

Deux tableaux de la collection Sannesesi

TABLEAUX DES
ÉCOLES ÉMILIENNE ET LOMBARDE



GALERIE CANESSO



Deux tableaux de la collection Sannes

TABLEAUX DES
ÉCOLES ÉMILIENNE ET LOMBARDE



Véronique Damian

Avec un essai de Lothar Sickel,
le *Portrait du cardinal Sannes* par Guido Reni

GALERIE CANESSO

GALERIE CANESSO
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.

Nous tenons à remercier chaleureusement
ceux et celles qui nous ont aidés:
Jonathan Bober, Marina Botteri,
Paolo Dal Poggetto, Mario Di Giampaolo,
Filippo Ferro, Francesco Frangi,
Gerlinde Gruber, Alessandro Morandotti,
Marieke Pain, Erich Schleier, Lothar Sickel.

© Galerie Canesso SARL.
Conception graphique: François Junot.
Traduction en anglais: Frank Dabell.
Photogravure et impression:
Blanchard Printing – Février 2006.

Édition hors commerce.

5	SOMMAIRE / CONTENTS
6	GUIDO RENI Portrait du cardinal Giacomo Sannesì <i>Portrait of Cardinal Giacomo Sannesì</i>
16	GIOVANNI LANFRANCO Les Adieux de Renaud à Armide <i>Rinaldo's Farewell to Armida</i>
28	PIETRO FACCINI Le Retour du fils prodigue <i>The Return of the Prodigal Son</i>
34	PIETRO FACCINI Portrait de Virginio Guicciardini <i>Portrait of Virginio Guicciardini</i>
40	GIOVANNI ANDREA DONDUCCI, dit (called) IL MASTELLETTA Fête champêtre sur la rive d'un fleuve <i>Fête by a Riverbank</i>
46	PIETRO RICCHI Saint Pierre délivré de prison par l'ange <i>Saint Peter Delivered from Prison by the Angel</i>
50	FRANCESCO CAIRO Le Martyre de Sainte Euphémie <i>The Martyrdom of Saint Euphemia</i>
56	MAESTRO DELLA TELA JEANS L'Échoppe du barbier <i>The Barber's Shop</i>
60	AURELIANO MILANI Le Combat entre Énée et Turnus <i>The Combat Between Aeneas and Turnus</i>

GUIDO RENI

CALVENZANO, 1575 - BOLOGNE (BOLOGNA), 1642

Portrait du cardinal Giacomo Sannesi *Portrait of Cardinal Giacomo Sannesi*

1609

HUILE SUR TOILE. 65,3 × 50,5 CM (OIL ON CANVAS, 25 × 18 7/8 IN)

PROVENANCE. Rome, cardinal Giacomo Sannesi (†1621); Rome, famille Sannesi par descendance jusqu'en 1724; Rome, marquis Emilio de'Cavalieri (†1754) par descendance; Genève, Jean de Sellon (†1810); Suisse, collection particulière par descendance; Londres, Sotheby's, 9 décembre 2004, n°174.

PROVENANCE. Rome, Cardinal Giacomo Sannesi (d.1621); Rome, Sannesi family by descent until 1724; Rome, Marchese Emilio de'Cavalieri (d.1754) by descent; Geneva, Jean de Sellon (d.1810); Switzerland, private collection by descent; Sotheby's, London, 9 December 2004, lot 174.

CET IMPRESSIONNANT TABLEAU A ÉTÉ PUBLIÉ pour la première fois en décembre 2004, quand il a été proposé à la vente chez Sotheby's à Londres. Sur le revers du tableau se trouve une inscription de la fin du XVIII^e siècle qui l'attribue à Annibal Carrache (fig. 1). Cependant, cette attribution a été justement écartée par l'auteur du catalogue de ventes, qui a considéré que le tableau était l'œuvre d'un artiste anonyme de l'«école romaine de la première moitié du XVII^e siècle». De même, le modèle n'avait pas été identifié, de toute évidence parce que le tableau montre un cardinal dont les traits n'étaient connus par aucune autre représentation. En effet, il présente l'un des membres les moins connus du Sacré Collège, Giacomo Sannesi, qui devient cardinal en juin 1604 et meurt à Rome en février 1621 à l'âge de soixante-quatre ans. Cette identification a été rendue possible grâce à la comparaison avec un autre portrait conservé à l'hôtel de ville de Belforte del Chienti, ville des Marches d'où sont originaires les Sannesi (fig. 2)¹. Ce tableau est en mauvais état et les traits du cardinal sont beaucoup moins expressifs. Toutefois, il est évident qu'il s'agit d'une copie ancienne du portrait présenté ici. Les armes du cardinal Sannesi sont visibles dans le coin supérieur droit. Il est très probable que cette copie a été commandée par le cardinal lui-même,

THIS IMPRESSIVE PAINTING WAS PUBLISHED for the first time in December 2004 when it was offered for sale by Sotheby's, London. On the back of the picture is an inscription of the late eighteenth century which ascribes it to Annibale Carracci (fig. 1). This attribution, however, was rightly ruled out by the author of the London catalogue who considered the painting to be the work of an anonymous artist of the "Roman School, first half of the 17th Century". The identity of the sitter also remained undisclosed, obviously because the painting shows a cardinal whose features were hitherto unknown from other representations. In fact, it shows one of the less prominent members of the sacred college, Giacomo Sannesi, who became cardinal in June 1604 and died in Rome in February 1621 at the age of 64. The identification is made possible by comparison with another portrait which is displayed in the town hall of Sannesi's native Marchigian town, Belforte del Chienti (fig. 2).¹ The painting is in poor condition and the features of the sitter are far less impressive. However, it is obvious that it is an early copy of the cardinal's portrait presented here. In the upper right corner it bears the coat of arms of Cardinal Sannesi. It is most likely that this copy was commissioned either by the cardinal himself or by one of his relatives and sent to Belforte in



ou par l'un de ses proches, et envoyée à Belforte afin de laisser un mémorial à Sannesi qui reste ainsi étroitement lié à ses origines, bien qu'il passa la plus grande partie de sa vie à Rome.

La relation entre les deux œuvres démontre clairement que Sannesi a considéré ce tableau comme son portrait officiel. Il pourrait avoir servi de modèle pour d'autres copies, diffusées par les Sannesi, mais dont on ne connaît aujourd'hui qu'un seul exemplaire. C'est un dessin dans un volume de portraits de cardinaux, exécutés et rassemblés par le cardinal Celestino Sfondrato autour de 1690 (fig. 3)². De toute évidence, Sfondrato avait un piètre talent de dessinateur, mais si on compare le rendu des drapés, il ne fait aucun doute que le dessin ait été copié d'après le portrait original du cardinal Sannesi. En effet, pendant qu'il était en train de réaliser cet album, Sfondrato a choisi les portraits qu'il considérait importants par leurs qualités artistiques. Ainsi, son album propose également une copie du fameux portrait du cardinal Savelli par Pulzone (aujourd'hui à la National Gallery de Londres). Même si l'inscription sur le dessin nous confirme que le personnage représenté est bien le cardinal Giacomo Sannesi, nous avons toute raison de croire que le portrait a toujours été tenu en haute estime, tant pour sa valeur documentaire que pour sa grande qualité artistique. En réalité, il y avait une bonne raison pour que Sannesi et ses héritiers l'aient estimé autant.

Comme il sera démontré en détail dans un article à paraître, Giacomo Sannesi (c. 1557-1621) était renommé pour la collection d'art qu'il a rassemblée

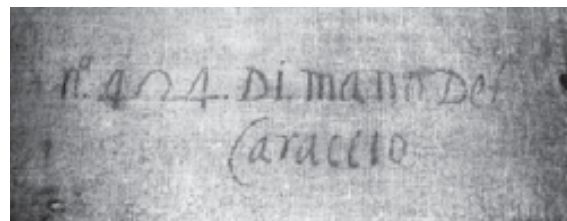


FIG. 1

— Inscription de la fin du XVIII^e siècle sur le revers du portrait.
— Late 18th-century inscription on the back of the portrait.

order to leave a memorial to Sannesi who remained closely related to his origins although he spent the most of his life in Rome.

