plus importante à la figure volante du Christ soutenu dans les nuées par des anges. Le groupe, vu *di sotto in su*, est proche des solutions mises en œuvre par le Bernin (1598-1680), artiste dont on sait qu'il fut l'un de ses amis et, souvent, la tête pensante des compositions peintes de Baciccio. Ici, le goût pour la scénographie relève encore de cette influence ; notre artiste a cherché à lier les deux registres, naturel et surnaturel, en une vision unifiée, construite sur une belle courbe ascendante. L'écriture abrégée, rapide du *bozzetto* ne se perd pas dans la description des détails, que ce soit pour l'anatomie, les drapés, ou encore les rayons de lumière partant du Christ.

En l'absence de documents sur le tableau d'autel – on ne sait ni pour qui ni comment le tableau est arrivé à Macerata –, Enggass le situe, pour des raisons stylistiques, vers 1700². Lors de l'exposition Baciccio de 1999, cette datation a rencontré l'assentiment de Luciano Arcangeli par le fait que le tableau s'inscrit tout à fait dans ce moment qui va vers un éclaircissement de la palette de l'artiste. Le côté clair, si frappant dans le tableau d'autel, est moins accentué dans le *bozzetto*, caractérisé, lui, par un effet plus monochrome, très soutenu dans les bruns. Arcangeli note, par ailleurs, à cette date-là, l'utilisation systématique de ces immenses drapés aux plis cartonneux, virevoltant de manière ample autour des personnages et participant à leur façon à la vision baroque d'une telle représentation.

presents a variant figure of Saint Paul, resolutely turning to face the viewer.¹

Whereas Baciccio takes up the formal idea of the composition expressed in a celebrated precedent by Ludovico Carracci (1555-1619), now in the Pinacoteca Nazionale, Bologna, he lends his own strong emphasis to the flying figure of Christ, supported in the clouds by young angels. This group of figures, depicted di sotto in su, recalls the solutions adopted by Bernini (1598-1680), an artist who we know was a friend of Baciccio, and who was often his mentor in conceiving painted compositions. Here, the taste for theatricality is another echo of that influence: our artist seeks to unite the natural and supernatural by composing along a beautifully curved ascending line. The swift, abbreviated handling of the bozzetto does not lose itself in details, whether we observe anatomy, draperies, or even the rays of light emanating from the figure of Christ.

In the absence of documents regarding the altarpiece – we know nothing either of its patronage or the circumstances of its presence in the abbey near Macerata – Enggass dated it to around 1700 for stylistic reasons.² During the Baciccio exhibition of 1999, Luciano Arcangeli concurred with this dating, noting how the style of the painting perfectly reflects the gradual brightening of the artist's palette at that time. The light tonalities, so striking in the finished work, are less accentuated in the bozzetto, which is more monochrome in quality, especially in the brown areas. Moreover, Arcangeli notes the artist's systematic use during this period of enormous draperies with thick folds, amply twirling around the figures and expressing in their own way his Baroque vision of narrative representation.

1. Inventaire 14712. Pierre noire, rehauts de blanc, papier bleu.

2. Robert Enggass, *The Painting of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, University Park, Pennsylvania, 1964, p. 124.

1. Inv. no. 14712. Black chalk and white highlights on blue paper.

2. Robert Enggass, *The Painting of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, University Park, Pennsylvania, 1964, p. 124.

Conception graphique : Michel Champier

Photogravure : Prodima S. A., Bilbao, Espagne

Impression : L. C. Castuera S. A., Pampelune, Espagne.

Édition hors commerce.



