

Autour de Titien
Tableaux d'Italie du Nord au XVI^e siècle



Galerie Canesso

Autour de Titien

Tableaux d'Italie du Nord au XVI^e siècle

Véronique Damian

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

Remerciements

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

Elisabeth de Bartillat, Sylvie Béguin, Anthea Brook,
Bernard Chesnais, Anna Coliva, Frank Dabell,
Béatrice Edelein-Badie, Maria Teresa Fiorio,
Dante Isella, Filippo Pedrocco, David Rosand,
Michael Simpson, Luigi Zanzi.

Traduit en anglais par Frank Dabell

© Galerie Canesso SARL, septembre 2005
Conception graphique : Michel Champier
Photogravure : Turquoise
Achévé d'imprimer en septembre 2005
sur les presses de l'Imprimerie Chauveau.

Édition hors commerce.

Sommaire

Contents

- 6 **Tiziano Vecellio, dit Titien**
Diane au bain surprise par Actéon
Diana and Her Nymphs Surprised by Actaeon
- 14 **Paris Bordon**
Repos pendant la fuite en Egypte avec sainte Catherine et des anges
Rest on the Flight into Egypt with Saint Catherine and Angels
- 22 **Jacopo dal Ponte, dit Bassano**
L'adoration des bergers
The Adoration of the Shepherds
- 28 **Paris Bordon**
Portrait d'une jeune femme
Portrait of a Young Woman
- 32 **Luca Cambiaso**
Vénus et Adonis
Venus and Adonis
- 38 **Simone Peterzano**
Angélique et Médor
Angelica and Medoro
- 44 **Giovanni Andrea Donducci, dit Il Mastelletta**
Fête champêtre sur la rive d'un fleuve
Fête by a Riverbank

Tiziano Vecellio, dit Titien / *called Titian*

Pieve di Cadore, 1488-1489 - Venise / *Venice*, 1576

Diane au bain surprise par Actéon

Diana and Her Nymphs Surprised by Actaeon

Huile sur toile, 55,2 x 66,5 cm / *Oil on canvas*. 21 3/4 x 26 3/16 in.

Provenance :

Très probablement Louis François de Bourbon, prince de Conti (1717-1776), sa vente Paris, 8 avril 1777, n° 91, dessiné par Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) en marge du catalogue (vendu 6 951 livres à Langlier) ;

Vente prince de Conti, Paris, 15 mars et jours suivants 1779, n° 15, dessiné de nouveau par Gabriel de Saint-Aubin ;

Vente Nogaret, Paris, 18 mars 1782, n° 20 (4 000 livres).

Vente du comte de Vaudreuil, Paris, 24 novembre 1784, n° 4 (4 800 livres) ;

Vente Morel, Paris, 3 mai 1786, n° 2 (4 470 livres à Le Brun).

Probablement, dès 1804, dans la collection Lucien Bonaparte, prince de Canino (1775-1840), car la gravure qu'en a faite Testa représente bien le tableau avec les bandes latérales (*Choix de gravures à l'eau-forte d'après les peintures et les marbres de la galerie de Lucien Bonaparte*, Londres, 1812) ; sa vente Londres, 6 février et jours suivants, 1815, n° 132 (sans dimensions, non vendu) ; sa vente Londres, 14-16 mai 1816, n° 106 (26 1/2 inches x 25, c'est-à-dire, si l'on inverse les dimensions, 63,5 x 67,31 cm soit, étrangement, 8 cm de plus dans la hauteur) ;

Vente de M. Joubert, agent de change, Paris (Tableaux provenant de la galerie d'Orléans et de la collection Lucien Bonaparte), 11 novembre 1841, n° 3 ;

Christie's, Londres, «*Novar Collection*» de Hugh A.J. Munro, Esq., 1^{er} juin 1878, n° 125 (Titien, vendu à Sedelmeyer) ;

Paris, Sedelmeyer, catalogue 1894, n° 70 ;

Vente Drouot, Paris, 31 mai 1899, n° 40 ;

Par descendance, collection particulière, Lausanne.

Bibliographie :

Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. III The Mythological and Historical Paintings*, Londres, 1975, p. 141, sous le n° 9, n° 7 ;

Terisio Pignatti, «*Abbozzi and Ricordi : New Observations on Titian's Technique*», *Studies in the History of Art*, 45, (actes du colloque *Titian 500*, Washington, National Gallery of Art), 1993, p. 73-83, fig. 9 ;

Provenance :

Most probably Louis François de Bourbon, Prince de Conti (1717-1776); his sale, Paris, 8 April 1777, lot 91, drawn by Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) in the margin of the catalogue (sold for 6,951 livres to Langlier);

Prince de Conti sale, Paris, 15 March 1779 and following days, lot 15, drawn once again by Gabriel de Saint-Aubin;

Nogaret sale, Paris, 18 March 1782, lot 20 (4,000 livres);

Comte de Vaudreuil sale, Paris, 24 November 1784, lot 4 (4,800 livres);

Morel sale, Paris, 3 May 1786, lot 2 (4,470 livres to Le Brun).

Probably, by 1804, in the collection of Lucien Bonaparte, Prince of Canino (1775-1840), since the etching by Testa shows the painting with its lateral strips (*Choix de gravures à l'eau-forte d'après les peintures et les marbres de la galerie de Lucien Bonaparte*, London, 1812); his sale, London, 6 February 1815 and following days, lot 132 (no dimensions given, unsold); his sale, London, 14-16 May 1816, lot 106 (26 1/2 x 25 in, or 67.31 x 63.5 cm, that is – strangely – 8 cm more in height);

Sale of M. Joubert, stockbroker, Paris (*Paintings from the Orléans Gallery and the collection of Lucien Bonaparte*), 11 November 1841, lot 3 (no dimensions given).

London, Christie's, the "Novar Collection" sale of Hugh A. J. Munro, Esq., 1 June 1878, lot 125 (as Titian, sold to Sedelmeyer);

Paris, with Sedelmeyer, 1894 catalogue, no. 70;

Paris, Drouot sale, 31 May 1899, lot 40;

By descent, private collection, Lausanne.

Literature :

Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. III. The Mythological and Historical Paintings*, London, 1975, p. 141, under no. 9, no. 7;

Terisio Pignatti, "Abbozzi and Ricordi: New Observations on Titian's Technique", in *Studies in the History of Art*, 45, (*Symposium Papers, Titian 500*, Washington, National Gallery of Art), 1993, pp. 73-83, fig. 9;



W.R. Rearick, «Titian's Later Mythologies», *Artibus et Historiae*, n° 33, 1996, p. 23-67, fig. 23.
 Béatrice Edelein-Badie, *La Collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Notes et documents des musées de France, n° 30, Paris, 1997, p. 276-277, n° 259 (localisation inconnue).

Exposition :

Paris, Galerie Sedelmeyer, *Illustrated Catalogue of 100 Paintings of Old Masters*, 1894, p. 82, n° 70.

Œuvres en rapport :

Tableau, *Diane et Actéon*, collection du duc de Sutherland, en prêt à la National Gallery d'Écosse à Édimbourg (Fig. 1). Voir Wethey (1975 ; in Bibliographie) et, enfin, l'article de Pignatti (1993, in Bibliographie) qui répertorie dix-sept autres répliques ou copies ;

Gravure, par Testa (*Choix de gravures à l'eau-forte d'après les peintures et les marbres de la galerie de Lucien Bonaparte*, Londres, 1812).

Nous avons souhaité faire découvrir à un large public ce petit tableau, sorti de l'anonymat dans les années 1990 grâce aux articles successifs de Terisio Pignatti, et de W.R. Rearick, et qui était auparavant connu uniquement par la photographie qu'en donne le catalogue Sedelmeyer de 1894. En effet, ce catalogue propose une petite reproduction, très grise et peu lisible, de surcroît coupée, sans la bande latérale de droite et rognée sur la gauche, ce qui encourageait peu à considérer le tableau comme une œuvre originale. De fait, Wethey le classe prestement, toujours d'après le catalogue Sedelmeyer, parmi la liste des copies de l'œuvre de la National Gallery d'Écosse à Édimbourg et indique une localisation inconnue puisque, au siècle dernier, le tableau est resté dans la même famille¹. Pour cette raison, il a pu facilement échapper à la critique, qui en avait perdu la trace et qui, aujourd'hui, au vu du tableau, se prononce en faveur d'une attribution à la main même de Titien – et ce

W. R. Rearick, "Titian's Later Mythologies", *Artibus et Historiae*, no. 33, 1996, pp. 23-67, fig. 23 (as a ricordo).
 Béatrice Edelein-Badie, *La Collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino* [Notes et documents des musées de France, 30], Paris, 1997, pp. 276-277, no. 259 (Unknown location).

Exhibited :

Paris, Sedelmeyer Gallery, *Illustrated Catalogue of 100 Paintings of Old Masters*, 1894, p. 82, no. 70.

Comparative works :

Painting, *Diana and Actaeon*, Duke of Sutherland Collection, on loan to the National Gallery of Scotland, Edinburgh (Fig. 1). See Wethey (1975, in Literature, above) and, most recently, Pignatti (1993, in Literature), who lists seventeen further replicas or copies;

Etching, by Testa (*Choix de gravures à l'eau-forte d'après les peintures et les marbres de la galerie de Lucien Bonaparte*, London, 1812).

We are pleased to present this small painting to a broad public. It emerged from anonymity during the 1990s thanks to articles by Terisio Pignatti and the late W. R. Rearick, and was only known before then through a photograph published in the Sedelmeyer catalogue of 1894, where it appeared in a small reproduction, very grey and scarcely legible (and, moreover, cropped on the left and lacking its right lateral strip), which did little to encourage its acceptance as an original work. Indeed, basing himself on the Sedelmeyer catalogue, Wethey did not hesitate to classify it among the list of copies after the work in the National Gallery of Scotland in Edinburgh, indicating its location as unknown; it had in fact remained within the same family during the last century.¹ For the same reason, it escaped critical notice and was untraced until now, when scholarly opinion based on a direct viewing of the work has largely accepted an attribution to Titian's own hand



Fig. 1. Titien, *Diane et Actéon*, collection du duc de Sutherland, en prêt à la National Gallery d'Écosse à Édimbourg.



Fig. 2. Gabriel de Saint Aubin, dessin de la 2^e vente du Prince de Conti.

1. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. III. The Mythological and Historical Paintings*. Londres, 3 vol., 1975, sous le n° 9, p. 141, n° 7 (Unknown location; poor free copy).

1. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. III. The Mythological and Historical Paintings*, London, 3 vols., 1975, under no. 9, p. 141, no. 7 (as "Unknown location; poor free copy").

2. Outre Pignatti et Rearick (cités en Bibliographie), se sont prononcés favorablement : S.J. Freedberg (communication écrite du 10 septembre 1993), David Rosand (communication écrite du 7 septembre 1993), Francesco Valcanover (communication écrite du 9 avril 1998), et, dernièrement, le Dr. Filippo Pedrocco (communication écrite du 16 juin 2005).

3. Historique retracé par Pignatti dans son article cité en bibliographie (p.78). Cependant, H.E. Wethey met en rapport le tableau de la collection Louis François de Bourbon, prince de Conti (et non, comme l'écrit de façon erronée cet auteur, de la collection d'Orléans [au Palais-Royal], qui, elle, dans le même temps, était en possession du grand tableau représentant cette même composition, aujourd'hui à Édimbourg), avec une autre réplique du même thème – et présentant les mêmes dimensions – aujourd'hui au musée Boymans-Van Beuningen de Rotterdam (Wethey, *ibid.* note 1, p. 141, n^{os} 8 et 4), reproduite dans l'article de Pignatti (fig. 5), comme copie tardive du XVI^e siècle d'après la version de la collection du prince de Conti (p. 82, note 9, n^o 5).

4. Le pouce français mesure 27,07 millimètres et la ligne 2,25 millimètres.

2. As well as Pignatti and Rearick (cited in Literature, above), favourable opinions have been declared in writing by the following scholars: David Rosand (7 September 1993), S. J. Freedberg (10 September 1993), Francesco Valcanover (9 April 1998), and most recently, Dr. Filippo Pedrocco (16 June 2005).

3. The history is traced by Pignatti in his essay, cited in Literature, above (p. 78). However, H. E. Wethey connects the picture in the collection of Louis François de Bourbon, Prince de Conti (and not, as he states erroneously, the Orléans collection [in the Palais-Royal], which at the time owned the larger canvas of the same subject, now in Edinburgh) with another replica of the subject – with the same dimensions – now in the Boymans-Van Beuningen Museum, Rotterdam (Wethey, as in note 1 above, p. 141, nos. 8 and 4). This is reproduced in the essay by Pignatti (fig. 5) as a later copy of the 16th century after the version in the Prince de Conti collection (p. 82, note 9, no. 5).