The relation between the two pictures also clearly demonstrates that Sannesi considered the painting which is presented here as his “official portrait”. It may have served as model for other copies distributed by the Sannesi, but at present we know of only one other reproduction. This is a drawing in a volume of cardinal portraits which were executed and collected by Cardinal Celestino Sfondrato in about 1690 (fig. 3).² Obviously, Sfondrato had little talent as a draftsman, but with regard to the rendering of the drapery there can be no doubt that the drawing was copied after the official portrait of Cardinal Sannesi. In fact, while compiling his album, Sfondrato took great care to choose only those portraits which he considered important as regards artistic aspects. For instance, his album also contains a copy of Pulzone’s famous portrait of Cardinal Savelli (now in the National Gallery in London). Apart from the fact that the inscription on the drawing provides further confirmation that the

1. Le tableau a été publié par Mario Ciocchetti, *Belforte del Chienti: cenni storici*, Camerino, 1982, p. 80 et suivantes (avant restauration), et plus récemment par Luigi Maria Armellini, *Una via belfortese e tre archi trionfali lungo il fiume Chienti*, Belforte del Chienti, 1997, p. 80. L'auteur a porté cette copie à l'attention de Erich Schleier qui par la suite a pu identifier le portrait mis en vente chez Sotheby's comme le tableau original; je lui suis très reconnaissant de m'avoir généreusement

informé de cette identification. — The painting was published by Mario Ciocchetti, *Belforte del Chienti: cenni storici*, Camerino 1982, following p. 80 (before restoration), and more recently by Luigi Maria Armellini, *Una via belfortese e tre archi trionfali lungo il fiume Chienti*, Belforte del Chienti 1997, p. 80. The present writer brought this copy to the attention of Erich Schleier who thus succeeded in identifying the portrait offered by Sotheby's with the original painting; I am very grateful to

him for generously informing me of his identification.
2. Sur l'album Sfondrato voir le catalogue de l'exposition romaine *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, sous la direction de Silvia Danesi Squarzina, Milan, 2001, pp. 186-187, n°A.2.
— On Sfondrato's album see the catalogue of the Roman exhibition *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, ed. Silvia Danesi Squarzina, Milan,

2001, pp. 186-187, n°A.2.
3. Voir Lothar Sickel, «Caravaggio, Lanfranco und Reni in der Sammlung Sannesi: Geschieke einer Familie im Spiegel ihres Kunstbesitzes», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 37, 2006 (à paraître). — See Lothar Sickel, “Caravaggio, Lanfranco und Reni in der Sammlung Sannesi: Geschieke einer Familie im Spiegel ihres Kunstbesitzes”, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 37, 2006 (forthcoming).

dans son palais à Rome³. On peut constater d'après les inventaires de sa collection que seuls deux portraits étaient présentés en pendant, et ces derniers demandent une attention particulière: l'un représentait le cardinal Giacomo Sannesesi et l'autre son frère, le marquis Clemente Sannesesi (c. 1562-1625). On ignore ce qu'est devenu le second. Les deux tableaux ont à peu près les mêmes dimensions 3 × 2 *palme*s (c. 68 × 45 cm) et les mêmes cadres dorés. Dans les premiers inventaires, seul le portrait de Clemente Sannesesi était attribué à un artiste, Annibal Carrache, alors que celui du cardinal ne l'était pas. Toutefois, il apparaît dans un inventaire plus tardif de 1755, lorsque ce qui subsiste de la collection Sannesesi rentre, par héritage, en possession de la famille Cavalieri. L'extrait de l'inventaire en question mérite d'être cité entièrement: «Altro quadro in tela da testa con sua cornice dorata liscia rappresentante un ritratto di un cardinale di Guido

portrait indeed shows Cardinal Giacomo Sannesesi, we also have reason to believe that the portrait was always held in high esteem, not least because of its artistic value. In fact, there was good reason why Sannesesi and his heirs valued it so highly.

As will be demonstrated in detail in a forthcoming article, Giacomo Sannesesi (c. 1557-1621) was renowned for his collection of art which he assembled in his palace in Rome.³ From the inventories of the Sannesesi collection it can be established that there were only two portraits which were presented as companions and required particular attention: one represented Cardinal Giacomo Sannesesi and the other his brother, the Marchese Clemente Sannesesi (c. 1562-1625). The whereabouts of the latter are unknown. Both paintings had almost the same size of 3 × 2 *palme* (c. 68 × 45 cm) and similar gilded frames. In the early inventories only the portrait of Clemente Sannesesi is connected to an artist,

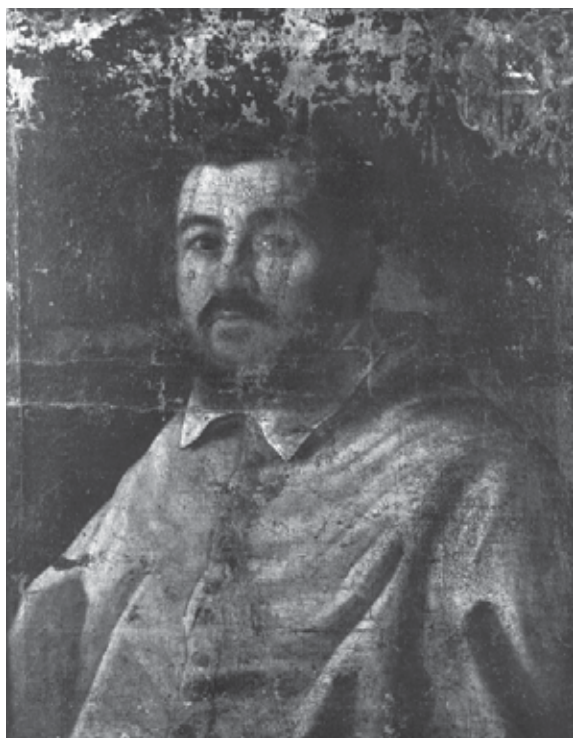


FIG. 2

— Copie anonyme d'après le *Portrait du cardinal Sannesesi* de Guido Reni, Belforte del Chienti, hôtel de ville.
— Anonymous copy after the *Portrait of Cardinal Sannesesi* by Guido Reni, Belforte del Chienti, Town Hall.



FIG. 3

— Celestino Sfondrato, copie d'après le *Portrait du cardinal Sannesesi* de Guido Reni, Cité du Vatican, Bibliothèque du Vatican.
— Celestino Sfondrato, copy after the *Portrait of Cardinal Sannesesi* by Guido Reni, Vatican City, Vatican Library.

Reni – scudi 100 »⁴. Apparemment les Cavalieri connaissent précisément l’auteur du tableau: Guido Reni. En ce temps-là, le portrait était l’un des tableaux les plus estimés de la collection⁵. Mais il semble que le nom du modèle ait été oublié. Cependant, on peut être presque sûr que la citation se réfère au portrait autrefois conservé dans la collection Sannesesi, car l’on sait que Guido Reni a peint le cardinal.

En témoigne le livre de comptes de l’atelier romain de Reni. Le 17 novembre 1609 il reçoit huit *scudi* et demi pour un portrait du cardinal Sannesesi, qu’il a terminé depuis peu: «otto scudi e mezzo per un ritratto fatto da Guido [Reni] et ritocato del Car[dina]le Sanesio»⁶. Cette mention est importante pour plusieurs raisons. Tout d’abord elle nous renseigne sur le fait que Reni a exécuté le portrait lui-même, car dans le cas contraire, apparaîtrait une référence à l’un de ses assistants. De plus, cette mention nous assure que Reni n’a pas seulement «conçu» le portrait, mais l’a aussi retouché et achevé. Ces retouches ou «pentimenti» ont été dévoilées lors de la récente restauration du tableau. Il a été découvert que Reni avait dans un premier temps envisagé de représenter Sannesesi avec un chapeau rouge de cardinal mais qu’ensuite, lui ou le modèle avait décidé d’abandonner cette idée. Le choix d’accorder une plus grande attention à la chevelure noire du cardinal donne davantage d’intensité à l’expression pleine de vitalité du personnage. En 1609, bien que Sannesesi ait déjà plus de cinquante ans, il fixe le spectateur d’un regard énergique et déterminé. La décision inhabituelle d’axer la représentation sur un buste grandeur nature lui confère une présence plus intense. Un autre élément de la mention citée plus haut appelle quelque commentaire: l’apparente modeste rémunération que Reni a reçue en novembre 1609. Il est possible qu’il ait déjà eu une avance, mais même s’il n’a pas obtenu d’autres rémunérations de Sannesesi, le montant de huit *scudi* et demi semble assez respectable pour une seule figure. En effet, le jour précédent, le 16 novembre 1609, Reni note dans son livre de comptes qu’on lui a passé commande de deux portraits du cardinal Tonti pour seulement trois *scudi*. En conséquence, le prix du portrait de Sannesesi était presque six fois supérieur.

Annibale Carracci, while the cardinal’s portrait lacks any attribution. However, we find another trace in a later inventory of 1755, when the remaining goods of the Sannesesi collection had passed by inheritance into the possession of the Cavalieri family. The entry in question is worth quoting completely: “Altro quadro in tela da testa con sua cornice dorata liscia rappresentante un ritratto di un cardinale di Guido Reno – scudi 100”.⁴ Apparently, the Cavalieri had precise knowledge of the author of the painting: Guido Reni. At that time the portrait was one of the most valuable paintings in the entire collection.⁵ But it seems that the name of the sitter had been forgotten. However, it is quite safe to assume that the entry refers to the portrait once kept in the Sannesesi collection, because there is clear evidence that Guido Reni indeed painted a portrait of Giacomo Sannesesi.

This is testified by the account-book of Reni’s Roman workshop. On 17th November 1609 it registers the receipt of eight and a half *scudi* for a portrait of Cardinal Sannesesi executed by Reni which had been finished recently: “otto scudi e mezzo per un ritratto fatto da Guido [Reni] et ritocato del Car[dina]le Sanesio”.⁶ This notice is remarkable for several reasons. At first it assures us that Reni executed the portrait himself, otherwise there would be a reference to one of his assistants who worked on his behalf. Furthermore the notice indicates that Reni not only “designed” the portrait but also reworked and finished it. These retouchings or “pentimenti” were traced during the recent restoration of the painting. There it

4. L’expression «tela da testa» apparaît assez souvent dans les inventaires du XVIII^e siècle mais les dimensions ne sont pas indiquées précisément. Néanmoins, par comparaison avec d’autres peintures décrites comme «tela da testa», il semble clair que cette expression indique des toiles 60 × 40 cm. Tous les inventaires mentionnés dans ce texte et dans la notice suivante sur *Les Adieux de Renaud à Armide de Lanfranco* seront commentés en détail dans mon article à paraître sur la collection

Sannesesi, voir note 3, ci-dessus. — The expression “tela da testa” appears quite often in Italian inventories of the eighteenth century but the dimensions are not precisely defined. However, it becomes clear by comparison with other paintings described as “tela da testa” that the expression could refer to canvases larger than 60 × 40 cm. All inventories mentioned in this text and in the following entry on *Lanfranco’s representation of Rinaldo’s Farewell to Armida* will be discussed in detail in

Les mentions du livre de comptes confirment que Reni et son atelier étaient engagés activement dans la réalisation de portraits des membres du Sacré Collège. Malvasia, rapporte qu'en de rares occasions, Reni entreprenait lui-même cette tâche qu'il appréciait peu. Son biographe liste une douzaine de portraits visibles à ce moment-là dans des collections privées ou publiques parmi lesquels celui du cardinal Sannes⁷. Malheureusement la plupart de ceux mentionnés par Malvasia ou d'autres sources, semblent être perdus; à ce jour très peu ont été identifiés. Il s'agit des célèbres représentations du pape Grégoire XV (Corsham Court, Lord Methuen), du cardinal Roberto Ubaldini (Los Angeles County Museum of Art) et du cardinal Bernardino Spada (Rome, Galleria Spada). Tous ces tableaux ont été peints entre 1621 et 1631, soit de nombreuses années après le premier séjour de Reni à Rome qui s'est déroulé (avec de courtes interruptions) de 1601 à 1614. L'effigie de Giacomo Sannes est la seule de cette période à avoir été identifiée avec certitude. Cela souligne l'importance du tableau qui prend une place unique dans l'art de Guido Reni de cette période car les représentations du cardinal Ubaldini ou du cardinal Spada ont été exécutées quinze ou vingt ans plus tard alors que son style avait considérablement évolué. L'attribution, bien documentée, est confortée par la comparaison avec d'autres œuvres que Reni a réalisées autour de 1608.

Après qu'il est entré, en 1608, au service du très puissant cardinal Scipione Borghese (1576-1633), Reni était principalement employé par les commandes des

was discovered that Reni at first planned to represent Sannes with a red cardinal's cap, but then he or the sitter decided to abandon this idea. The decision to pay more attention to the cardinal's full black hair intensifies the impressive vitality of the portrait. In 1609 Sannes was already fifty years old and he looks at the viewer with a forceful and determined gaze. The unusual choice to focus the representation on his life-size bust makes his appearance even more intense. Another aspect of the register quoted above requires some comment, and this is the apparently small sum Reni received in November 1609. It may be possible that he had already been given a payment in advance, but even if he did not receive further remuneration from Sannes, the sum of eight and a half *scudi* would have been quite respectable for a single portrait. In fact, only one day before, on the 16th November 1609, Reni noted in his account-book that he was commissioned to paint two portraits of Cardinal Tonti for only three *scudi*. Thus, the price for the Sannes portrait was almost six times higher.

The entries in the account-book confirm that Reni and his workshop were actively engaged in commissions to execute portraits of members of the sacred college. His biographer Malvasia, on the other hand, reports that Reni himself "only" undertook this task disliked by him on rare occasions. Malvasia lists a dozen portraits which in his time were still visible in public or private collections, and among these he mentions the portrait of Cardinal Sannes.⁷ However, most of the portraits mentioned by Malvasia or in other sources seem to be lost; to this day only a few have been identified. These are the well known portraits of Pope Gregory XV (Corsham Court, Lord Methuen), of Cardinal Roberto Ubaldini (Los Angeles County Museum of Art) and that of Cardinal Bernardino Spada (Rome, Galleria Spada). All these paintings were executed between 1621 and 1631, i.e. many years after Reni's first stay in Rome which lasted (with short interruptions) from 1601 to 1614. It seems that the portrait of Giacomo Sannes is the only portrait of this period that can be identified with certainty. This fact underlines the importance of the painting which has a unique place in Reni's portraiture because the portraits of Cardinal Ubaldini or that

my forthcoming article on the Sannes collection; see note 3 above.

5. Cent *scudi* était une somme considérable pour un seul portrait. Par comparaison, *Les Adieux de Renaud à Armide* de Lanfranco, d'un format plus ambitieux, toujours de la même collection, était estimé « seulement » deux cents *scudi* (voir notice suivante).
— 100 *scudi* was a considerably high sum for a single portrait. Lanfranco's much larger *Rinaldo's Farewell to Armida*, by comparison, was in the

same collection and was valued at "only" 200 *scudi* (see the following entry).

6. Citée par D. Stephen Pepper, « Guido Reni's Roman account books », *The Burlington Magazine*, 113, 1971, p. 315.
— Quoted from D. Stephen Pepper, "Guido Reni's Roman account books", *The Burlington Magazine*, 113, 1971, p. 315.
7. Voir Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi*, Bologne, 1841, II, p. 47.
— See Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1841, II, p. 47.

Borghese en vue d'exécuter ou de superviser les décorations à fresques de S. Gregorio al Celio, S. Sebastiano et du Vatican. C'est pourquoi, durant cette période, Reni a peint peu de tableaux de chevalet. Le portrait du cardinal Sannesesi prend place chronologiquement entre la représentation du *Saint Pierre et saint Paul* (Milan, Brera) datée autour de 1609, et le célèbre *Massacre des Innocents* (Bologne, Pinacothèque nationale) que Reni a commencé à peindre en avril 1610 et terminé en 1611⁸. De fait, les traits du cardinal sont proches dans le rendu de la tête de saint Paul qui avec ses cheveux noirs bouclés est cependant peint avec grand soin (fig. 4).

La vigueur du portrait de Sannesesi nous rappelle que vers 1609, Reni était toujours fortement influencé par Caravage et Annibal Carrache. Malvasia note que le style des premiers portraits de Reni était très proche des œuvres de Carrache. C'est peut-être pour cette raison que le portrait du cardinal Sannesesi, malgré son attribution ancienne à Reni, a été considéré comme une œuvre d'Annibal Carrache quand il entre en possession du collectionneur suisse Jean de Sellon (1736-1810). Ce changement de localisation semble avoir eu lieu autour de 1785 car on ne trouve plus trace du tableau en 1790 dans la collection Cavalieri. À cette époque, Sellon s'est rendu fréquemment en Italie et il est très vraisemblable qu'il a acheté de nombreux tableaux directement à leurs propriétaires alors qu'il séjourne à Florence, à Naples ou à Rome. En 1795, il avait déjà acquis nombre de peintures remarquables parmi lesquelles par exemple *Le Triomphe de David*, d'Andrea Vaccaro, qui fut plus tard donné au musée de Genève par son fils, Jean-Jacques de Sellon (1782-1839). Le portrait du cardinal lui reste en possession de la famille. La citation suivante, dans le catalogue manuscrit de la collection de Sellon, établi autour de 1800, se réfère très certainement au portrait du cardinal Sannesesi par Reni qui était à l'époque attribué à Annibale Carrache, comme on en trouve trace au dos du tableau (fig. 1): «Le portrait d'un cardinal, vêtu d'un manteau rouge. Peint sur toile; haut 2 pieds. Large 1 pied 5 pouces»⁹. Il n'est pas surprenant que l'identité du modèle, une nouvelle fois, soit inconnue. Et pour cette raison, il n'est pas inutile de revenir sur la personnalité de Sannesesi.

of Cardinal Spada were executed fifteen to twenty years later when Reni had changed his style of painting considerably. However, the attribution, well established by documentary evidence, is confirmed by comparison with other works which Reni executed in the years around 1608.