4. The French pouce measures 27.07 mm, and the ligne 2.25 mm.

même si l'œuvre reprend une des compositions parmi les plus célèbres de l'artiste². Entre 1556 et 1559, Titien réalise en effet un grand *Diane et Actéon* (188 x 206 cm, aujourd'hui au musée d'Édimbourg), une des sept «poésies» commandées par Philippe II d'Espagne. Notre tableau est en tout point identique, mis à part quelques simplifications minimales dans le dessin, dues au changement d'échelle. Or, comme l'a révélé l'étude de laboratoire, nonobstant la réduction, les deux compositions sont identiques dans les proportions, ce qui tend à indiquer une relation directe : l'artiste aurait exécuté le second tableau alors qu'il était encore en présence du tableau de référence, qui fut envoyé en Espagne dès octobre 1559, via le port de Gênes.

Terisio Pignatti a tenté de retracer la provenance de cette œuvre en lui attribuant, au XVIII^e siècle, une très probable appartenance à la collection du prince de Conti³. Deux éléments jouent en faveur de cette hypothèse. L'un est d'ordre iconographique : il s'agit bien de cette composition, puisqu'elle a été croquée deux fois par Gabriel de Saint-Aubin (fig. 2), et même si les bandes latérales ne sont pas très lisibles, elles se laissent deviner de part et d'autre, là où un petit espace indéfini s'expliquerait mal autrement. D'autre part – et ce deuxième élément est certainement le plus convaincant –, les dimensions citées correspondent parfaitement aux nôtres : 20 pouces, 6 lignes dans la hauteur et 25 pouces dans la largeur donnent, en centimètres, 55,49 x 67,67⁴. Les passations suivantes, jusqu'à la vente Morel du 3 mai 1786, s'opèrent sans grande difficulté puisque, à chaque vente, sont rappelées les collections précédentes et, avant tout, la prestigieuse collection du prince de Conti. Le tableau est acheté à la vente Morel par Jean Baptiste Pierre Lebrun (1748-1813), un peintre, mais surtout

– even if it does repeat one of the artist's most famous compositions.² Between 1556 and 1559, Titian painted a large-scale *Diana and Actaeon* (188 x 206 cm, now in Edinburgh) as one of the seven poesie commissioned by Philip II of Spain. Our composition is identical but for some tiny passages that simplify the design of the larger image. As a technical study has shown, the two compositions are identical in proportion, notwithstanding the reduction in scale, suggesting a direct connection between the two. The artist no doubt painted the second picture while the prototype was still in his possession, that is, before it was shipped to Spain from Genoa in October 1559.

Terisio Pignatti attempted to establish the provenance of this work by proposing that during the eighteenth century it was likely to have been in the collection of the Prince de Conti, and this is supported by two elements.³ The first is iconographic, and proves that this composition is indeed the one in question, since it was sketched on two occasions by Gabriel de Saint-Aubin (fig. 2): even if the side strips are not very legible they can be guessed at on both sides, where a small undefined area would be hard to explain otherwise. The second element is certainly more convincing – the dimensions correspond perfectly to those of our painting: 20 pouces, 6 lignes in height and 25 pouces in width, corresponding to 55.49 x 67.67 cm.⁴ The subsequent steps, until the Morel sale of 3 May 1786, can be followed without great difficulty, because each sale catalogue states the earlier provenance, especially including the prestigious collection of the Prince de Conti. The picture was purchased at the Morel sale by Jean Baptiste Pierre Lebrun (1748-1813), a painter, but above all a very active dealer who became advisor to (among

un marchand très actif, devenu, entre autres, conseiller de Lucien Bonaparte, le frère de l'empereur. Il nous semble intéressant de suggérer cette passation, bien que les dimensions de la hauteur données dans le catalogue de 1816 soient étrangement supérieures de 8 centimètres alors qu'elles correspondent parfaitement pour la largeur⁵. De plus, la gravure qu'en fait Testa (fig. 3), éditée dans le recueil d'un choix d'œuvres de cette collection, met bien en évidence les deux bandes latérales, bandes qui ne sont pas si fréquentes dans les différentes répliques connues de cette composition – dix-huit répertoriées par Pignatti – puisque deux seulement, nous semble-t-il, dont la nôtre, présentent ces mêmes bandes latérales. Lucien Bonaparte meurt en 1840 et une nouvelle vente est organisée par l'agent de change Joubert avec des œuvres provenant de sa collection et de celle du duc d'Orléans, où le tableau figure sous le lot n° 41.

Ensuite, on le retrouve à la vente de la collection Novar de Hugh A. J. Munro du 1^{er} juin 1878, où il est acheté par Sedelmeyer. L'Écossais Hugh Andrew Johnstone Munro (1794-1865) est surtout connu pour avoir été le mécène – on dirait aujourd'hui le sponsor – et l'ami de Turner (1775-1851), ainsi que son exécuteur testamentaire. Il possédait, bien sûr, de nombreuses œuvres de son artiste protégé, mais aussi une belle collection de tableaux anciens, dont un d'Annibale Carrache (1560-1609) et un d'Andrea del Sarto (1486-1530), tous deux aujourd'hui à la National Gallery de Washington. Par ailleurs, le catalogue de la vente Novar ne recense pas moins de sept tableaux de Titien, et notons que notre composition était retenue comme « a sketch » (une étude) du tableau d'Édimbourg, alors à la Bridgewater Gallery. Au XX^e siècle, le tableau est resté, par des-

others) *Lucien Bonaparte, brother of the Emperor. It is interesting to suggest this passage of ownership, although the height dimensions given in the 1816 catalogue are strangely in excess by 8 cm while the width corresponds exactly.*⁵ Moreover, the etching by Testa (fig. 3) published to illustrate selected works from this collection offers clear evidence of the two lateral strips. These marginal areas hardly appear among the various known replicas of this composition – eighteen of which are listed by Pignatti – and it seems that only two canvases, including ours, have them. Lucien Bonaparte died in 1840 and a new sale was organized by the stockbroker Joubert, with works from the collections of Bonaparte and the Duc d'Orléans, where the painting appears as lot 41.

Subsequently, it appeared in the sale of the Novar collection owned by Hugh A. J. Munro on 1 June 1878, when it was acquired by Sedelmeyer. The Scotsman Hugh Andrew Johnstone Munro (1794-1865) is known especially for having been the patron – we might now say sponsor – and friend of Turner (1775-1851), as well as being his executor. Of course he owned numerous works by his protégé, but also a fine collection of Old Masters, including an Annibale Carracci (1560-1609) and an Andrea del Sarto (1486-1530), both now in the National Gallery of Art, Washington. Furthermore, the Novar sale catalogue lists no less than seven paintings by Titian, and we should note that our composition was described as “a sketch” for the painting in Edinburgh, which was then in the Bridgewater Gallery. In the twentieth century, the painting remained within the same family that had purchased it at the Drouot sale of 1899.



Fig. 3. Testa, *Diane au bain surprise par Actéon*, gravure d'après le tableau de la collection Lucien Bonaparte.

5. Après la vente Morel de 1786, Pignatti avait suggéré non la possible appartenance à la collection de Lucien Bonaparte, mais un passage à la vente Ph. Panné, Esq. chez Christie's à Londres, 26 mars 1819, lot n° 74. Après vérification, nous avons pu constater que, sous ce numéro de lot, il s'agissait d'un tableau de Breughel, et qu'aucun tableau de Titien ne figurait à cette vente.

Les dimensions du tableau de la collection Bonaparte figurent uniquement dans le catalogue de vente de 1816 : 26 1/2 x 25 inches, ce qui correspond en centimètres, si l'on inverse les dimensions, à : 63,5 x 67,31, soit 8 centimètres de plus dans la hauteur (voir Béatrice Edelein-Badie, *La Collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Notes et documents des musées de France, n° 30, Paris, 1997, p. 276-277, n° 259).

5. The painting's possible ownership (after the Morel sale of 1786) by Lucien Bonaparte was not addressed by Pignatti, who cites its appearance in the Philip Panné sale (Christie's, London, 26 March 1819, lot 74). We have verified that this lot number corresponds to a painting by Breughel, and that no work by Titian was included in the sale. The dimensions of the painting in the Bonaparte collection only appear in the 1816 sale catalogue: 26 1/2 x 25 in, which corresponds to 67.31 x 63.5 cm, or 8 cm more in height (see Béatrice Edelein-Badie, *La Collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino* [Notes et documents des musées de France, 30], Paris, 1997, pp. 276-277, no. 259).

endance, dans la même famille qui l'avait acheté à une vente à Drouot en 1899.

Il est intéressant de noter l'évolution du vocabulaire pour évoquer le statut de ce tableau dans les différents catalogues cités précédemment. Au XVIII^e siècle, on parle simplement de «tableau de Titien», «un des plus précieux morceaux que l'on puisse acquérir». La notion d'étude préparatoire apparaît au XVIII^e siècle, dans le catalogue de la collection de Lucien Bonaparte de 1816, qui parle d'étude finie pour le grand tableau peint pour Philippe II. Ce n'est qu'à une date toute récente, en 1993, dans l'article de Pignatti, qu'intervient la notion de *ricordo*. L'éventualité d'une réplique autographe semblait, jusque-là, totalement incompatible avec le processus créatif du génial Titien, mais il faut reconnaître qu'elle est désormais de plus en plus fréquemment admise et reprise par l'historiographie récente⁶.

Si l'on se réfère au texte de Claudio Ridolfi (1648), on remarque que le biographe mentionne très clairement des «*abbozzature*» (des ébauches) de Titien pour plusieurs de ses compositions, ébauches qui, à sa mort, auraient terminé entre les mains de Tintoretto (1519-1594)⁷. Ce terme, surprenant pour Rearick, qui voit plutôt dans ce cas précis des *ricordi*, invite malgré tout à tempérer un peu la tendance excessive de la critique qui n'admet pas facilement qu'un artiste aussi génial, ait pu, à un moment ou à un autre, avoir besoin de réaliser des études préparatoires sur toile ou même des *ricordi*. Il nous reste encore à comprendre pour quelle raison Titien avait besoin de garder par-devers lui le souvenir d'une composition déjà réalisée. Il faut se rendre compte des risques que couraient les tableaux lorsqu'ils étaient envoyés à l'étranger par des moyens de transport longs et peu sûrs. Par ailleurs, comme l'explique très bien l'article

It is interesting to note the evolution of the vocabulary used to describe the status of this painting in the various catalogues cited above. In the eighteenth century, it was spoken of simply as a "painting by Titian"; "one of the most precious pieces one could buy". The notion of a preparatory study appears in the nineteenth century, in the 1816 catalogue of Lucien Bonaparte's collection, which speaks of a finished study for the great work painted for Philip II. It is only recently, in 1993, in the essay by Pignatti, that we find the notion of a ricordo. Until then, the likelihood of an autograph replica seemed totally incompatible with the creative process of a genius such as Titian, but it must be admitted that this is increasingly accepted in recent scholarly texts.⁶

A reading of Claudio Ridolfi (1648) reveals the biographer's clear reference to "abbozzature" (sketches) by Titian for a number of his compositions – sketches that were apparently passed on to Tintoretto (1519-1594) after his death.⁷ For Rearick this was a surprising use of the term, who saw a precise instance of ricordi, yet it nonetheless calls for a little moderation before the excessive tendency to deny a great genius' occasional need to paint a preparatory sketch on canvas or even a ricordo. It remains to be understood why Titian would feel the need to keep a memoir of a composition once it had been executed, but one should consider the risks run by paintings when they were sent abroad by lengthy and vulnerable means of transport; and besides, as Rearick's article intelligently points out, there were increasing demands for the artist to replicate his most famous compositions, sometimes years after the prototype. Here, the presence of lateral

6. W.R. Rearick, «Titian's Later Mythologies», *Artibus et Historiae*, n° 33, 1996, p. 66, note 91 ; Paul Joannides, *Titian to 1518. The Assumption of Genius*, New Haven-Londres, 2001, p. 38 ; Miguel Falomir, «Titian's Replicas and Variants», in *Titian*, cat. exp. Londres, National Gallery, 19 février-18 mai 2003, p. 63-64.

7. Claudio Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato*, Vénétie, 1648, p. 187 : «*Alcune abbozzature di Christo coronato di spine, il medesimo battuto alla colonna, la favola di Calisto, di Venere e Adone, pervennero nelle mani del Tintoretto*».

6. W.R. Rearick, «Titian's Later Mythologies», *Artibus et Historiae*, no. 33, 1996, p. 66, note 91; Paul Joannides, *Titian to 1518. The Assumption of Genius*, New Haven-London, 2001, p. 38; Miguel Falomir, «Titian's Replicas and Variants», in *Titian, exh cat.*, London, National Gallery, 19 February-19 May 2003, pp. 63-64.

7. Claudio Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato*, Venice, 1648, p. 187: «*Alcune abbozzature di Christo coronato di spine, il medesimo battuto alla colonna, la favola di Calisto, di Venere e Adone, pervennero nelle mani del Tintoretto*».

de Rearick, Titien, à mesure qu'il avançait dans sa carrière, était de plus en plus sollicité pour exécuter des répliques de ses compositions les plus célèbres, souvent bien des années après. Ici, l'existence des bandes latérales de la toile originale, sur lesquelles sont visibles des coups de pinceau informels, invitent à penser plutôt à un usage interne à l'atelier qu'à une réplique de petit format pour le cabinet d'un amateur. La source littéraire principale du tableau est tirée des *Métamorphoses*, d'Ovide (III, 138-172). Alors qu'Actéon, au terme d'une journée de chasse, erre « à pas incertains à travers la forêt inconnue, il parvient à la partie sacrée » et surprend la déesse Diane et ses nymphes nues au bain. L'on sait le sort cruel que, malheureusement, lui réserve Diane : elle le transforme en cerf pour le punir, et il est mis à mort par ses propres chiens après une poursuite effrénée et sans pitié. Cette scène suit la description d'Ovide : « Une source transparente, à droite, fait entendre le bruit d'un filet d'eau, et remplit un large bassin, entouré d'une ceinture de gazon. »

Dans sa surprise, Actéon a laissé tomber son arc ; ses mains levées expriment sa stupeur. Étrangement il ne regarde pas en direction de Diane, mais semble hypnotisé par le regard amusé de la nymphe qui se cache derrière un pilier à moins qu'il ne reste interdit à la vue du crâne et des cornes de cerf accrochées juste au-dessus et qui lui font présager son funeste destin. Diane, personnalisée par le croissant de lune retenu par un fin collier de perles enchevêtré dans sa chevelure, est à demi voilée par un tissu blanc tendu par la servante noire qui se trouve derrière elle. La déesse chasseresse a troqué « son javelot, son carquois et son arc détendu » contre un étonnant petit chien qui aboie en direction de l'intrus, étrange détail domestique dans cette clairière et qui va de

strips of original canvas, on which a few informal brushstrokes are visible, suggests that this picture was made for use within the workshop rather than as a reduced-format replica for a private collector.

The principal literary source of the painting is Ovid's Metamorphoses (III, 138-172). Actaeon, "The day's hunt finished, idly wandering / Through unknown clearings of the forest, found / The sacred grove" (A. D. Melville transl., 1986), thereby surprising Diana and her nymphs naked at their bath. His cruel fate at the Goddess' hands is well-known: she punishes him by transforming him into a stag, and he is killed by his own dogs after a wild and pitiless chase. The present scene follows the description by Ovid: "A limpid spring / Flowed lightly babbling into a wide pool, / Its waters girdled with a grassy sward".

In his surprise, Actaeon has dropped his bow, and his raised hands express his astonishment. Oddly, he does not look towards Diana, but seems hypnotized by the bemused gaze of the nymph hidden behind the pillar, unless we are seeing him stopped in his tracks by the sight of the skull and antlers of the stag placed just above that pillar, presaging his forthcoming doom. Diana, identifiable by the crescent moon held in place by a fine strand of pearls in her hair, is half veiled by a white cloth held by the black maidservant behind her. The divine huntress' "spear and quiver / And bow unstrung" are here replaced by an unexpected little dog who barks in the direction of the intruder—a strange domestic detail in this woodland clearing, paralleling the presence of the black servant. Titian breaks from the classical text, painting architectural pil-

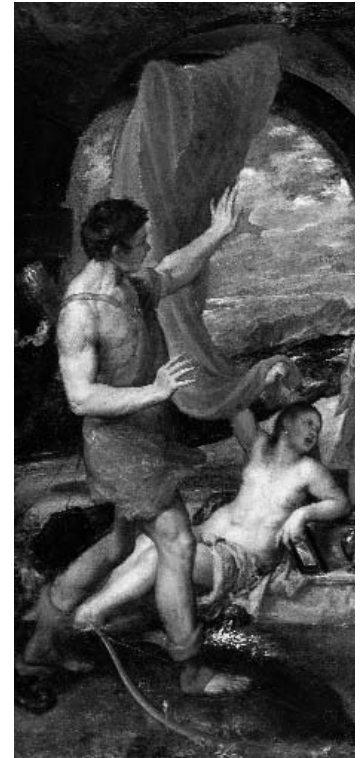


Fig.4. Titien, *Diane au bain surprise par Actéon*, détail, Paris, Galerie Canesso.

pair avec la présence de la servante noire. Il est vrai que Titien fait ici une entorse au récit et qu'il architecture le lieu avec des piliers et des arches naissantes, alors que l'endroit où se trouve la source sacrée est décrit chez Ovide comme «une voûte naturelle» de «pierre ponce et de tuf léger».

La beauté de l'exécution traitée d'une touche qui suit les contours avec spontanéité, mêle les bleus et les rouges, les roses des chairs, sans oublier les verts tendres de la végétation en des tons fondus et lumineux qui procurent à l'ensemble une légèreté et une fraîcheur qui expriment la manière la plus heureuse du peintre. Sont en effet typiques de sa palette l'usage du bleu lavande et du rouge pour les drapés, ainsi que les couleurs posées à l'état pur avec un réel effet de matière, très visible ici dans le blanc des reflets de l'eau. Le dégradé atmosphérique qui va du vert tendre jusqu'au bleu foncé, en passant par un vert plus soutenu, est parcouru de petites touches agiles et rapides à l'intérieur desquelles se distingue à peine une petite silhouette passante dans le fond, entre le pilier et les premiers troncs d'arbre. Rearick situe notre tableau tout de suite après l'achèvement de la grande composition pour Philippe II, réalisée elle entre 1556 et 1559.

lars and archways, whereas the site of the sacred spring is described by Ovid as a "natural arch" made of "living limestone".

The brushwork is beautiful, with a spontaneous handling of contours, and a combination of blues, reds and flesh pinks, not to mention soft greens for the vegetation, that produces blended, luminous tonalities and lends the picture a lightness and freshness that characterize Titian's most felicitous manner. Entirely typical of his palette are the lavender blue and red used for drapery passages, together with pure pigment for conveying the effects of physical matter, clearly evident in the white of the reflections in the water. The atmospheric gradation from delicate green to dark blue, by way of a stronger green, is punctuated by swift, skilful touches, and among these one can just distinguish the tiny silhouette of a figure striding in the distance, between the pillar and the first tree trunks .

Rearick dates our painting immediately after the completion of the great canvas painted for Philip II, which was executed between 1556 and 1559.



Paris Bordon

Trévis / Treviso, 1500 - Venise / Venice, 1571

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

Rest on the Flight into Egypt with Saint Catherine and Angels

Huile sur toile. 154,8 x 234,6 cm / Oil on canvas, 61 x 92 3/8 in.

Provenance :

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

Exposition :

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

Bibliographie :

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

Provenance :

James Cazenove, Esq.: sale, Christie's, London, 18 May 1833, lot 105 (as Giorgione, 240 guineas to Lord Northwick);
2nd Lord Northwick (1769-1859), his sale, Phillips, Thirlestaine House, Cheltenham, 26 July-30 August 1859, lot 1566 (acquired by the 3rd Lord Northwick); thence by descent to Captain Edward George Spencer-Churchill (1876-1964), Northwick Park; his sale, Christie's, London, 28 May 1965, lot 27;
London, Brod Gallery;
Christie's sale, London, 14 March 1975, lot 110;
Lugano, private collection.

Exhibition :

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

Literature :

A catalogue of the Pictures, Works of Art etc. at Northwick Park, 1864, reprinted in 1908, no. 56 (as Giorgione);
Tancred Borenius, A catalogue of the Collection of Pictures at Northwick Park, 1921, no. 13;
Bernard Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School, 1957, vol. I, p. 47 (as Bordone);
Giordana Canova, Paris Bordon, Venice, 1964, pp. 13-14, 109, fig. 26;
Giordana Mariani Canova, "Paris Bordon: profilo biografico e critico", in Paris Bordon, exh. cat., Treviso, Palazzo dei Trecento, September-December 1984, pp. 35, 64, under cat. no. 8;
William R. Rearick, "The drawings of Paris Bordon", in Paris Bordone e il suo tempo (proceedings of symposium, Treviso, 28-30 October 1985), Treviso, 1987, p. 49;
Giorgio Fossaluzza, "Qualche recupero al catalogo ritrattistico del Bordon", in Paris Bordone e il suo tempo (proceedings of symposium, Treviso, 28-30 October 1985), Treviso, 1987, p. 49, p. 191 and note 48;
Oliver Bradbury and Nicholas Penny, "The picture collecting of Lord Northwick: Part I", The Burlington Magazine, August 2002, p. 494, fig. 37, note 85.

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

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



Depuis 1833, date de son acquisition par Lord Northwick (1769-1859), le tableau est resté dans la famille jusqu'en 1965, soit pendant plus d'un siècle. Lord Northwick l'acheta dans une vente londonienne dont le catalogue indique que le tableau provient de la collection de James Cazenove, nom interprété de façon erronée par Giordana Canova comme Giacomo Casanova (1725-1798), et que nous pensons plus vraisemblablement identifier avec un membre de la famille de marchand-banquier, Cazenove & Co¹. Il fut mis en vente, suite à la mort de ce dernier, par ses exécuteurs testamentaires. A la mort de Lord Northwick, en 1859, le tableau a fait partie de la vente de sa collection mais fut racheté

Since 1833, when it was acquired by Lord Northwick (1769-1859), this painting has remained within one family for over a century, until 1965. Lord Northwick had purchased it in a London sale whose catalogue states that it came from the collection of James Cazenove, a name that was later misinterpreted by Giordana Canova as Giacomo Casanova (1725-1798), and who is in fact more likely to be a member of the merchant banking family of Cazenove & Co.¹ It was offered for sale after James Cazenove's death by his executors. Upon the death of Lord Northwick in 1859, the painting was part of the sale of his collection but was bought back by the 3rd Lord Northwick. The vicissitudes





par le 3^e Lord Northwick. Les vicissitudes de cette importante collection sont aujourd'hui mieux connues grâce à l'article récent d' Oliver Bradbury et Nicholas Penny, publié en deux parties dans le *Burlington Magazine* des mois d'août et octobre 2002². Quand Lord Northwick acheta ce chef d'œuvre, il pensait certainement qu'il deviendrait un fleuron de sa galerie de peinture, alors en construction à Northwick Park (1832-1834). Une photo prise vers 1960 montre notre tableau, à juste titre donné aujourd'hui à Paris Bordon, trônant encore au centre de cette galerie (fig. 1). Les collections de Lord Northwick étaient divisées en deux lieux : Northwick Park et Thirlestaine House, cette dernière achetée en 1838. Waagen, qui visita uniquement Thirlestaine House, donne un compte rendu éloquent de l'esprit encyclopédique avec lequel Lord Northwick collectionnait. Il atteste dans sa publication datant de 1854 que l'on pouvait dénombrer là pas moins de 800 tableaux, sans compter les objets, les sculptures, les miniatures ainsi qu'une collection de pièces siciliennes³. De 1790 à 1800, Lord Northwick avait en effet employé dix années de sa vie à faire le Grand Tour dont la plus grande partie s'était déroulée en Italie.

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

Bordon réinterprète avec inventivité et brio le thème du repos pendant la fuite en Egypte et le miracle du palmier. Le palmier est ici

of this important collection are now better known thanks to the recent article by Oliver Bradbury and Nicholas Penny, published in two parts in The Burlington Magazine of August and October 2002.² When Lord Northwick purchased this masterpiece, he certainly believed it would become a jewel of his picture gallery, then being assembled at Northwick Park (1832-1834). A photograph shot in about 1960 shows our painting, now rightly reattributed to Paris Bordon, majestically hanging in the upper right corner of the view (fig. 1). Lord Northwick's collections were at this time divided between two places, Northwick Park and Thirlestaine House, the latter acquired in 1838. Waagen, who only visited Thirlestaine House, provides an eloquent account of Northwick's encyclopaedic collecting spirit, noting in his publication of 1854 that there were no less than eight hundred paintings there, not including the objects, sculptures, miniatures, as well as a collection of Sicilian pieces.³ Between 1790 and 1800, Lord Northwick had in fact spent ten years on a Grand Tour, most of which was spent in Italy.

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

Bordon is lively and inventive in his reinterpretation of the theme of the Rest on the Flight into Egypt and the Miracle of the Palm. Here, the palm tree is replaced by an orange



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

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

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

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

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

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

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

tree and the scene is conceived as a simple idyll, with a distant echo of the Rest on the Flight; it is more like a depiction of Paradise Regained. The spring at the foot of the tree symbolises the fountain of life, alluded to by the angel bearing the ewer. The two small angels perched in the tree pick its fruit, one of them offering some to the Virgin, whose arm is outstretched. The haven of peace that provides the setting for this scene is a great clearing in the depth of the forest. Behind the Christ Child's head are two familiar animals, a sheep (emblematic of the Agnus Dei) and beside it a wolf – respectively symbols of good and evil. In the distance, one can make out the silhouette of a man with some dogs, presumably out hunting. This lively touch animates the background of the picture. Saint Catherine is recognisable by her book, symbolic of her wisdom. She was from Alexandria, a city renowned for its wise people, and it was supposed that she applied herself to the study of philosophy, becoming a sort of Pallas Athene of the Christian world. The composition is pyramidal, with a skilful application of rhythmic, serpentine lines that link one figure with another. The figures are all arranged on one plane and enlivened by varied and ingenious contrapposto poses. The colours giving such vibrance to the scene are particularly remarkable in the tonal contrasts of the drapery, and in the choice of refined, juxtaposed harmonies: blue-yellow, blue-green, and blue-grey. Throughout the canvas, pentimenti allow us to follow the painter's revisions as the work gradually evolved into a composition of exquisite balance and originality.