After he had entered the service of the powerful Cardinal Scipione Borghese (1576-1633) in 1608, Reni was predominantly occupied with Borghese's commissions to execute and supervise the fresco decorations in S. Gregorio al Celio, S. Sebastiano fuori le mura and the Vatican. Reni's production of paintings on canvas, therefore, was reduced to a minimum during this period. The portrait of Cardinal Sannesesi has its chronological place between Reni's representation of *St Peter and St Paul* (Milan, Brera) dated around 1609, and the famous *Massacre of the Innocents* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) which Reni began to paint in April 1610 and finished in 1611.⁸ In fact, the features of the cardinal's portrait are similar to the rendering of the head of St. Paul whose curly dark hair, however, is painted with greater accuracy (fig. 4).

The vigour of Sannesesi's portrait reminds us that around 1609 Reni was still strongly influenced by Caravaggio and Annibale Carracci. Malvasia states that the style of Reni's early portraits was very close

8. Sur la date du *Saint Pierre et saint Paul* de Guido Reni voir Daniele Benati dans *Pinacoteca di Brera: Scuola Emiliana*, Mailand, 1991, pp. 238-241. Sur le *Massacre des Innocents* voir Stephen Pepper, *Guido Reni*, Oxford, 1984, pp. 225-226.

— On the date of Reni's *St Peter and St Paul* see Daniele Benati in *Pinacoteca di Brera: Scuola Emiliana*, Mailand 1991, pp. 238-241. On the *Massacre of the Innocents* see Stephen Pepper, *Guido Reni*, Oxford, 1984, pp. 225-226.

9. Cité par Mauro Natale, *Le Goût et les collections d'art italien à Genève du XVIII^e au XX^e siècles*, Genève, 1980, p. 99. Selon le catalogue londonien de 2004, le portrait appartenait à l'oncle de Jean, Gaspard de Sellon

(1702-1785). Cette affirmation n'a pas été vérifiée et il est très peu probable que cette peinture ait pu entrer dans la collection Sellon avant 1785, de plus Gaspard de Sellon n'est pas connu pour avoir été collectionneur.

— Quoted from Mauro Natale, *Le goût et les collections d'art italien à Genève du XVIII^e au XX^e siècle*, Geneva, 1980, p. 99. According to the London catalogue of 2004, the portrait already belonged to Jean's uncle Gaspard de Sellon (1702-1785). However, this assumption has not been verified, and it is very unlikely that the painting could have entered the Sellon collection prior to 1785. In fact, Gaspard de Sellon is not known to have been an art collector.



FIG. 4

— Guido Reni, *Saint Pierre et saint Paul*, détail de la tête de saint Paul, Milan, Brera.

— Guido Reni, *Saint Peter and Saint Paul*, detail of the head of Saint Paul, Milan, Brera.

Concernant le portrait du cardinal Sannes, on doit avoir présent à l'esprit que la relation entre Sannes et le mécène de Guido Reni, le cardinal Borghese, était quelque peu tendue. Bien qu'il soit d'origine modeste, Sannes a fait une brillante carrière dans la curie romaine. Il était un confident très proche du cardinal Pietro Aldobrandini (1571-1621), le puissant neveu du pape Clément VIII, qui a favorisé la solide ascension de Giacomo Sannes et de son frère Clemente. La noblesse bien établie a jaloué leur ascension. La loyauté de Sannes à l'égard de son mécène est exprimée dans son blason qui montre un chien suivant une étoile, allusion directe au principal élément héraldique des armoiries Aldobrandini (fig. 5). Tel un emblème, il illustre le fait que Sannes aurait suivi Aldobrandini comme un loyal serviteur, quoi que son maître lui ait demandé. Mais Sannes est devenu victime de sa loyauté lorsqu'en 1605 le pape nouvellement élu,

to works of Carracci. This may have been the reason why the portrait of Cardinal Sannes, despite of its former attribution to Reni, was considered to be a work of Annibale Carracci when it came into the possession of the Swiss collector Jean de Sellon (1736-1810). This transfer seems to have taken place around 1785 because there is no trace of the painting in the Cavalieri collection in 1790. About this time Sellon frequently travelled through Italy, and it is very likely that he bought many paintings directly from their former owners while staying in Florence, Naples and Rome. By 1795 he had acquired many valuable paintings. Some of them, for example Andrea Vaccaro's *Triumph of David*, were later given to the Museum in Geneva by his son Jean-Jacques de Sellon (1782-1839). However, the cardinal's portrait remained in the possession of the family. The following entry in a manuscript catalogue of the Sellon collection, compiled around 1800, most likely refers to Reni's portrait of Cardinal Sannes which was at that time attributed to Annibale Carracci, as indicated on the back of the canvas (fig. 1): "Le portrait d'un Cardinal, vêtu d'un manteau rouge. Peint sur toile; haut 2 pieds. Large 1 pied 5 pouce".⁹ It comes as no surprise that the identity of the sitter, once again, remained unknown. Also for this reason, we should say something more about Sannes's personality.

Regarding the portrait of Cardinal Sannes one has to bear in mind that the relationship between Sannes and Reni's patron, Cardinal Borghese, was somewhat tense. Although he came from humble origins, Sannes made a brilliant in the Roman Curia. He was a close confidant of Cardinal Pietro Aldobrandini (1571-1621), the powerful nephew of pope Clement VIII, who gave rise to the steady ascent of Giacomo Sannes and of his brother Clemente. Their progress, however, was seen with envy by the established nobility. Sannes's loyalty to his patron is expressed in his coat of arms which shows a dog following a star and, thereby, refers to the main heraldic element of the Aldobrandini coat of arms (fig. 5). Like an emblem, it illustrates that Sannes would follow Aldobrandini as a loyal servant wherever his master might call him. However, Sannes became a victim of this promise in 1605 when the newly elected pope

Paul V Borghese, tente de limiter les pouvoirs d'Aldo-brandini et l'envoie en «exil» dans l'évêché de Ravenne. À peu près au même moment, Sannesi est envoyé à Orvieto, mais en 1607, il est autorisé à rentrer à Rome pour des raisons de santé. Pendant ce temps, le frère de Giacomo, Clemente Sannesi, a fait de son mieux pour renouer avec la famille Borghese. Que Giacomo Sannesi ait mérité d'être portraituré en 1609 par Guido Reni, le peintre favori du cardinal Borghese, doit être interprété comme un acte diplomatique de la curie. Reni lui-même accepta probablement la tâche assez volontairement car à ce moment-là lorsqu'il peint le portrait en 1609, Sannesi était déjà reconnu comme un collectionneur distingué. Il était en possession d'importants tableaux de Caravage et beaucoup d'artistes essayaient d'attirer son attention en lui dédiant des estampes et d'autres travaux artistiques. La découverte de ce portrait, longtemps perdu, significatif aussi bien du point de vue de sa qualité artistique que pour des raisons historiques, nous permet de mieux connaître la première période romaine de Guido Reni. ▲

Lothar Sichel

Paul V Borghese tried to limit the powers of Aldo-brandini and sent him into "exile" in his Bishopric of Ravenna. Around the same time Sannesi was sent to Orvieto, but in 1607 he was allowed to return to Rome on the grounds of his declining health. Meanwhile Giacomo's brother Clemente Sannesi had done his best to reconcile relations with the Borghese family. That Giacomo Sannesi merited being portrayed by Cardinal Borghese's favourite painter Guido Reni in 1609 has to be interpreted as an act of curial diplomacy. Reni himself probably accepted the task quite willingly because at the time when he painted the portrait in 1609, Sannesi was already well known as a distinguished art collector. He was in possession of important works by Caravaggio, and many artists tried to attract his attention by dedicating prints and other works of art to him. We can thus make important progress in improving our knowledge of Guido Reni's career through the recognition of a long-lost work of his first Roman period, significant for its artistic quality as well as for historic reasons. ▲



FIG. 5

— Francesco Villamena, *Les Armoiries du cardinal Giacomo Sannesi*, Gravure, Vienne, Albertina.

— Francesco Villamena, *Coat of Arms of Cardinal Giacomo Sannesi*, engraving, Vienna, Albertina.



GIOVANNI LANFRANCO

PARME (PARMA), 1582 ~ ROME, 1647

Les Adieux de Renaud à Armide *Rinaldo's Farewell to Armida*

Signé et daté sur la coque du bateau (Signed and dated on the hull of the ship)

«IOA.S LANFRANCUS PARM/ 1614»

HUILE SUR TOILE. 109,2 × 178,5 CM (OIL ON CANVAS, 43 × 70 IN)

PROVENANCE. Rome, collection du cardinal Giacomo Sannes (c. 1557-1621); par descendance, Rome, duc Francesco Sannes où le tableau correspond vraisemblablement à «Un quadro con uno che sta alla riva del mare con una donna morta et altre figure corniciato e figurato d'oro» (Inventario dei Beni appartenuti al duca Francesco Sannesio, 19 février 1644; Spezzaferro, 2001, p. 118, fol. 9) et son inventaire après décès: «5.o. Un Quadro grande con Armida stramortita con una Barca, ed altre Figure, /fol. 26/ Corniciata, fiorata, e filettata di oro» (5 juin 1651, Rome, Archivio di Stato, inédit, partiellement publié par Ważbiński, 1987, sans la référence à notre tableau: voir note 1); toujours par descendance, marquis Clemente Sannes, cité dans son inventaire après décès (mai 1720): «Altro [quadro di palmi otto e sei per lungo] di simil grandezza rappresentante Rinaldo che abbandona Armida su la riva del mare con cornice dorata»; puis par descendance, collection duchesse Anna Maria Sannes, cité dans son inventaire après décès (août 1724): «Altro simile [quadro in tela di pmi otto, e sei] rappresentante Rinaldo, che abbandona Armida sù la Riva del Mare 20» (Rome, Archivio di Stato, inédit); par descendance, collection marquis Emilio de' Cavalieri (1671-1754), cité dans son inventaire après décès (janvier 1755): «Altro [quadro] simile poco più piccolo con cornice come sopra [dorata et intagliata] rappresentante un Istoria del Tasso dipinto da Lanfranchi – scudi 200». Selon Lothar Sickel, le tableau sort de la collection avant 1790, date à laquelle il n'apparaît plus dans les inventaires¹. Suisse, collection particulière; Bologne, collection particulière; Milan, vente Porro & C., 26 mai 2004, n°40 (repris par le propriétaire).

BIBLIOGRAPHIE. Erich Schleier, «Ad vocem Giovanni Lanfranco», *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milan, vol. 2, 1989, p. 781 | Erich Schleier, «Lanfranco, Perrier, Simon et Aubin Vouet, quelques points de contact», dans *Simon Vouet*, [actes du colloque, 1991], Paris, 1992, p. 220-224 | Erich Schleier, dans *La donazione Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche*, cat. sous la direction de Paolo Dal Poggetto, Urbino, 1992, p. 303-305 | Erich Schleier, «Lanfranco: l'anno 1614», *Ricerche sul'600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa*, Naples, 1996, p. 232-241 | Erich Schleier, «ad vocem Lanfranco, Giovanni», *The Dictionary of Art*, xviii, Londres, 1996, p. 232-241 | Erich Schleier, «Note su Carlo Bononi e su Giovanni Lanfranco», *Antichità Viva*, 1996, p. 9-14 | Erich Schleier, dans *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, cat. exp. Rome, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, 29 mars-26 juin 2000, p. 363, sous les n°s 1 et 2 | Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco*, cat. exp. Parme, Reggia di Colorno, 8 septembre-2 décembre 2001; Naples, Castel Sant'Elmo, 21 décembre 2001-24 février 2002; Rome, Palazzo Venezia, 16 mars-16 juin 2002,

PROVENANCE. Rome, collection of Cardinal Giacomo Sannes (c. 1557-1621); by descent to Duke Francesco Sannes, Rome, where the painting is likely to be «Un quadro con uno che sta alla riva del mare con una donna morta et altre figure corniciato e figurato d'oro» (Inventario dei Beni appartenuti al duca Francesco Sannesio, 19 February 1644; Spezzaferro, 2001, p. 118, fol. 9) and his posthumous inventory: «5.o. Un Quadro grande con Armida stramortita con una Barca, ed altre Figure, /fol. 26/ Corniciata, fiorata, e filettata di oro» (5 June 1651, Rome, Archivio di Stato, unpublished, from a document published in part by Ważbiński, 1987, without referring to our painting: see note 1 below); by descent to Marchese Clemente Sannes, cited in his posthumous inventory of May 1720: «Altro [quadro di palmi otto e sei per lungo] di simil grandezza rappresentante Rinaldo che abbandona Armida su la riva del mare con cornice dorata»; by descent to the collection of Duchess Anna Maria Sannes, cited in her posthumous inventory of August 1724: «Altro simile [quadro in tela di pmi otto, e sei] rappresentante Rinaldo, che abbandona Armida sù la Riva del Mare 20» (Rome, Archivio di Stato, unpublished); by descent to the collection of Marchese Emilio de' Cavalieri (1671-1754), cited in his posthumous inventory of January 1755: «Altro [quadro] simile poco più piccolo con cornice come sopra [dorata et intagliata] rappresentante un Istoria del Tasso dipinto da Lanfranchi – scudi 200». According to Lothar Sickel, the painting left the collection before 1790, when it no longer appears in inventories.¹ Switzerland, private collection; Bologna, private collection; Milan, Porro & C. sale, 26 May 2004, lot 40 (returned to owner).

LITERATURE. Erich Schleier, «Giovanni Lanfranco», in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milan, 1989, vol. 2, p. 781 | Erich Schleier, «Lanfranco, Perrier, Simon et Aubin Vouet, quelques points de contact», in *Simon Vouet* (actes du colloque, 1991), Paris, 1992, pp. 220-224 | Erich Schleier, in Paolo Dal Poggetto, ed., *La donazione Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche*, Urbino, 1992, pp. 303-305 | Erich Schleier, «Lanfranco: l'anno 1614», *Ricerche sul'600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa*, Naples, 1996, pp. 232-241 | Erich Schleier, «Lanfranco, Giovanni», in *The Dictionary of Art*, London, 1996, vol. xviii, pp. 232-241 | Erich Schleier, «Note su Carlo Bononi e su Giovanni Lanfranco», *Antichità Viva*, 1996, p. 9-14 | Erich Schleier, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, exh. cat., Rome, Palazzo delle Esposizioni and ex Teatro dei Dioscuri, 29 March-26 June 2000, p. 363, under n°s 1 and 2 | Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco*, exh. cat., Parma, Reggia di Colorno, 8 September-2 December 2001; Naples, Castel Sant'Elmo, 21 December 2001-24 February 2002; Rome, Palazzo Venezia,

p. 34, 118-119, n°11 | Gian Lorenzo Mellini, «Per gli esordi e l'avvio di Giovanni Lanfranco, 1», *Labyrinthos*, 2001, p. 3-19 | S. Ginzburg Carignani, *Notice pour Annibal Carrache*, dans cat. exp. *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, sous la direction de Erich Schleier, 2^e édition corrigée, Rome, 2002, p. 402 | Erich Schleier, dans *Le due Donazioni Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche a Urbino*, sous la direction de Paolo Dal Poggetto, Urbino, 2003, p. 71, sous le n°8 | Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco 'L'addio di Rinaldo ad Armida'*, Milan, cat. vente Porro & C., 26 mai 2004 | Erich Schleier, «Ad vocem Giovanni Lanfranco», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Rome, 2004, p. 580 | Erich Schleier, «Giovanni Lanfranco: ein Parmenser Maler des Barock in Rom und Neapel. Bemerkungen zu Leben und Werk und zu seinen Zeichnungen», dans *Disegnare dal naturale, Die Zeichnungen des Giovanni Lanfranco*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Düsseldorf (Berlin) 2006, sous presse.

EXPOSITION. *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, cat. exp. Parme, Reggia di Colorno, 8 septembre-2 décembre 2001; Naples, Castel Sant'Elmo, 21 décembre 2001-24 février 2002; Rome, Palazzo Venezia, 16 mars-16 juin 2002, p. 34, 118-119, n°11.

ŒUVRES EN RAPPORT. TABLEAUX. Une autre version (Italie, collection particulière) passait, avant l'apparition de notre tableau, pour l'original (légèrement plus petite, 106 × 155 cm. Voir **BIBLIO.**, Mellini, 2001). Dans le catalogue de l'exposition *Lanfranco* de 2001-2002, elle fut cataloguée par Erich Schleier comme «copie du tableau signé et daté» (Voir en dernier, Sotheby's, Milan, 3 décembre 1998, n°529) | Une variante, largement réinterprétée et de petit format (110 × 77 cm), a été attribuée à Sisto Badalocchio (1585-après 1620) et se trouve dans une collection particulière de Bergame (fig. 1; voir Erich Schleier dans cat. exp. *Lanfranco*, 2001-2002, p. 120-121, n°12).

1. Nous remercions chaleureusement M. Erich Schleier de nous avoir communiqué les références correspondant aux inventaires de 1651 et de 1724, ainsi que M. Lothar Sickel, pour les citations des inventaires de 1720 et 1755, encore inédits, et dont les détails seront publiés et commentés dans un article à paraître (voir note 3 de la précédente notice sur Guido Reni). Pour le premier inventaire du 16 février 1644, voir Luigi Spezzaferro et Almamaria Mignosi Tantillo, dans *Caravaggio, Carracci, Maderno. La cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Milan-Rome, 2001, p. 118. Quant à l'inventaire de 1651, il est partiellement publié par Zygmunt Wązbiński, dans *Polidoro a San Silvestro al Quirinale*, de Lanfranco Ravelli, Bergame, 1987, p. 136-141 qui, cependant, ne publie pas

la référence à notre tableau. — We would like to offer warm thanks to Erich Schleier for having informed us of the references found in the inventories of 1651 and 1724, and to Lothar Sickel for the citations from those of 1720 and 1755, as yet unpublished, details of which will be published in a forthcoming article (see note 3 of the preceding entry on Guido Reni). For the first inventory of 16 February 1644, see Luigi Spezzaferro and Almamaria Mignosi Tantillo, in *Caravaggio, Carracci, Maderno. La cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Milan and Rome, 2001, p. 118. The inventory of 1651 was published in part by Zygmunt Wązbiński in Lanfranco Ravelli's *Polidoro a San Silvestro al Quirinale*, Bergamo, 1987, pp. 136-141, but without the reference to our painting.