The figures anticipate the serpentine characters of the maniera moderna that was to be so favoured in Venice from about 1539,

Les figures anticipent les figures serpentine de la *maniera moderna* qui sera mise à l'honneur à Venise à partir de 1539, lors du séjour de Cecchino Salviati. La datation proposée par Giordana Canova, vers 1527-1530, est en accord avec le style de ces années-là : équilibre classique de la composition, raffinement des couleurs, inspiration lyrique, caractéristiques qui doivent encore tant à Titien. Notre tableau présente des liens stylistiques très étroits avec plusieurs des premiers tableaux tôt de l'artiste, comme la *Sainte Famille avec sainte Catherine* (Léningrad, Hermitage) ou encore la *Vierge en trône entre saint George et saint Christophe* (Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini) et des affinités iconographiques évidentes avec un tableau légèrement plus tardif, du début des années 1540, la *Sainte Conversation avec saint Jérôme et sainte Catherine* (fig. 2 ; Gênes, Galleria di Palazzo Rosso). Toutes sont amples de composition et dépeintes sur un vaste fond de paysage. Selon le célèbre et incontournable biographe Vasari, qui lors de son séjour à Venise, en 1566, visita le vieil artiste et lui consacra une *Vita* qui reste fondamentale pour l'étude de notre artiste, Paris Bordon -Bordone pour Vasari- aurait fait son apprentissage dans l'atelier de Titien. Cette précieuse information a toute chance d'être exacte tant l'influence du grand maître vénitien est capitale dans les œuvres du début. Dans les années 1520, Bordon est attiré par les œuvres de Giorgione et ils s'en imprègne au point que ses propres tableaux passent auprès de la critique ancienne pour des Giorgione (comme ce fut le cas de notre *Repos pendant la fuite en Egypte*). Vers 1530, son travail évolue vers des intérêts plus variés : une attention plus soutenue au paysage, aux architectures. Il étudie attentivement les des-

with the arrival of Francesco Salviati. The dating proposed by Giordana Canova, around the years 1527-1530, accords with the stylistic features of the artist during this period: classically balanced composition, refined use of colour, and lyrical inspiration – all of them characteristics that still owe much to Titian. Our painting is closely connected in style to a number of the artist's early works such as the Holy Family with Saint Catherine (Saint Petersburg, Hermitage) or the Virgin Enthroned between Saints George and Christopher (Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini), and has an obvious iconographical parallel with the slightly later Sacra Conversazione with Saints Jerome and Catherine (fig. 2; Genoa, Galleria di Palazzo Rosso), a work of the early 1540s. Each of these pictures is distinguished by ample composition and grand landscape setting.

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



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

sins de Serlio, qu'il réinterprète avec un maniérisme raffiné.

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

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

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

Between 1548 and 1550, Bordon was in Milan, painting portraits and mythological subjects for Carlo da Rho. His output declined between 1557 and 1559, and after a sojourn in Treviso he returned to Venice, where he died.

Jacopo dal Ponte, dit / *called* Bassano

Bassano del Grappa, c. 1510 - 13 février / *February* 1592

L'Adoration des bergers

The Adoration of the Shepherds

Huile sur toile, 75,8 x 102 cm. / *Oil on canvas, 29 7/8 x 40 1/8 in.*

Provenance :

Collection L.C. Wallach, The Grange, Northington (près d'Alresford, Hampshire), sa vente, Sotheby's, Londres, 10 février 1965, lot n° 23 (comme Bonifazio Veronese, vendu à Julius Weitzner) ;
Vente Christie's, Londres, 18 avril 1997, lot n° 158 (comme Jacopo Bassano) ;
Suisse, collection particulière.

Bibliographie :

W. Roger Rearick, «Tiziano e Jacopo Bassano», dans *Tiziano e Venezia, Actes du colloque (Venise, 1976)*, Vicence, 1980, p. 371-374, fig. 236 ;
Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano, Tavole*, Cittadella (Padoue), 1996, vol. II, t. 1, p. XVI, n° 32, fig. 32 ;
vol. II, t. 3, pl. II.

Jacopo Bassano ne fut jamais l'élève direct de Titien (1488/1489 - 1576), mais subit son ascendance tout au long de sa vie, soit par la vision directe des œuvres du grand maître de Cadore, soit par l'intermédiaire des estampes tirées d'après ses compositions les plus célèbres. En effet – et, comme l'a bien noté Rearick – lorsque Jacopo naquit, en 1510, Titien, alors âgé d'un peu plus de vingt ans, devint l'héritier artistique du défunt Giorgione (1477/1478 - 1510) et commença à dominer la scène artistique vénitienne, et cela pour plus de soixante ans. De fait, Jacopo ne choisit pas non plus de faire carrière à Venise, mais préféra une vie retirée et tranquille dans son village natal de Bassano del Grappa, où il développa un style personnel et subtil, teinté de candeur à ses débuts.

C'est à W.R. Rearick que revient le mérite d'avoir reconnu la main de Jacopo Bassano pour cette *Adoration des bergers*, qui, encore au moment de la vente de 1965, passait pour

Provenance :

L. C. Wallach collection, The Grange, Northington (near Alresford, Hampshire); his sale, Sotheby's, London, 10 February 1965, lot 23 (as Bonifazio Veronese, sold to Julius Weitzner);
Christie's, London, 18 April 1997, lot 158 (as Jacopo Bassano);
Switzerland, private collection.

Literature :

W. Roger Rearick, "Tiziano e Jacopo Bassano", in *Tiziano e Venezia (Symposium Papers, Venice, 1976)*, Vicenza, 1980, pp. 371-374, fig. 236;
Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano, Tavole, Cittadella (Padua)*, 1996, vol. II, part 1, p. XVI, no. 32, fig. 32; vol. II, part 3, pl. II.

Although Jacopo Bassano was never the direct pupil of Titian (1488/1489-1576) he was influenced by him throughout his life, both by direct experience of the great master's paintings and through the prints made after his most celebrated compositions. Indeed, as justly noted by Rearick, when Jacopo was born in 1510, Titian – then a little over twenty – became the artistic heir of Giorgione (1477/1478-1510) and began his nearly sixty-year domination of the Venetian artistic scene. In fact Jacopo chose not to pursue a career in Venice, preferring a more retiring, tranquil existence in his native town of Bassano del Grappa, where he developed a style that was personal, subtle, and – to start with – almost ingenuous.

It is to W. R. Rearick that we owe the recognition of Jacopo Bassano's authorship of this Adoration of the Shepherds, a painting that was still believed to be by Bonifacio de' Pitati,



un tableau de Bonifacio de' Pitati, dit Bonifacio Veronese (v. 1487-1553), le second maître de notre artiste. Jacopo fit tout d'abord son apprentissage dans l'atelier familial de Bassano del Grappa, auprès de son père, Francesco Dal Ponte, dit Il Vecchio (c. 1475/1478 - 1539), peintre et fondateur de la dynastie, puis, selon une tradition ancienne, auprès de Bonifacio Veronese à Venise – capitale où il est effectivement documenté en 1535, mais qu'il devrait avoir rejointe dès 1533. À la suite de Rearick, Alessandro Ballarin inclut notre tableau dans les volumes de planches, préliminaires à son importante monographie sur Jacopo Bassano pour laquelle les textes n'ont pas encore été publiés. Tous deux s'accordent pour considérer le tableau comme une œuvre de jeunesse exécutée, respectivement, pour le premier autour de 1534-1535, et pour le second vers 1535¹. Avec cette composition, Bassano amorce toute une réflexion sur le thème de l'Adoration des bergers, qui deviendra l'un des sujets de prédilection de sa peinture, sans cesse repris et développé tout au long de sa carrière. Ballarin inclut le tableau dans un groupe d'œuvres très cohérent appartenant au Museo Civico de Bassano del Grappa, parmi lesquelles on peut citer le *Christ et la femme adultère*, la *Suzanne et les vieillards* (fig. 1) ainsi que deux retables représentant la *Vierge à l'Enfant entre sainte Catherine, sainte Marie Madeleine et un donateur* (fig. 2; Vicence, Museo Civico) et la *Vierge à l'Enfant avec sainte Catherine d'Alexandrie et saint Zénon* (église paroissiale de Santa Caterina di Lusiana). Du point de vue du style, notre tableau partage effectivement avec ces derniers les mêmes types physiques aux formes ramassées et arrondies, presque tassées sur elles-mêmes dans des postures recherchées, non sans quelques maladresses ou exagérations dans leur maniérisme qui trahissent l'artiste de jeunesse.

called Bonifacio Veronese (c. 1487-1553), the painter's second teacher, when it was sold in 1965. Jacopo's first apprenticeship was in the family workshop in Bassano del Grappa, under his father Francesco Dal Ponte, known as Il Vecchio (c. 1475/1478-1539), a painter and founder of the dynasty. According to ancient tradition, he was then trained by Bonifacio Veronese in Venice, the capital city where Jacopo is indeed documented in 1535, although he had probably arrived in 1533. Following Rearick, Alessandro Ballarin included our painting in the volume of plates preliminary to his important monograph on Jacopo Bassano, to illustrate texts as yet unpublished. Both scholars shared the view that the picture was a youthful work, painted in 1534-1535 according to Rearick, and around 1535 for Ballarin.¹ This composition was a starting-point for Bassano's meditation on the theme of the Adoration of the Shepherds, which was to become one of his favourite painted subjects, recurring and evolving throughout his career. Ballarin included the painting within a tightly-knit group of works in the Museo Civico in Bassano del Grappa, among which one could cite Christ and the Adulterous Woman and Susanna and the Elders (fig. 1), as well as two altarpieces now in and near Vicenza, the Virgin and Child with Saints Catherine, Mary Magdalen and a donor (fig. 2; Vicenza, Museo Civico) and the Virgin and Child with Saints Catherine of Alexandria and Zeno (Santa Caterina di Lusiana, parish church). As regards style, our picture can clearly be compared with these works for its figure types: they are stocky and rounded, and almost piled over one another in studied poses that are not without awkward or exaggerated passages, betraying the youth of this mannered artist. If Jacopo's early



Fig. 1. Jacopo Bassano, *Suzanne et les vieillards*, Bassano del Grappa, Museo Civico.

1. S'il faut en croire la notice du catalogue de vente de 1997, Rearick, à cette occasion, est revenu sur la datation pour l'anticiper quelque peu en comparant notre tableau avec la *Montée au calvaire* aujourd'hui à la Fondation Bemberg de Toulouse (lettre de Rearick du 22 février 1997, qu'il ne nous a malheureusement pas été possible de retrouver, ni auprès de Christie's ni auprès de l'ancien propriétaire). Dans le catalogue de l'exposition Bassano de 1992-1993 (*Jacopo Bassano*, cat. exp. Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 septembre-6 décembre 1992; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 janvier-25 avril 1993, p. LXV), Rearick date le tableau de la Fondation Bemberg vers 1536, datation partagée par Ballarin (Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano. Tavole*, vol. II, t. 1, fig. 68, 70, 72, 74-76).

1. If we are to believe the 1997 auction catalogue, Rearick on this occasion revised his dating and placed it a little earlier, by comparing our picture, in spite of everything, with the *Way to Calvary* now in the Fondation Bemberg in Toulouse (a letter from Rearick dated 22 February 1997 has unfortunately not been traced, neither at Christie's nor with the former owner). In the Bassano exhibition catalogue of 1992-1993 (*Jacopo Bassano*, exh. cat., Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 September-6 December 1992; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 January-25 April 1993, p. LXV), Rearick dates the Bemberg Foundation picture to around 1536, a dating shared by Ballarin (Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano. Tavole*, vol. II, part 1, figs. 68, 70, 72, 74-76).



Fig. 2. Jacopo Bassano, *Vierge à l'Enfant entre sainte Catherine, sainte Marie Madeleine et un donateur*, Vicence, Museo Civico.

2. En effet, le tableau de Titien avait été livré à Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbino, à Ancône en novembre 1533, et il semble que la gravure ait été éditée dès l'année suivante. Pour la gravure, voir Michelangelo Muraro-David Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, cat. exp. Venise, Fondazione Cini, 1976, p.119-120, n° 55A et 55B; Maria Agnese Chiari, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Supplemento al "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", 1982, p. 35-36, n° VII.

2. In fact Titian's painting had been delivered to Francesco Maria della Rovere, Duke of Urbino, in Ancona in November 1533, and it appears that the engraving was already published in the following year. For the latter, see Michelangelo Muraro & David Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, exh. cat., Venice, Fondazione Cini, 1976, pp.119-120, nos. 55A, 55B; Maria Agnese Chiari, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, supplement to *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, 1982, pp. 35-36, no. VII.

Si, à ses débuts, Jacopo emboîte le pas du naturalisme, il se montre par ailleurs très au fait des différents apports modernes de ses contemporains les plus géniaux, de Lotto (1480-1556) à Titien, en passant par Dürer (1490-1538). Dans son article, Rearick note combien cette composition est inspirée de l'*Adoration des bergers* de Titien (aujourd'hui Florence, musée des Offices), largement diffusée par la gravure sur bois de Giovanni Britto – inversée par rapport au tableau, elle semble, pour cette raison, la véritable source de notre tableau (fig. 3)². Encore faudrait-il insister sur la rapidité avec laquelle le jeune Jacopo amalgame le langage moderne du peintre de Cadore dans une formule complètement nouvelle et qui lui appartient en propre. Outre le fait que l'artiste réinterprète très librement la composition de Titien en changeant nombre de détails et d'attitudes et en accordant, avant tout, une place plus importante au paysage, il abandonne l'idée du nocturne, clairement explicitée par le jeune berger du second plan qui tient une chandelle. Il ne retient pas plus ces deux jeunes bergers du second plan pour privilégier, au premier plan, un effet de frise, qui se déroule de la gauche vers la droite. Saint Joseph et les bergers sont campés avec force et détermination; ils se détachent très nettement sur le paysage et sur l'architecture en un beau rythme alterné: debout, agenouillé, penché en avant. Le jeu des drapés, assez savant y compris dans le choix des différentes couleurs, vient rompre avec le côté hiératique des figures, qui se définissent pourtant par la clarté de leurs formes, clarté que Jacopo a héritée de son père. Les animaux sont réduits à un simple rôle d'icône; le bœuf et l'âne, dont seul l'avant du corps sort de l'étable, sont assimilés à des spectateurs bienveillants, le regard baissé vers l'Enfant Jésus. Le bébé est comme négligem-

years reflect his search for naturalism, they also show how well acquainted he was with the variety of modern trends spearheaded by his most brilliant contemporaries, Lotto (1480-1556), Titian, and indeed Dürer (1490-1538).

In his article, Rearick notes how much this composition was inspired by the *Adoration of the Shepherds* by Titian (now in Florence, Uffizi Gallery), an image that became widespread through Giovanni Britto's woodcut – reversed with respect to the painting and for that reason apparently the specific source for our canvas (fig. 3).² It is worth insisting on the speed with which the young Jacopo blended the modern language of Titian into an entirely new and individual idiom. Beyond the fact that the painter freely reinterprets Titian's composition by changing a number of details and poses, and – above all – by giving greater prominence to the landscape, he also abandons the idea of the nocturne, which is explicit in the young shepherd with a candle in the middle ground. Jacopo also eliminates the two young shepherds in the middle ground and uses the foreground to emphasize a frieze-like effect that runs from left to right. Saint Joseph and the shepherds are portrayed with vigour and determination, and stand out distinctly against both landscape and architecture in a felicitously alternating rhythm: standing, kneeling, and leaning forward. The play of drapery, skilfully combining different colours, stands in contrast with the hieratic nature of the figures who are nonetheless clearly defined, a quality Jacopo learned from his father. The role of the animals is reduced to iconic simplicity: only the front of the ox and ass emerge from the stable, and they are made to resemble benevolent spectators, their gaze lowered towards the

ment posé à même le sol sur un tissu blanc qui rejoint les plis de la robe de la Vierge agenouillée. Jacopo suit en cela la tradition développée par Lorenzo Lotto de représenter l'événement, que l'on songe à la composition de la Pinacoteca Civica Tosio Martinengo à Brescia (c. 1527 ; fig. 4) et, plus tard, à celle, raffinée et somptueuse, du musée du Louvre, contemporaine de notre tableau. Quelques figures légèrement esquissées et qui participent à l'histoire se perdent dans le léger sfumato des lointains.

Jacopo s'est attaché à rendre une lumière crépusculaire avec un bel effet atmosphérique qui imprime un léger flou à l'ensemble. Il joue sur l'ambivalence du résultat visuel, à la fois légèrement vaporeux, réaliste et rugueux dans la description des personnages et du lieu. La lumière atmosphérique qu'il exploite ici diffère en tout point de celle, nette et cristalline, d'une de ses célèbres compositions du début, la *Fuite en Égypte* (1534, Bassano del Grappa, Museo Civico). Les dominantes bleues et brunes des couleurs sont encore filtrées à travers l'expérience de son second maître, Bonifacio, cependant que les jaunes et les rouges de certains drapés et de la musette viennent rehausser l'ensemble de couleurs chaudes.

Nul ne sait comme Jacopo donner à ce point l'impression d'un moment suspendu dans l'espace avec un bel effet atemporel. Avec cette œuvre, on se rend compte que, très tôt, il est capable d'actualiser la culture archaïque de son père avec les premiers éléments modernes en provenance de Venise. C'est là une des caractéristiques de la vitalité de l'art de Jacopo à ses débuts, art qui évoluera vers des canons plus allongés et un goût plus inquiet, où il aura souvent recours au caractère confidentiel du nocturne qu'il a écarté ici.

Christ Child. The infant is almost nonchalantly placed on the ground on a white cloth that connects to the folds of the kneeling Virgin's robe; here Jacopo was following the imagery as it appears in Lorenzo Lotto, calling to mind the composition in the Tosio Martinengo Gallery, Brescia (c. 1527; fig. 4) and the richly refined later version in the Louvre, contemporary with our picture. Finally, some lightly sketched figures dissolve into the gentle sfumato of the background.

Jacopo took great care to convey the sense of twilight, painting a luminous atmosphere that lends a touch of haziness to the scene. He played on this ambivalent visual effect, at once slightly misty, realistic and rugged, in his description of people and setting. The atmospheric light he uses here is quite distinct from the crisp, crystalline light that appears in one of his early works, the Flight into Egypt (1534; Bassano del Grappa, Museo Civico). The dominant blues and browns of the colours still appear filtered, following the manner of his second teacher, Bonifacio, while the yellows and reds of some drapery passages and the bagpipe provide highlights of warm tonalities.

Only Jacopo could have conveyed the impression of a moment suspended in space and combine it with a sense of timelessness. This work demonstrates how soon he was able to update the archaic culture of his father through the latest trends in painting coming out of Venice, and it reflects one of the aspects of Jacopo's vitality early in his career. His style subsequently evolved, with the appearance of more attenuated figures and a less tranquil mood, and the increasingly frequent use of an intimate, nocturnal mode that he chose not to paint here.



Fig. 3. Giovanni Britto, *Adoration des bergers*, xylographie d'après Titien. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.



Fig. 4. Lorenzo Lotto, *Nativité*, Brescia, Pinacoteca Civica Tosio Martinengo.



Paris Bordon

Trévis / Treviso, 1500 - Venise / Venice, 1571

Portrait d'une jeune femme

Portrait of a Young Woman

Huile sur toile. 106,8 x 82,5 cm. Signé sur le fond à droite : «O.Paris.B»

Oil on canvas, 42 x 32 1/2 in. Signed at lower right : "O.Paris.B"

Provenance :

Collection de Mrs James Watney, avant 1957, par descendance Oliver Vernon Watney, Cornbury Park, Oxfordshire ; sa vente Christie's, Londres, 23 juin 1967, n° 51, acheté à cette vente par J. Paul Getty, Sutton Place, Guildford, Surrey, qui l'a légué au musée en 1978 ; vendu par le musée avec 29 autres tableaux chez Christie's, New York, 21 mai 1992, n° 37 ; New York, collection particulière.

Bibliographie :

Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, 2 vol., Londres, 1957, vol. 1, p. 45 (Paris Bordon, *Portrait of a Courtesan*, non reproduit).

Ces représentations à mi-corps de jeunes femmes – souvent dénommées courtisanes –, développées plus particulièrement par Titien (1488/1489 -1576), Palma le Vieux (c. 1480-1528) et Bordon, étaient très en vogue dans l'art vénitien du XVI^e siècle. Si, bien sûr, le modèle de référence est à chercher dans la *Flore*, de Titien (Florence, galerie des Offices), ou encore dans les différentes représentations de *Femme à sa toilette* (Paris, musée du Louvre), toujours de Titien, notre composition semble à mi-chemin entre ces deux pôles et pourrait correspondre à ces effigies dont on ne savait pas s'il s'agissait de portraits ou de figures *fatte a capriccio* évoquées par le biographe Carlo Ridolfi. Notre figure féminine semble en effet représenter un type de beauté intellectualisé, d'une certaine manière idéale, où l'artiste n'a pas craint d'exagérer les caractéristiques physiques – notamment dans la description du bras droit, teinté de masculinité. Le port de la tête au regard tourné avec insistance vers un objet qui nous échappe dénote une belle pres-

Provenance :

Collection of Mrs James Watney, before 1957; by descent to Oliver Vernon Watney, Cornbury Park, Oxfordshire; his sale, Christie's, London, 23 June 1967, lot 51, acquired by J. Paul Getty, Sutton Place, Guildford, Surrey, and bequeathed by him to the Getty Museum in 1978; sold by the Getty Museum, Christie's, New York, 21 May 1992, lot 37; New York, private collection.

Literature :

Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, 2 vols., London, 1957, vol. 1, p. 45 (Paris Bordon, *Portrait of a Courtesan*, not reproduced).

Half-length figures of young women – often referred to as courtesans, and particularly explored by Titian (1488/1489-1576), Palma Vecchio (c. 1480-1528) and Bordon – were very much in vogue in Venetian art of the sixteenth century. While the prototype can of course be found in Titian's Flora (Florence, Uffizi Gallery), or among the varied depictions of A Woman at Her Toilet (Paris, Musée du Louvre), also by Titian, our composition appears to stand midway between these two extremes, and might well correspond to the sorts of pictures which could be defined as either portraits or figures fatte a capriccio, as cited by the biographer Carlo Ridolfi. Indeed, our female figure seems to represent a sort of intellectualized beauty, corresponding to a certain ideal, in which the artist deliberately exaggerates physical characteristics – in this case, the rather masculine right arm. The tilt of the head, with its gaze directed decisively towards an object beyond our view, indicates an imposing presence, supported by



tance, soutenue par la description de nombreux détails comme les bijoux et tout un décorum de drapés qu'affectionnait tant Bordon. La chevelure dénouée et négligemment passée entre les doigts, la chemise blanche ouverte sur la poitrine, la belle étoffe rouge corail – peut-être de cachemire – qui magnifie la figure semblent autant d'indices invitant à la sensualité. Le type physique, en particulier la tête, est quasiment identique dans le *Portrait de jeune femme avec un miroir* (fig. 1 ; États-Unis, collection particulière).

Souvent, comme c'est le cas ici, Bordon ajoute un fond d'architecture pour définir un intérieur. La colonnade avec le bas-relief de feuilles d'acanthe et la petite fenêtre se retrouvent de façon assez similaire dans le *Portrait de dame à l'écreuil* (fig. 2 ; Augsburg, Städtische Kunstsammlungen – Schaelzer Haus) et, sans



Fig. 1. Paris Bordone, *Portrait de jeune femme avec un miroir*, États-Unis, collection particulière.

descriptive details such as jewelry and decorative drapery, which Bordon was very fond of painting. The loose hair, nonchalantly fingered by the sitter, as well as the open-breasted white shirt and beautiful coral-red cloth – perhaps cashmere – intensify the figure and all seem to invite a sensual reading of the image. The physical type, especially the head, is almost identical to that of the Portrait of a Young Woman with a Mirror (fig. 1; United States, private collection).

Often, as in this case, Bordon would add an architectural background in order to define an interior setting. The columns with a relief of acanthus leaves and a small window recur in a similar fashion in the Portrait of a Lady with a Squirrel (fig. 2; Augsburg, Städtische Kunstsammlungen – Schaelzer Haus) and,



Fig. 2. Paris Bordone, *Portrait de dame à l'écreuil*, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen (Schaelzer Haus).

1. Le grand tableau représentant l'Annonciation a été découvert par Sylvie Béguin, qui l'a signalé au musée de Caen ; Sylvie Béguin, «Musée des Beaux-Arts de Caen. Une Annonciation de Paris Bordone», *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1968, n°s 4-5, p. 195-204, et, plus récemment, Françoise Debaisieux, *Caen Musée des Beaux-Arts. Peintures des écoles étrangères*, Inventaire des collections publiques françaises n° 36, Paris, 1994, p. 72-73 (qui reprend toute la bibliographie). Pour le tableau de Moscou, voir l'article récent de David Ekserdjian, «Paris Bordone and the Aedes Walpoliana», *Apollo*, juin 1999, n° 448, p. 51-52.
2. Giordana Canova, *Paris Bordone*, Venise, 1963, p. 85, fig. 89.

1. The large painting of The Annunciation was discovered by Sylvie Béguin, who brought it to the attention of the Museum in Caen: see Sylvie Béguin, "Musée des Beaux-Arts de Caen. Une Annonciation de Paris Bordone", *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1968, nos. 4-5, pp. 195-204; and, more recently, Françoise Debaisieux, *Caen, Musée des Beaux-Arts. Peintures des écoles étrangères (Inventaire des collections publiques françaises, no. 36)*, Paris, 1994, pp. 72-73, with earlier literature. For the painting in Moscow, see the recent article by David Ekserdjian, "Paris Bordone and the Aedes Walpoliana", *Apollo*, June 1999, no. 448, pp. 51-52.
2. Giordana Canova, *Paris Bordone*, Venice, 1963, p. 85, fig. 89.

la fenêtre ni le bas-relief, dans la *Flore* du musée du Louvre (fig. 3). Paris Bordon excellait dans les représentations architecturales, particulièrement ambitieuses et fouillées, qu'il peignait en arrière-plan de certaines de ses compositions comme l'*Annonciation* du musée des Beaux-Arts de Caen ou encore *Auguste et la Sibylle* (Moscou, musée Pouchkine), pour n'en citer que deux¹. Ici, le morceau d'architecture, très simple et assez systématique dans l'alignement des colonnes, pourrait dénoncer l'intervention de l'atelier.