16 March-16 June 2002, pp. 118-119, n°11 | Gian Lorenzo Mellini, «Per gli esordi e l'avvio di Giovanni Lanfranco, 1», *Labyrinthos*, 2001, pp. 3-19 | S. Ginzburg Carignani, *Entry on Annibale Carracci*, in Erich Schleier, ed., *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, 2nd ed., revised, Rome, 2002, p. 402 | Erich Schleier, in Paolo Dal Poggetto, ed., *Le due Donazioni Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche a Urbino*, Urbino, 2003, p. 71, under n°8 | Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco 'L'addio di Rinaldo ad Armida'*, Milan, Porro & C. sale catalogue, 26 May 2004 | Erich Schleier, «Giovanni Lanfranco», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Rome, 2004, p. 580 | Erich Schleier, «Giovanni Lanfranco: ein Parmenser Maler des Barock in Rom und Neapel. Bemerkungen zu Leben und Werk und zu seinen Zeichnungen», in *Disegnare dal naturale, Die Zeichnungen des Giovanni Lanfranco*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast (forthcoming, Berlin, 2006).

EXHIBITION. *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, exh. cat., Parma, Reggia di Colorno, 8 September-2 December 2001; Naples, Castel Sant'Elmo, 21 December 2001-24 February 2002; Rome, Palazzo Venezia, 16 March-16 June 2002, p. 34 and pp. 118-119, n°11.

RELATED PAINTINGS. A second version (Italy, private collection) was considered original before the appearance of our painting; it is slightly smaller, 106 × 155 cm (see **LITERATURE**, Mellini, 2001). In the *Lanfranco* exhibition of 2001-2002, this was catalogued by Erich Schleier as «a copy of the signed and dated painting» (See most recently, Sotheby's, Milan, 3 December 1998, lot 529) | A variant with extensive compositional revision in a smaller format (110 × 77 cm), attributed to Sisto Badalocchio (1585-after 1620), is in a private collection in Bergamo (fig. 1; see Erich Schleier in *Lanfranco* exh. cat., 2001-2002, pp. 120-121, n°12).



FIG. 1

— Sisto Badalocchio, *Les Adieux de Renaud à Armide*, Bergame, collection particulière.
— Sisto Badalocchio, *Rinaldo's Farewell to Armida*, Bergame, private collection.





LES RECHERCHES DE LOTHAR SICKEL SUR le cardinal Giacomo Sannesi (c. 1557-1621) ont donné lieu à la mise à jour de plusieurs inventaires inédits du XVIII^e siècle qui invitent à revoir la provenance qu'Erich Schleier, premier découvreur de l'œuvre, avait orientée vers la description faite par Silos (1673) d'un tableau sur ce sujet chez le cardinal Giacomo Filippo Nini di Siena, majordome d'Alexandre VII (1628-1680)². Ces inventaires attestent de la présence bien réelle du tableau dans la collection Sannesi, puis par descendance, Orsini de' Cavalieri puisque la duchesse Anna Maria Sannesi qui avait épousé Emilio Orsini de' Cavalieri, s'était éteinte sans descendance en 1724. Par voie de conséquence, la collection, ainsi que le palais, sont arrivés aux Cavalieri par héritage. Depuis le premier inventaire connu de 1644 et jusqu'à l'inventaire de 1755, le tableau était listé sans nom d'auteur. Ce n'est qu'avec l'apparition de la précieuse mention de ce dernier inventaire, et alors même que le tableau n'était déjà plus en possession des Sannesi, que le nom de son auteur – Lanfranchi [sic] – apparaît et qu'il devient possible d'opérer un recoupement avec les citations des inventaires précédents. Le tableau a quitté la collection avant 1790, date autour de laquelle il disparaît des inventaires Cavalieri. Ces derniers, plus précis que ceux du XVII^e siècle, nous indiquent par ailleurs l'existence d'un pendant en un tableau dit de *Notte*, identifié par Erich Schleier avec *L'Adoration des bergers*, aujourd'hui dans la collection du duc de Northumberland (Alnwick Castle, Northumberland, fig. 2)³. Alors que les inventaires de 1720 et de 1724 nous donnaient les dimensions «8 × 6 palmi» (environ 124,5 × 179 cm) pour ces deux œuvres, celui de 1755 nous apporte une ultime précision qui nous intéresse en tout premier chef puisqu'il prend soin de préciser que «l'Istoria del Tasso» ici est un peu plus petit («poco più piccolo») que la *Notte* de Lanfranco qui l'accompagne⁴. Il ne nous avait pas échappé que notre tableau présente quinze centimètres de moins dans la hauteur par rapport à la *Notte*, alors qu'il est identique dans la longueur, et cette

LOTHAR SICKEL'S RESEARCH ON CARDINAL Giacomo Sannesi (c. 1557-1621) has revealed several unpublished eighteenth-century inventories, inviting revision of this painting's provenance. Erich Schleier, who rediscovered the picture, had earlier linked it to Silos' 1673 description of this subject owned by Cardinal Giacomo Filippo Nini of Siena, majordomo of Pope Alexander VII (1628-1680).² The Sannesi inventories attest clearly to its presence in that family's collection, and then by descent to the Orsini de' Cavalieri, since the Duchess Anna Maria Sannesi, who married Emilio Orsini de' Cavalieri, died without issue in 1724. Consequently the Sannesi collection and palace were inherited by the Cavalieri. Between 1644 – the date of the first known inventory – and 1755, the picture was listed anonymously, and it was only with the crucial reference in the latter (at which point it was no longer owned by the Sannesi) that the author's name – Lanfranchi [sic] – appeared, allowing cross-references to be made with earlier inventories. The painting left the Cavalieri collection by 1790, when it no longer appears in the family inventories; the latter, more detailed than those of the 17th century, also indicate the presence of a pendant referred to as a *Notte* (a nocturnal picture) identified by Erich Schleier as an *Adoration of the Shepherds* now in the collection of the Duke of Northumberland (Alnwick Castle, Northumberland, fig. 2).³ Whereas the inventories of 1720 and 1724 provided dimensions for these works as “8 × 6 palmi” (about 124.5 × 179 cm), that of 1755 adds a significant detail, since it points out that “l'Istoria del Tasso” is slightly smaller (“poco più piccolo”) than Lanfranco's accompanying *Notte*.⁴ It had not escaped our notice that our painting is 15 cm shorter than the *Notte*, while it is identical in width, and this new information confirms that there appear to have been no changes to its height since 1755, and that we may well imagine that its present form is original.

The composition, signed and dated 1614, is fundamental for the reconstruction of the artist's early oeuvre. The date 1614 is even more important, given



FIG. 2

— Giovanni Lanfranco, *L'Adoration des bergers*, Northumberland, Alnwick Castle, collection du duc de Northumberland.

— Giovanni Lanfranco, *The Adoration of the Shepherds*, Alnwick Castle, Northumberland, collection of the Duke of Northumberland.

2. Dès 1991, dans une conférence lors du colloque Vouet (voir **BIBLIOGRAPHIE**). Giovanni Michele Silos, *Pinacoteca ossia Della Pittura e Scultura Romana*, 1673, éd. Mariella Basile Bonsante, Trévis, 1979, I, p. 78, II, p. 336. Aujourd'hui, aux vues de ces nouveaux éléments, Erich Schleier émet l'hypothèse que le tableau Nini pourrait correspondre à celui apparu ces dernières années en vente à Milan (en dernier, Sotheby's, Milan, 3 décembre 1998, n°529) catalogué lors de l'exposition Lanfranco (2001-2002) comme une « copie du tableau signé et daté » (Erich Schleier, cat. exp. 2001-2002, sous le n°11, p. 118-119). Comme nous l'a encore indiqué Erich Schleier, la

provenance Rondinini suggérée dans le catalogue de l'exposition pourrait, elle, concerner le tableau aujourd'hui donné à Sisto Badalocchio (voir **ŒUVRES EN RAPPORT**) dont la composition paraphrase le tableau de Lanfranco, comme on peut en juger dans la notice suivante du catalogue de l'exposition Lanfranco (Erich Schleier, cat. exp. 2001-2002, n°12, p. 120-121).

— For the first time in 1991, in a lecture at the Vouet symposium (see **LITERATURE**); see Giovanni Michele Silos, *Pinacoteca ossia Della Pittura e Scultura Romana*, 1673, ed. Mariella Basile Bonsante, Treviso, 1979, I, p. 78, II, p. 336. In view of these new elements, Erich

Schleier now hypothesises that the Nini painting could be the canvas that was recently offered for sale in Milan (last auction, Sotheby's, Milan, 3 December 1998, lot 529) and catalogued in the Lanfranco exhibition of 2001-2002 as a "copy of the signed and dated painting" (Schleier, 2001-2002 exh. cat., under n°11, pp. 118-119). As also pointed out to us by Schleier, the Rondinini provenance suggested in the exhibition catalogue could in fact be applied to the painting now ascribed to Sisto Badalocchio (see **COMPARATIVE PAINTINGS**) whose composition is a paraphrase of Lanfranco's painting, as may be judged

in the entry that follows in the Lanfranco catalogue (Schleier, 2001-2002 exh. cat., n°12, pp. 120-121).

3. Erich Schleier, «Lanfranco's "Note" for the Marchese Sannesesi and some early Drawings», *The Burlington Magazine*, juin 1962, n°711, p. 246-257 et récémmment dans cat. exp. 2001-2002, n°1, p. 94-97.

— Erich Schleier, "Lanfranco's 'Note' for the Marchese Sannesesi and some early Drawings", *The Burlington Magazine*, n°711, June 1962, pp. 246-257, and more recently in the 2001-2002 exh. cat., n°1, pp. 94-97.

4. Le palme romain équivalent à 22,3 centimètres.

— The Roman palma is equivalent to 22.3 centimetres.

information nous apporte la confirmation qu'il n'a vraisemblablement pas subi après 1755 de transformation de format dans la partie haute et, il n'est pas interdit d'imaginer qu'il ait pu naître ainsi.

La composition, signée et datée 1614, est une œuvre fondamentale pour la reconstruction du corpus de la jeunesse de l'artiste. La date de 1614 est d'autant plus importante qu'elle apporte un point d'encrage fiable autour duquel placer l'activité de Lanfranco pour le cardinal Giacomo Sannesesi. Jusque-là, l'historiographie avait suivi la chronologie proposée par Bellori (1672) et Passeri (avant 1679), soit pendant le premier séjour romain de l'artiste, entre le printemps 1602 et l'été 1610, séjour qui se déroule presque entièrement sous la conduite de son maître Annibal Carrache, mort en 1609⁵. Erich Schleier, dans la notice de l'*Adoration des bergers (la Notte)*, et alors qu'il n'était pas encore en mesure de faire le lien entre ces deux tableaux puisque les inventaires connus du XVII^e siècle ne portent aucune indication d'auteur et encore moins d'un quelconque pendant, avait déjà émis l'hypothèse en s'appuyant sur des caractères stylistiques, que l'activité pour les Sannesesi pourrait se situer dans la décennie suivante, après le retour de l'artiste de Parme et de Piacenza, fin 1612⁶. La datation du tableau et l'inventaire de 1755 viennent conforter l'intuition d'Erich Schleier. Autour de ces années, la proximité entre le peintre et son mécène était réelle, voire intime, comme le démontre encore le fait que Giacomo Sannesesi, alors nommé par Paul V, évêque d'Orvieto, fut le parrain de la fille de Lanfranco, Angela, née en 1618⁷.

that it provides a plausible point of reference for Lanfranco's work for Cardinal Giacomo Sannesesi. Until now, historians had followed the chronology offered by Bellori (1672) and Passeri (prior to 1679) – that is, during the painter's first Roman sojourn, between Spring 1602 and Summer 1610, which took place almost entirely under the aegis of his teacher Annibale Carracci, who died in 1609.⁵ In his entry for the *Adoration of the Shepherds (la Notte)*, Erich Schleier – at that time unable to connect the two paintings since the known 17th-century inventories lack indications of authorship and indeed of a possible pendant – had already suggested through stylistic analysis that Lanfranco's activity for the Sannesesi could be situated in the following decade, after the artist's return from Parma and Piacenza at the end of 1612.⁶ The date of the painting and the 1755 inventory now provide support for Schleier's intuition. It was in these years that the relationship between the painter and his patron was close, and even intimate, as proved by the fact that Giacomo Sannesesi (at that time appointed Bishop of Orvieto by Paul V) was the godfather of Lanfranco's daughter Angela, born in 1618.⁷

This is not the place for a detailed study of the patronage of Giacomo Sannesesi (nor of his brother, the Marchese Clemente, who died in 1625), remembered as a notable collector, since it was he who purchased Caravaggio's rejected paintings from the Cerasi Chapel in Santa Maria del Popolo. The rediscovery of his portrait by Guido Reni and the discovery that *Rinaldo's Farewell to Armida* formed part of his collection

5. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672, p. 367.
Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma* (avant 1679), Rome, 1772, p. 124-125.
— Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672, p. 367.
Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma* (avant 1679), Rome, 1772, pp. 124-125.

6. Cat. exp. 2001-2002, n°1, p. 94-97.

— 2001-2002 exh. cat., n°1, pp. 94-97.

7. Erich Schleier, *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1979, p. 26-30.

— Erich Schleier, *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1979, p. 26-30.

8. Giulia De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725), stime di collezione romane: note e appunti di*

Giuseppe Ghezzi, Miscellanea della Società romana di Storia Patria, xxvii, 1987, p. 492:

«Dal Duca Sannesio. Li quadri di Lanfranco et altri bellissimi, di tutti gl'autori classici».

— Giulia De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725), stime di collezione romane: note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, in Miscellanea della Società romana di Storia Patria, xxvii, 1987, p. 492: "Dal Duca Sannesio. Li quadri di Lanfranco et altri bellissimi, di tutti gl'autori classici".

9. Voir récemment Patrick Michel, *Mazarin, Prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*, Notes et Documents des musées de France, n°34, Paris, 1999, p. 111-114.

— See, most recently, Patrick Michel, *Mazarin, Prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse (Notes et Documents des musées de France, n°34)*, Paris, 1999, pp. 111-114.

Nous ne reviendrons pas en détail ici sur la figure de mécène que fut Giacomo Sannesi – et son frère le marquis Clemente, mort en 1625 – resté dans les mémoires par un haut fait de collectionneur puisque c’est lui qui acheta les tableaux refusés de Caravage pour la chapelle Cerasi à Santa Maria del Popolo. La redécouverte de son *Portrait* par Guido Reni et la découverte de l’appartenance des *Adieux de Renaud à Armide* à sa collection nous permettent d’esquisser quelques remarques plus pertinentes sur ses goûts et son œuvre de mécène. Par le témoignage de ses biographes nous savions que sa collection était composée pour une part importante d’artistes bolonais sans oublier leur grand maître Annibal Carrache (1555-1609). Les nombreux inventaires aujourd’hui connus sont venus le confirmer; ils nous autorisent, de plus, à suivre les tableaux de leur première appartenance Sannesi à celle Cavalieri, collection de laquelle sort notre tableau à la fin du XVIII^e siècle. Bellori insiste à juste titre sur la place privilégiée que tient Lanfranco à l’intérieur de cette collection qui, outre un certain nombre de tableaux de chevalet de différentes tailles, exécuta des fresques (aujourd’hui perdues) dans leur *Casino* sur le mont de Santo Spirito in Sassia. Ce sont encore ces mêmes tableaux de Lanfranco, dont tout porte à croire qu’ils furent les fleurons de cette collection, que Giuseppe Ghezzi (1634-1721) demandera en prêt au duc Sannesi pour un projet d’exposition dans les galeries vaticanes en prévision de la venue à Rome de Philippe V, roi d’Espagne⁸. La collection était très convoitée par Mazarin et l’on connaît assez bien les transactions qui ont donné lieu en 1644 à la vente, par la duchesse Sannesi, de dix-huit tableaux au cardinal en vue de s’acquitter d’une dette, même si de nombreuses zones d’ombre subsistent, notamment sur l’identité de ces œuvres. Les tableaux de Lanfranco semblent, en tout cas, avoir échappé à cette vente⁹.