Il nous semble possible d'envisager la datation de notre figure dans la période de la maturité de l'artiste, entre 1540 et 1550, datation proposée par Giordana Canova pour la *Flore* du musée du Louvre². Cette décennie se caractérise par des représentations où la figure est souvent présentée enchâssée dans l'architecture ; les différentes déclinaisons de ces mises en page que nous avons citées attestent de leur succès auprès des collectionneurs privés.

albeit without window and relief, in the Flora in the Musée du Louvre (fig. 3). Paris Bordon excelled at painting particularly ambitious and detailed architectural settings for the backgrounds of some of his compositions, such as the Annunciation in the Musée des Beaux-Arts, Caen, or the Augustus and the Sibyl (Moscow, Pushkin Museum), to cite only two examples.¹ Here, the architectural passage is simple and fairly rigid in its alignment of columns, suggesting some workshop involvement.

It seems possible to date our painting to the artist's maturity, between 1540 and 1550, the period suggested by Giordana Canova for the Flora in the Louvre.² The artist's style in this decade is defined by figures almost embedded within the architecture; the differing approaches to the compositions cited above attest to their success among private collectors.



Fig. 3. Paris Bordon, *Flore*, Paris, musée du Louvre.

Luca Cambiaso

Moneglia, 1527 - El Escorial, 1585

Vénus et Adonis

Venus and Adonis

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

Provenance

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

Bibliographie

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

Expositions

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

Provenance:

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

Literature:

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

Exhibitions:

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



Œuvres en rapport

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

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

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

Related works:

Paintings: Another version of the painting (smaller, and weaker) exists in the Museo Civico, Padua (see Lucio Grossato, "La Pinacoteca del museo di Padova", *Emporium*, Mar. 1952, p. 121, illus.).

According to Suida Manning (1958) there exists a copy, perhaps executed by Ottavio Semino, in a private collection in New York; this may be the one reproduced in a photograph in the Witt Library, and which was in the J. Hayward collection. While the group of figures is the same, the proportions are more compressed, and the addition of a broad panoramic landscape on both sides changes its aspect completely.

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



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



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



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



Détail de la figure 2

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

Si ce thème fut un des thèmes de prédilection de l'école vénitienne, de Titien à Véronèse, et si, comme s'accorde à le dire la critique, Cambiaso fut largement influencé par ce dernier artiste, encore faut-il définir comment. À notre avis, il le fut plus dans les moyens que dans la forme donnée au récit. En effet, le *Vénus et Adonis* de Véronèse (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen ; Fig. 3), bien différent du point de vue de la composition qui se déroule en frise, alors que Cambiaso présente, au contraire, un groupe très compact, démontre cependant des caractéristiques d'exécution assez comparables : une touche d'une grande liberté, vibrante dans le rendu des feuillages et des draperies, la carnation très blanche de la Vénus qui s'oppose à celle rosée d'Adonis, l'insistance sur le côté

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

If this subject was favoured by the Venetian School, from Titian to Veronese, and if (as scholars agree) Cambiaso was broadly influenced by the latter, the nature of that influence still requires definition. Our opinion is that it was more in method than in form. Indeed, the Venus and Adonis by Veronese (Augsburg, Staatliche Kunstsammlungen; Fig. 3) is very different compositionally, since it unfolds as a frieze, whereas Cambiaso presents a compact grouping of figures. Yet our Genoese painter nonetheless displays comparable means of execution: considerable

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

Le paysage, peu présent dans l'œuvre de Cambiaso si l'on excepte le *Mercur et Argos* (collection particulière), se réduit ici à une simple toile de fond qui n'a d'autre prétention que de mettre en valeur le couple d'amoureux. Ici, il reprend d'ailleurs la solution adoptée pour la version du Palazzo Bianco : un grand bosquet d'arbres avec une petite échappée sur un lointain, à droite. Les bruns et les verts acides des feuillages sont brossés avec une rapidité qui nous rappelle ses talents de fresquiste, les beaux accords

freedom of handling, with a vibrant description of foliage and draperies; an expressive contrast between the pale complexion of Venus and the rosier hues of Adonis; and an insistence on a bucolic mood. The dating of about 1565 proposed for our picture by Suida-Manning and followed by all other scholars corresponds to the phase in which Cambiaso used non-religious subjects to explore his "second manner". He abandons "giant" features in favour of a more pared down, essential approach, describing Venus' body as if it is etched out by light. The same pallid, full-volumed body is used by the artist for the Lucretia in the Prado, Madrid (Fig. 4).

In contrast, the two other versions of Venus and Adonis, both autograph and slightly earlier in date (Genoa, Galleria di Palazzo Bianco; Fig. 5; and private collection; Fig. 6), have a different composition, with a Venus seated in profile and Adonis standing before her. A beautiful pen and ink drawing (Cincinnati, Ohio, Poole collection; Fig. 7) offers yet another solution for this group, although it uses the same attractive idea of juxtaposing the heads as in our painting. In his evolving treatment of the subject in these compositions, quite distinct from one another, Cambiaso displays his fantasia and a power of invention that seeks a stylistic shift away from Mannerist ideals.

Landscape makes few appearances in Cambiaso's oeuvre (except in the Mercury and Argus in a private collection), and here it is reduced to a simple background screen that has no other function but to highlight the amorous couple. Cambiaso adopts the approach he used in the Palazzo Bianco version: a wooded grove with a small gap leading to a distant view on the right. The browns



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



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



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



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

de rose et de rouge pour Adonis, ceux de son art de la couleur qu'il utilise avec retenue. Force est de constater que son style a évolué vers plus de légèreté. De fait, un réel allègement s'est opéré par rapport aux œuvres de la décennie précédente, dont nous avons présenté ici la *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste* et les quatre *Figures allégoriques des Arts libéraux*, qui se caractérisent au contraire par leur belle matière empâtée et leurs couleurs toniques. Ici la tonalité générale est plus sourde, tout en restant d'une grande fraîcheur.

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

and acid greens of the foliage are brushed on with a swiftness that recalls the painter's talent for frescoes; and the beautiful harmony of pinks and reds in Adonis evokes his artistry in the restrained use of colour. One can only conclude that his style evolved towards a lighter handling of paint, perceptible in a way that contrasts with the works of the preceding decade presented here – The Virgin and Child with Saint John the Baptist and the four Allegorical Figures of the Liberal Arts – which are defined by their rich use of impasto and primary colours. Here the general tonality is more muted, yet still fresh.

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

Simone Peterzano

Bergame /Bergamo, c. 1535 - Milan, 1599

Angélique et Médor

Angelica and Medoro

Huile sur toile. 154,8 x 194 cm / Oil on canvas. 61 x 76 3/8 in.

Provenance :

Milan, collection Gerolamo Legnani (1587); Milan, collection particulière en 1944-45 ; New York, collection particulière; Campione d'Italia, collection Silvano Lodi.

Bibliographie :

Giovan Paolo Lomazzo, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione dei Grotteschi...*, Milan, 1587, éd. Isella, Turin, 1993, p. 153-154, II 36 ;
Wart Arslan, «Nota caravaggiesca», in *Arte Antica e Moderna*, 1959, p. 196-197 ;
Maria Teresa Fiorio, « Note su alcuni disegni inediti di Simone Peterzano », *Arte Lombarda*, 40, 1974, p. 88-89 ;
Edi Baccheschi-Maurizio Calvesi, «Simone Peterzano», *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento IV*, Bergame, 1978, p. 476, 480, 533, n° 20 ;
Frank Dabell, in *Important Old Master Paintings. Within the Image*, Piero Corsini, Inc., New York, 1990, p. 50, repr. ;
Mina Gregori, «Simone Peterzano», in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, cat. exp. Florence-Rome, 1991, p. 62 ;
Mina Gregori, «Sul venetismo di Simone Peterzano», *Arte Documento*, 6, 1992, p. 263-269 ;
W. W. Bracken, *M. Roy Fisher Fine Arts. A selection of Old Master Paintings and sculptures*, New York, 1993, p. 26-29 ;
Maria Teresa Fiorio, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento*, cat. exp. Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 mars – 21 juin 1998, p. 284-285, n° 105 ;
Robert S. Miller, «Simone Peterzano in Milan : Contracts for Frescoes in San Maurizio and San Francesco Grande and other Documents», *Paragone*, nov. 1999, n° 597, p. 92, fig.72 ;
Maria Teresa Fiorio, «La controfacciata di Simone Peterzano», in *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano*, Milan, 2000, p. 100, 101 (repr.), 103 ;

Provenance :

Milan, Gerolamo Legnani collection (1587); Milan, private collection, 1944-45; New York, private collection; Campione d'Italia, Silvano Lodi collection.

Literature :

Giovan Paolo Lomazzo, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione dei Grotteschi...*, Milan, 1587, ed. D. Isella, Turin, 1993, pp. 153-154, II 36 ;
Wart Arslan, «Nota caravaggiesca», *Arte Antica e Moderna*, 1959, pp. 196-197 ;
Maria Teresa Fiorio, «Note su alcuni disegni inediti di Simone Peterzano», *Arte Lombarda*, 40, 1974, pp. 88-89 ;
Edi Baccheschi & Maurizio Calvesi, «Simone Peterzano», in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento IV*, Bergame, 1978, pp. 476, 480, 533, no. 20 ;
Frank Dabell, in *Important Old Master Paintings. Within the Image*, Piero Corsini, Inc., New York, 1990, p. 50, illus. ;
Mina Gregori, «Simone Peterzano», in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, exh. cat., Florence-Rome, 1991, p. 62 ;
Mina Gregori, «Sul venetismo di Simone Peterzano», *Arte Documento*, 6, 1992, pp. 263-269 ;
W. W. Bracken, *M. Roy Fisher Fine Arts. A selection of Old Master Paintings and Sculptures*, New York, 1993, pp. 26-29 ;
Maria Teresa Fiorio, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento*, exh. cat., Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 March – 21 June 1998, pp. 284-285, no. 105 ;
Robert S. Miller, «Simone Peterzano in Milan: Contracts for Frescoes in San Maurizio and San Francesco Grande and other Documents», *Paragone*, Nov. 1999, no. 597, p. 92, fig.72 ;
Maria Teresa Fiorio, «La controfacciata di Simone Peterzano», in *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano*, Milan, 2000, pp. 100, 101 (illus.), 103 ;



Mina Gregori, «Un amico di Simone Peterzano a Venezia», *Paragone*, janv.-mars 2002, n° 41-42, p. 25, fig. 29.

Exposition :

Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento, cat. exp. Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 mars - 21 juin 1998, p. 284-285, n° 105.

Œuvres en rapport :

Dessins : trois dessins préparatoires pour les figures de Médore et des guerriers allongés au sol (Figs. 1, 2, 3; Milan, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco) ont été présentés avec le tableau à l'exposition *Rabisch* (1998, p. 285-286, nos 106, 107, 108).

Le tableau, dont le sujet est attesté par la description qu'en donne le peintre et écrivain milanais, Giovan Paolo Lomazzo (1538-1592) dans un de ses *Rabisch*, a fait l'objet d'une étude exhaustive de Maria Teresa Fiorio lors de l'exposition sur *Le Grottesque dans l'art du seizième siècle* qui eut lieu à Lugano, en 1998. Le début du texte de Lomazzo nous indique, outre le nom du peintre, celui du commanditaire: «IN RÒDD'ONA PINCIURA / FACCIA DAR SIMOGN PETREZAGN / AR SIGNÒ GERÒLLEM LEGNAN / IN RENGUA TOSCANA», ce dont on peut juger plus facilement d'après la traduction qu'en a donnée le professeur Dante Isella: «In lode d'un dipinto fatto da Simone Peterzano per Gerolamo Legnani». Suit une description très détaillée du tableau en «langue toscane», notant l'attitude des deux héros, la présence des guerriers aux alentours et l'ombre et la lumière du soleil levant, qui correspondent effectivement en tout point au tableau¹. Le peintre Simone Peterzano est aujourd'hui davantage connu pour avoir été le maître de Caravage (1571-1610), que pour son œuvre en elle-même. Caravage fréquente l'atelier de l'artiste à Milan, entre 1584 et 1589 date à laquelle Peterzano part pour Rome,

Mina Gregori, «Un amico di Simone Peterzano a Venezia», *Paragone*, Jan.-Mar. 2002, no. 41-42, p. 25, pl. 29.

Exhibited :

Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento, exh. cat., Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 March - 21 June 1998, pp. 284-285, no. 105.

Comparative works :

Drawings : three preparatory studies for the figures of Medoro and the fallen warriors (Figs. 1, 2, 3; Milan, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco) were presented together with the painting in the *Rabisch* exhibition (1998, pp. 285-286, nos. 106, 107, 108).

The subject of this painting is attested to by a description by the Milanese painter and writer Giovan Paolo Lomazzo (1538-1592) in one of his Rabisch texts, and the picture itself was the object of an in-depth study by Maria Teresa Fiorio during the exhibition on the Grottesque in sixteenth-century art held in Lugano in 1998. The opening of Lomazzo's text not only indicates the name of the painter but that of the patron too – "IN RÒD D'ONA PINCIURA / FACCIA DAR SIMOGN PETREZAGN / AR SIGNÒ GERÒLLEM LEGNAN / IN RENGUA TOSCANA", which can be more readily understood in a translation by Professor Dante Isella: "In praise of a picture painted by Simone Peterzano for Gerolamo Legnani". There follows a highly detailed description of the painting in the "Tuscan tongue", noting the poses of the two heroic protagonists, the presence of warriors nearby and the shadow and light of the rising sun, which all correspond explicitly to the image before us.¹

The painter Simone Peterzano is better known today as the teacher of Caravaggio (1571-1610) than for his own work. Caravaggio frequented his workshop in Milan between 1584 and 1589,

1. Giovan Paolo Lomazzo, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione dei Grotteschi...* 1587, Milan, éd. Isella, Turin, 1993, p. 153-154. La description en est la suivante: «Quando gionse a Simon l'alto capriccio / Del far del bel Medor ferito un quadro, / Pinsel col capo chin sopra il leggiadro / Grembo della sua donna, che sen stava / Dogliosa, e lui mirava; / Et egli lei, ma con la bocca aperta, / Col dir, Questa è l'offerta / Che a me fai senza alcun merto mea. / Intanto ella la man bianca tenea / Sopra il lui collo, et ei co' membri lassi / Pallido in terra stassi. / Veggonsi intorno uccisi e vivi finti, / Con gl'arbor dal Sol tinti, / Onde per l'ombre e i lumi in modo l'opra / Scode che longi ognun convien la scopra».

1. Giovan Paolo Lomazzo, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione dei Grotteschi...* 1587, Milan, éd. D. Isella, Turin, 1993, pp. 153-154. La description en est la suivante: "Quando gionse a Simon l'alto capriccio / Del far del bel Medor ferito un quadro, / Pinsel col capo chin sopra il leggiadro / Grembo della sua donna, che sen stava / Dogliosa, e lui mirava; / Et egli lei, ma con la bocca aperta, / Col dir, Questa è l'offerta / Che a me fai senza alcun merto mea. / Intanto ella la man bianca tenea / Sopra il lui collo, et ei co' membri lassi / Pallido in terra stassi. / Veggonsi intorno uccisi e vivi finti, / Con gl'arbor dal Sol tinti, / Onde per l'ombre e i lumi in modo l'opra / Scode che longi ognun convien la scopra".

2. «Simone Petrazana bergamasco»: Peterzano signe de la sorte le contrat avec la Fabbriceria de l'église de S. Maria presso S. Celso pour les peintures du buffet d'orgue (aujourd'hui perdues) : (Edi Baccheschi, «Simone Peterzano. La vita», *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento IV*, Bergamo, 1978, p. 473). Pour de nouvelles découvertes d'archives sur les dates de l'artiste: voir Robert S. Miller, «Birth and Death Dates of Simone Peterzano», *Paragone*, janv.-mars 2002, nos 41-42, p. 157-158.

Sur son *Autoportrait* l'artiste se déclare ostensiblement «Venetus. Titiani. Alumnus» (voir Maurizio Calvesi, «Un autoritratto di Simone Peterzano», *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, Milan, 2000, p. 37-39).

3. Francesco Porzio, in *Rabisch*, cat. exp., 1998, p. 316, n° 125.

2. "Simone Petrazana bergamasco" was how the artist signed the contract with the Fabbriceria of the church of Santa Maria presso San Celso for the painting of the organ case (now lost): see Edi Baccheschi, "Simone Peterzano. La vita", in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento IV*, Bergamo, 1978, p. 473. For new archival discoveries relating to the artist's biography, see Robert S. Miller, "Birth and Death Dates of Simone Peterzano", *Paragone*, Jan.-Mar. 2002, nos. 41-42, pp. 157-158. In his Self-Portrait the painter declared himself to be "Venetus. Titiani. Alumnus" (see Maurizio Calvesi, "Un autoritratto di Simone Peterzano", in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, Milan, 2000, pp. 37-39).

3. Francesco Porzio, in *Rabisch*, *exh. cat.*, 1998, p. 316, no. 125.

peut-être en compagnie de son élève. L'artiste, au hasard de ses signatures, se proclame «bergamasque» d'origine, ailleurs élève de Titien», autant d'affirmations non documentées, et en particulier pour son apprentissage auprès de Titien (1488/89 -1576)². Pourtant, il a toute chance d'être réel tant le vénétisme est présent dans les premières œuvres, pas seulement celui de Titien mais aussi celui de Véronèse (1528-1588) et celui des grands peintres du XVIe siècle vénitien. Quant au commanditaire, de nouveaux développements ont été apportés par Robert S. Miller qui publie, après l'exposition *Rabisch*, le contrat du 8 novembre 1572 pour les fresques de l'église du couvent de San Maurizio à Milan, contrat dans lequel se trouve cité à nouveau Gerolamo Legnani, cette fois-ci comme garant de l'artiste dans le cas où le contrat ne serait pas respecté. Ce texte précise encore qu'il s'agit d'un personnage de la noblesse, sans doute le premier commanditaire d'importance de l'artiste à Milan. Arslan qui avait publié le tableau pour la première fois en 1959, avait proposé une datation contemporaine des vers de Lomazzo, autour de 1585, alors que le lien avec les fresques de San Maurizio nous invite à envisager une datation bien antérieure, autour de 1575 comme l'avait déjà proposé Maria Teresa Fiorio lors de l'exposition *Rabisch*. Dans sa dernière intervention sur le tableau (en 2000) elle revient sur la datation pour apporter un élément nouveau. Compte tenu de la description extrêmement précise qu'en fait Lomazzo – jusque dans les détails de la lumière – il paraît évident qu'il en ait eu une vision directe, or l'on sait qu'il devint aveugle peu avant le 26 avril 1572³. Et, comme de plus, Lomazzo prend soin d'en indiquer le propriétaire, il faut donc imaginer que le collectionneur était déjà en

when Peterzano left for Rome, perhaps accompanied by his pupil. According to what suited him, our painter proclaims himself of "Bergamasque" origin, and elsewhere as the "pupil of Titian", neither of which can be documented, especially as regards Titian (1488/89 -1576).² However the latter connection appears entirely plausible since there is a strong Venetian element in Peterzano's early works, not only reflecting Titian but Veronese (1528-1588) and other great Venetian painters of the Cinquecento.

As for the patron, new information has emerged through the archival work of Robert S. Miller. After the *Rabisch* exhibition, the scholar published the contract of 8 November 1572 for the frescoes in the convent church of San Maurizio in Milan, which mentions Gerolamo Legnani, this time as guarantor for Peterzano in the event the painter did not adhere to the terms agreed. The document also defines Legnani as a noble, and he was no doubt the artist's most important patron in Milan. Arslan, who was the first to publish the painting in 1959, suggested dating the work to about 1585, but its resemblance to the frescoes in San Maurizio would indicate a much earlier date, around 1575, as Maria Teresa Fiorio suggested in the *Rabisch* catalogue. In her last contribution on this painting (2000), she reiterates the dating and adds more exact information: bearing in mind that Lomazzo gives an extremely precise description – down to the details of lighting – it seems evident that he viewed the work at first hand, and yet we know he became blind shortly before 26 April 1572.³ Furthermore, since Lomazzo takes care to note the painting's owner, one must imagine that Legnani already had it in his possession

possession du tableau, avant même la signature du contrat pour les fresques de San Maurizio.

Cette argumentation sur la datation est de la première importance, car à cette date, Peterzano n'est pas encore résident légal à Milan ce que trahit sa peinture, encore très liée à l'art vénitien. Avant qu'Arslan ne rende le tableau à Peterzano, il passait d'ailleurs pour une œuvre de Véronèse, dont le souvenir reste cependant présent dans le personnage féminin d'Angélique. Le chromatisme intense, en particulier le drapé jaune aux effets glacés, la frondaison traitée d'un pinceau large qui s'oppose à la finesse de la description du premier plan et de l'échappée de paysage, sont encore autant d'échos de la technique picturale vénitienne. La scène représentée s'inspire du chant 19 (20-36) de l'*Orlando Furioso* de l'Arioste, un long poème publié en 1516, source inépuisable de sujets pour la peinture. Ici le groupe d'Angélique et Médor revisite le thème de la Pietà sur un mode «chevaleresque». Par le jeu des regards et des mains le peintre exprime la compassion d'Angélique pour Médor, blessé à la suite d'une violente bataille entre chrétiens et sarrasins. En toile de fond, il s'agit pourtant d'évoquer un amour naissant entre la belle héroïne chrétienne et le jeune païen. A droite, gisent les corps des compagnons de Médor, le roi Dardinel et le fidèle Cloridan qu'un personnage – s'agit-il du berger qui vient en aide à Angélique ? – tente de soulever. Dans cette partie du tableau, pointe le naturalisme de Peterzano par le bel effet de lumière à travers les feuillages qui se reflète sur l'épaule du berger, d'un coup de pinceau blanc et énergique, alors que l'avant du corps est plongé dans l'ombre. Les trois dessins préparatoires, publiés par Maria Teresa Fiorio (figs. 1, 2, 3), indiquent à quel point l'artiste

before the date of the signed contract for the frescoes in San Maurizio. The discussion of chronology is of prime importance because at this date Peterzano was not yet legally resident in Milan, as suggested by the style of the painting, which is still so influenced by Venetian art. Before Arslan attributed it to Peterzano, it was believed to be by Veronese, whose style is indeed echoed by the figure of Angelica. The intense expression of colour, especially the yellow drapery and its icy luminosity, the foliage, handled with broad brushwork (in contrast to the detailed description of the foreground), and the dissolving landscape view, are all reflections of Venetian painting technique.

The scene described was inspired by Ariosto's Orlando Furioso (Canto 19, 20-36), an epic poem published in 1516 and an inexhaustible source of subjects for painting. Here the figures of Angelica and Medoro are presented as a treatment of the Pietà in "chivalric" mode, and the painter uses the play of gazes and hands to express Angelica's compassion for Medoro, wounded during a violent battle between Christians and Saracens; this in turn is intended as a backdrop to evoke the nascent love between the fair Christian heroine and the pagan youth. On the right lie the bodies of Medoro's companions, King Dardinel and the faithful Cloridan, whom a third figure – perhaps the shepherd who comes to the aid of Angelica – is attempting to raise. In this part of the painting one can appreciate Peterzano's naturalism in the refined effect of light coming through the foliage and touching the shoulder of the shepherd, conveyed with a white, vibrant brushstroke, while the front part of his body is plunged into shadow. The three preparatory drawings



Fig. 1. Simone Peterzano, *Tête en raccourci*, Milan, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco.



Fig. 2. Simone Peterzano, *Nu masculin*, Milan, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco.



Fig. 3. Simone Peterzano, *Guerriers morts*, Milan, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco.



Fig. 4. Simone Peterzano, *Vénus et l'Amour avec deux satyres dans un paysage*, Milan, Pinacothèque de Brera.

était soucieux de définir au mieux les attitudes et les expressions: pour la première feuille le *pathos* du héros et pour la seconde, le rendu de son corps abandonné. Le dessin sert l'expression – il n'est pas au service d'un concept idéal – comme le démontrent encore les distorsions anatomiques des trois personnages de droite, déjà présentes sur le troisième dessin préparatoire, et qui sont à mettre, elles aussi, sur le compte de cette nouvelle orientation de son art alors qu'il est à peine arrivé à Milan. Les études pour les figures isolées sont légions dans son œuvre dessinée qui compte un nombre très élevé de feuilles (aujourd'hui dans la collection du Castello Sforzesco de Milan) et qui, souvent, proposent des variations autour d'une même figure. Avec ce tableau qui opère, tôt dans sa carrière, une synthèse entre les expériences vénitienne et les nouveaux accents lombards, il s'agit de la redécouverte d'une des rares pages profanes de l'artiste, comme l'est aussi la *Vénus et l'Amour avec deux satyres dans un paysage* (Fig. 4; Milan, Pinacothèque de Brera), légèrement antérieure à notre composition ⁴.

published by Maria Teresa Fiorio (Figs. 1, 2, 3) show how concerned the artist was to define poses and expressions: on the first sheet, the hero's pathos, and on the second, the physical abandon of his body. Drawing serves the creation of expression, rather than some ideal concept, and this is also demonstrated by the anatomical distortions of the three figures at right, who appear on the third sheet of studies, and reflect the painter's new stylistic direction just after arriving in Milan. Peterzano's graphic oeuvre contains a very large number of figure studies, and these sheets (mostly in the collection of the Castello Sforzesco, Milan) often present variations on an individual figure.

This painting is an early example in the artist's career of a synthesis between his Venetian experience and the impact of Lombard realism, and represents the rediscovery of one of his rare profane subjects, like the Venus and Cupid with Two Satyrs in a Landscape (Fig. 4; Milan, Brera Gallery), painted slightly earlier than our composition.⁴

4. Frank Dabell, 1990, p. 50 et Mina Gregori, 2002, p. 25, note 21.

4. Frank Dabell, 1990, p. 50, and Mina Gregori, 2002, p. 25, note 21.

Giovanni Andrea Donducci, dit / called Il Mastelletta

Bologne / *Bologna*, 1575-1655

Fête champêtre sur la rive d'un fleuve

Fête by a Riverbank

Huile sur toile. 99 x 120,5 cm / *Oil on canvas*. 39 x 47 7/16 in.

Provenance :

Vente Cornette de Saint-Cyr, Paris, Drouot, 19 avril 1991, n° 9 ; Hazlitt, Gooden & Fox, Londres ; Bologne, collection particulière

Bibliographie :

Éric Moinet, in cat. exp. *Italie, Peintures des musées de la région Centre*, Orléans, musée des Beaux-Arts, *Seicento*, 23 novembre 1996-3 mars 1997, p. 168, sous le n° 43, note 2 et ill. (qui reproduit notre tableau au lieu de celui auparavant dans la collection Zeri)

Exposition :

Londres, Hazlitt, Gooden & Fox, *Italian Paintings*, janvier-février 1992, n° 2.

Bien que Mastelletta soit un artiste appartenant déjà au XVII^e siècle par la période à laquelle il vécut, il est fortement rattaché au XVI^e par ses sources d'inspiration. Sa peinture a puisé au maniérisme, parmi les peintres au style des plus atypiques de Nicolò dell'Abate (1509 ou 1512-1571) à Jacopo Zanguidi, dit Bertoja (1544-1574). Son œuvre est un des derniers prolongements de ce «maniérisme européen», qu'il revisite pour en exploiter une veine visionnaire qui en fait une personnalité à part, en particulier dans le genre du paysage bolonais au tout début du XVII^e siècle. Ses grandes fêtes champêtres *all'aperto*, qui mêlent paysage et silhouettes aux formes allongées, souvent autour d'une table chargée de victuailles, au dessin simplifié dans un but expressionniste, ont fait sa renommée et son originalité. Cette trouvaille artistique a toujours laissé la critique perplexe quant au côté mystérieux des sujets. Doit-on voir là

Provenance :

Cornette de Saint-Cyr sale, Paris, Drouot, 19 April 1991, lot 9; with Hazlitt, Gooden & Fox, London; Bologna, private collection

Literature :

Éric Moinet, in Italie, Peintures des musées de la région Centre: Seicento, exh. cat., Orléans, Musée des Beaux-Arts, 23 November 1996-3 March 1997, p. 168, under no. 43, note 2, illus. (reproducing our painting instead of the one formerly in the Zeri collection)

Exhibited :

London, Hazlitt, Gooden & Fox, Italian Paintings, January-February 1992, no. 2.

Although Mastelletta's career is that of a seventeenth-century artist, he is strongly related to the sixteenth century in inspiration. His style was influenced by the most atypical Mannerist painters, from Nicolò dell'Abate (1509 or 1512-1571) to Jacopo Zanguidi, called Bertoja (1544-1574), and his oeuvre was one of the last expressions of "European Mannerism". It is this style and his visionary quality that define him as a singular artist, especially within the genre of Bolognese landscape painting of the beginning of the seventeenth century.

His grand, open-air fêtes champêtres, combining landscape and slender, silhouette-like figures, often arranged around tables laden with food and depicted through a simplified, expressionistic design, lie at the root of his fame and originality. Yet his artistic novelty has always perplexed scholars when it comes



un thème tiré de l'Ancien Testament ou, plus simplement, le rattacher au contexte contemporain ? Nous pencherions pour la seconde interprétation, tout particulièrement en ce qui concerne notre tableau. Il nous semble le reflet de la vie des nobles de la seconde moitié du XVI^e siècle, qui donnaient, dans leurs villas à la campagne, des fêtes somptueuses dont les chroniques bolonaises de l'époque se faisaient l'écho¹. À la tombée de la nuit, comme le laisse penser le ciel brun sombre et les fortes zones d'ombre qui parcourent le tableau, de nobles personnages chapeautés, certains juchés sur des chevaux, se retrouvent sur les berges d'un fleuve autour d'une immense partie de pêche. À la surface de l'eau, on distingue très nettement les flotteurs des filets, entre lesquels circulent des barques chargées de personnes qui traversent le cours d'eau pour se rendre sur l'autre rive. On joue même de la musique. Au premier plan, un pêcheur a extrait duseau posé parmi les joncs un long poisson qu'il paraît offrir ou présenter à une jeune élégante. À l'arrière-plan, des silhouettes s'agitent autour d'un chaudron, ustensile apporté à la fête à dos d'âne. Mastelletta a retenu de Nicolò la facture franche et libre qui l'a libéré du côté linéaire des formes maniéristes. L'artiste donne vie à une tout autre conception de la forme, qui, sous son pinceau, devient évanescence, onirique, à peine enrichie de quelques couleurs rouges, jaunes et roses aux effets précieux.

Notre composition semble avoir eu un pendant en la composition aujourd'hui au musée des Beaux-Arts d'Orléans (fig. 1), comme le laisse penser leur commune apparition en France, en salle des ventes à Drouot, bien que cela se soit produit à des dates très différentes². De plus, à deux centimètres près, les tableaux ont les mêmes dimensions. Anna

to the mysterious side of his compositions. Should one read his subjects as drawn from the Old Testament, or, more simply, relate the images to a contemporary context? We would lean towards the latter interpretation, especially as regards our painting. It appears to be a reflection of aristocratic life during the second half of the sixteenth century, when nobles offered sumptuous entertainment in their country villas, as recorded by Bolognese chroniclers of this period.¹ At dusk, suggested here by the sombre sky and strong areas of shadow that cross the canvas, a group of nobles wearing hats, some of them on horseback, have gathered by a riverbank near an extensive fishing party. Clearly visible on the water's surface are a number of fishing-net floats, together with boats loaded with people crossing the river to reach the other bank. Music is being played, and in the foreground, a fisherman has taken a long fish out of a bucket placed among the rushes, and appears to be offering it to an elegant lady. In the background, slender figures are busy around a cauldron, brought to the party on muleback. Mastelletta has retained Nicolò dell'Abate's free, direct handling, thus moving away from the linear side of Mannerism. Our painter expresses an entirely different concept of form, which becomes evanescent and dream-like, solely enriched by precious touches of red, yellow and pink.

The present composition appears to have had a pendant – a painting now in the Musée des Beaux-Arts, Orléans (fig. 1), as suggested by the fact that both paintings emerged in France in the Drouot auction rooms, although at very different dates.² Moreover, the dimensions of the canvases only differ by two centimetres. Anna Coliva dates the work in Orléans very



Fig. 1. Mastelletta, *Festin champêtre*, Orléans, musée des Beaux-Arts.

1. Une collection récente, éditée par la Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, publie ces chroniqueurs bolonais. Citons le vol. 7 qui publie les chroniques de Giovanni Battista Marescalchi, *Cronaca 1561-1573*, sous la direction de Ilaria Francica, introduction Armando Antonelli et Riccardo Pedrini, Bologne, 2002, p. 33-34 (en particulier la description de la fête du 24 août 1565).

2. Le tableau d'Orléans (98 x 118 cm) est apparu à Drouot à une date indéterminée et, dans tous les cas, avant 1962, date à laquelle on le retrouve sur le marché de l'art à La Haye. Il a été acheté à Londres en 1964 par le musée d'Orléans.

1. Some of these Bolognese accounts appear in a recent collection of texts published by the Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna: volume 7 contains the chronicle by Giovanni Battista Marescalchi, *Cronaca 1561-1573*, edited by Ilaria Francica and with an introduction by Armando Antonelli and Riccardo Pedrini, Bologna, 2002, p. 33-34 (see especially the description of the party given on 24 August 1565).

2. Exactly when the painting in Orléans (98 x 118 cm) was offered at Drouot remains unclear, but it was certainly prior to 1962, when it appeared on the art market in The Hague. It was acquired in London in 1964 by the Orléans Museum.

3. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi (1678)*, 2 vol., éd. Giampietro Zanotti, Bologne, 1841 (éd. 2004), vol. II, p. 69.

4. Malvasia, *ibidem*, p. 69 : « [...] cominciarono a fare a gara quei Principi per ottenerne [i suoi paesaggi], facendosi sin copiare da lui talora gli stessi siti e le precise figure; il perchè tanti se ne vedono in quelle Gallerie [...] »

5. Anna Coliva, *Il Mastelletta*. Giovanni Andrea Donducci 1575-1655, Rome, 1980, nos 12, 13 (Orléans, musée des Beaux-Arts ; Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini). Une autre version, autrefois à Mentana, dans la collection Zeri est apparue plus tardivement (voir *Arte Emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo* a cura di G. Manni, E. Negro, M. Pironcini, F. Zeri, Modène, 1989, p. 70-71, n°44). Cette réplique du tableau d'Orléans avait un pendant qui, lui, réplique notre composition (n° 44a). Ces deux tableaux sont passés en vente à Rome, Finarte, 21 mai 1996, n° 135 ; puis Bologne, Savelli Dipinti Antichi.

6. R. et M. Wittkower, *Born under Saturn*, Londres, 1963.

3. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi [1678]*, 2 vols., éd. Giampietro Zanotti, Bologna, 1841 (2004 ed.), p. 69.

4. Malvasia, *as in note 3*, p. 69: “[...] cominciarono a fare a gara quei Principi per ottenerne [i suoi paesaggi], facendosi sin copiare da lui talora gli stessi siti e le precise figure; il perchè tanti se ne vedono in quelle Gallerie [...]”

5. Anna Coliva, *Il Mastelletta*. Giovanni Andrea Donducci 1575-1655, Rome, 1980, nos. 12, 13 (Orléans, Musée des Beaux-Arts; Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini). Another version, formerly in the Zeri collection in Mentana, appeared later (see G. Manni, E. Negro, M. Pironcini, F. Zeri, eds., *Arte Emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, Modena, 1989, pp. 70-71, no. 44). The replica of the Orléans painting had a pendant that replicates our composition (no. 44a); both paintings were auctioned at Finarte in Rome on 21 May 1996, lot 135; then Bologna, Savelli Dipinti Antichi.

6. R. and M. Wittkower, *Born under Saturn*, London, 1963.

Coliva date la version d'Orléans très tôt, vers 1610-1611, datation qu'il convient de prendre en compte aussi pour notre toile, alors même que l'artiste est à Rome et qu'il connaît un réel succès « *a far questi suoi paesi con si galanti e spiritose figurin* », comme en témoigne Malvasia³. Car c'est bien là que résident le mystère et la force de ces paysages, tellement nouveaux par rapport aux précédents directs des Carrache – songeons à *Partie de pêche* et *Partie de chasse*, au musée du Louvre, d'Annibal Carrache (1560-1609). Si l'on en croit Malvasia, c'est Annibal lui-même qui l'encouragea à développer cette voie du paysage, et avec juste raison : en effet, toujours selon le biographe, toutes les grandes familles se concurrençaient alors pour obtenir un tableau de sa main⁴. Ceci nous explique pourquoi la version d'Orléans est connue en plusieurs exemplaires⁵.

Rappelons que Mastelletta s'est formé à l'école des Carrache, où il avait pour ami Guido Reni (1575-1642), son exact contemporain, mais qu'il choisit de s'exprimer d'une manière toute personnelle en opérant une synthèse dans le domaine du paysage entre Nicolò dell'Abate, Dosso Dossi (v. 1489-1542), Bertoja et le paysage classique bolonais développé par Annibal Carrache, Dominiquin (1581-1641), l'Albane (1578-1660). Malvasia a noté son caractère « bizarre », qui le poussa à finir sa vie dans une réclusion d'origine dépressive, ce qui a fait couler beaucoup d'encre. Cependant, comme l'a souligné Wittkower, il est difficile de voir un lien de cause à effet entre l'état de santé de l'artiste et une composition aussi festive et novatrice, par exemple, la nôtre⁶.

early, c. 1610-1611, which would be appropriate for our picture, during the painter's Roman sojourn, when he met with genuine success “a far questi suoi paesi con si galanti e spiritose figurine”, as Malvasia states.³ This precisely conveys the mystery and energy of his landscapes, which were so novel compared to the direct precedents established by the Carracci – one only has to recall pictures such as the Fishing Party and the Hunting Party in the Musée du Louvre by Annibale Carracci (1560-1609). If one believes Malvasia, it was Annibale himself who encouraged Mastelletta to develop this approach to landscape, and justly so: according to the biographer, all the important families competed to obtain a painting by the artist.⁴ This would explain why the picture in Orléans is known in several versions.⁵

We should remember that Mastelletta was trained in the Carracci school, where he was a friend of Guido Reni (1575-1642), his exact contemporary, but also that he chose to express himself in a completely personal manner by creating a synthesis of landscape painting, combining the styles of Nicolò dell'Abate, Dosso Dossi (c. 1489-1542), Bertoja and the Bolognese classical landscape as developed by Annibale Carracci, Domenichino (1581-1641), and Albani (1578-1660). Malvasia notes his “bizarre” character, which drove him to end his life as a depressed recluse (and causing much ink to be spilt on the matter). Nonetheless, as Wittkower has emphasized, it is hard to establish cause and effect between the artist's sanity and a composition as festive and innovative as ours.⁶