Le tableau illustre un épisode du chant XVI (str. 60-63) de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. L’artiste s’est attaché à rendre le moment pathétique et décisif des derniers adieux de Renaud à Armide, moment pendant lequel le héros est pris entre la culpabilité d’abandonner Armide évanouie et l’impérieuse nécessité de suivre son destin, placé sous la figure de la Fortune postée à la barre de commande du gouvernail. L’artiste

allows us nonetheless to offer an outline of his taste and what he achieved as patron. His biographers tell us that his collection consisted largely of works by Bolognese artists, including their great master Annibale Carracci (1555-1609). A sizeable group of inventories known today can confirm this, and they enable us to follow the paintings from their initial Sannesi ownership to that of the Cavalieri family collection, which our picture left at the end of the eighteenth century. Bellori rightly insists on the privileged position within this collection held by Lanfranco, who not only painted a number of easel paintings of different sizes but also executed frescoes (now lost) in the Sannesi *Casino* on the hill above Santo Spirito in Sassia, Rome. It was these very paintings, which the evidence points to as being the jewels of the collection, that Giuseppe Ghezzi (1634-1721) requested as loans from Duke Sannesi for a projected exhibition in the Vatican Galleries ahead of the visit to Rome by Philip V, King of Spain.⁸ The collection was much coveted by Mazarin, and we know of the transactions that led to the 1644 sale by the Duchess Sannesi of eighteen paintings to the Cardinal as a partial acquittal of a debt, even if some specifics are still unclear, notably the identity of the works themselves. The paintings by Lanfranco seem in any case to have escaped being sold on this occasion.⁹

The painting illustrates an episode from canto XVI (stanzas 60-63) of Tasso’s *Gerusalemme Liberata*. The artist’s focus is on the defining moment of pathos as Rinaldo takes his final leave of Armida, with the hero caught between guilt for abandoning the unconscious Armida and the pressing need to follow his destiny, placed in the hands of Fortune, who is depicted holding the tiller. Lanfranco has imagined the scene described in stanza 62: “What should he do? Leave on the naked sand / This woful lady, half alive, half dead? / Kindness forbade, pity did that withstand; / But hard constraint, alas! Did thence him lead. / Away he went, the west wind blew from land / ‘Mongst the rich tresses of their pilot’s head” (Fairfax translation, 1600). The narrative spreads across the foreground like a frieze, while the background is filled entirely by a landscape that also faithfully reflects the description by Tasso. Armida’s palace,

a imaginé la scène décrite à la strophe 62: «Que fera-t-il maintenant? Doit-il abandonner / Sur la plage déserte cette femme à demi morte? / La courtoisie le retient, la pitié l'arrête, / Mais une dure nécessité l'entraîne après soi. / Il part, et de légers zéphyrus gonflent / La chevelure de celle qui l'escorte.» La narration se déroule comme une frise sur le premier plan alors que le fond est entièrement occupé par un paysage fidèle, lui aussi, à la description du Tasse. Le palais d'Armide est décrit comme une «haute forteresse / qui s'élève au sommet de la grande montagne» (xv, str. 44) et,

“proudly built [...] on top of yonder mountain's height” (xv, st. 44), is further described in the next canto as “builded rich and round” (xvi, st. 1). Mellini has identified the ancient edifice that inspired this depiction as the *Theatrum Marcelli* reproduced in Bartolomeo Marliani's *Urbis Romae Topographia*.¹⁰

The artist depicts the two messengers Carlo and Ubaldo, whom the Christians have sent to Rinaldo to recall him to martial duty. Having arrived by sea, they ready themselves to set sail again, accompanied by the champion “of Christ's true faith” (xv, st. 44)



FIG. 3

— Radiographie du groupe dans la barque.
— X-radiograph of the figures in the ship.

au chant suivant, il est précisé qu'il s'agit d'un « riche édifice rond » (xvi, str. 1). Mellini a identifié l'édifice antique qui a inspiré cette représentation comme étant le *Theatrum Marcelli* reproduit dans l'ouvrage de Bartolomeo Marliani, *Urbis Romae Topographia*¹⁰.

L'artiste a figuré les deux messagers, Carlo et Ubaldo, envoyés à Renaud par les Chrétiens pour le rappeler à ses devoirs guerriers. Arrivés par la mer, ils s'apprentent à la reprendre accompagnés du « héros de la foi chrétienne » (xv, str. 44) et revenir ainsi victorieux de la mission qui leur avait été confiée. À l'œil nu ne se devinent de nombreux repentirs dans ce groupe qui ont été confirmés par la radiographie (fig. 3). La mise en place des deux guerriers avait tout d'abord donné lieu à deux autres solutions: derrière la tête du messager avec le bouclier on aperçoit, plus haut, une autre tête et, entre Renaud et le guerrier assis est bien visible la silhouette d'un autre personnage – peut-être Renaud lui-même – que l'artiste a ensuite déplacé vers la gauche – ou vers la droite – et avancé sur le devant. Quelques repentirs de détails, comme le pouce de la main droite de Renaud ou le genou gauche du messager assis, démontrent d'autres tâtonnements en cours d'exécution. Lanfranco construit le récit avec minutie et l'immense paysage vide et désolé, hérissé de pics menaçants, rend encore plus poignant l'abandon d'Armide, comme échouée au tout premier plan. Seules chantent ici les tonalités chaudes des drapés, parcourus de *cangianti*, agités par la brise marine. La radiographie démontre qu'Armide a été exécutée d'une seule venue car aucun repentir ne vient trahir une quelconque hésitation de la main de l'artiste (fig. 4).

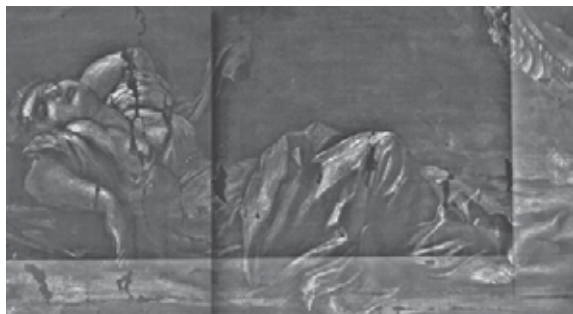


FIG. 4
— Radiographie d'Armide.
— X-radiograph of Armida.

and thus return victorious in their mission. Several pentimenti in this figure group are visible to the naked eye, which are confirmed by X-radiography (fig. 3). The placement of the two warriors originally had two alternatives: another head can be perceived behind and above the head of the messenger with a shield, and the silhouette of another figure is clearly visible between Rinaldo and the seated warrior – perhaps that of Rinaldo himself – which the artist subsequently moved to the left – or perhaps the right – and then shifted forward. A few revised details, such as the thumb of Rinaldo's right hand or the left knee of the seated messenger, display occasional tentative moments during the execution of the painting. Lanfranco constructs the narrative with painstaking detail, and the immense landscape, empty and desolate, bristling with menacing peaks, lends even greater poignancy to the abandoned Armida, seemingly shipwrecked in the foreground. Only the warm tones of the drapery sing out here, run through with shot silk effects and animated by the marine breeze. X-radiography shows that the figure of Armida was painted without any revision, since not one pentimento betrays the slightest hesitation of the painter's hand (fig. 4).

The canvas was painted with a light touch and its surface occasionally reveals the brown preparation, especially in the area around the rocks. Elsewhere, numerous passages of the artist's own overpainting are visible, allowing us to assess the relatively thin paint layer. Examples of this include the light strip of earth in the foreground that covers a little of Armida's yellow drapery, Rinaldo's hand over the shield, and the mast and sail painted over the intense blue of the sea and sky.

Because of the painting's light tonality and the “neo-Annibalesque” forms of the landscape, Erich Schleier considers it a unique instance in the initial “Borgiannesque” phase of Lanfranco's career, which he places roughly between 1614 and 1619. Here, the subtle effects of light touching the figures that owe

10. Gian Lorenzo Mellini, « Per gli esordi e l'avvio di Giovanni Lanfranco, 1 », *Labyrinthos*, 2001, p. 11.

— Gian Lorenzo Mellini, « Per gli esordi e l'avvio di Giovanni Lanfranco, 1 », *Labyrinthos*, 2001, p. 11.

Le tableau, très légèrement peint, laisse apparaître la préparation brune par endroit notamment dans les rochers. Ailleurs, de nombreuses superpositions sont visibles et permettent de juger de cette matière légère, peu couvrante. Citons quelques exemples: la légère bande de terre au tout premier plan qui vient recouvrir un peu du drapé jaune d'Armide, la main de Renaud sur le bouclier, et pour finir, le mât et la voile peints par-dessus sur la matière si bleue de la mer et du ciel.

Par son côté clair et le répertoire morphologique «néoannibalesque» du paysage, Erich Schleier tend à considérer le tableau comme un *unicum* dans la première phase de l'artiste influencée par Borgianni, qu'il délimite entre 1614 et 1619 environ. Ici, les subtils effets de lumière sur les personnages qui doivent tant à Borgianni (mort en 1616) se combinent de manière heureuse aux formes dominantes du relief mises en œuvre par Annibal vers 1600. Les silhouettes traitées avec rigueur et délicatesse, outre Borgianni pour le traitement doré de la lumière, ne sont pas sans évoquer, pour leur contour ciselé, cet autre élève d'Annibal en la personne du Dominiquin (1581-1641). Ce même contour net pour les figures se retrouvera dans un tableau légèrement plus tardif de Lanfranco représentant *Médore blessé soigné par Angélique* (c. 1616, New York, collection particulière; fig. 5). Erich Schleier date *L'Adoration des bergers*, pendant de notre tableau, vers 1615 et le rapproche de *La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste* (Andalusia, Pa., collection Nelson Shanks)¹¹. ▲

so much to Orazio Borgianni (who died in 1616) are felicitously combined with the dominant elements of relief found in Annibale's forms from about 1600. The delicate yet firm treatment of silhouettes, beyond Borgianni in the golden handling of light, and their crisp contours evoke Domenichino (1581-1641), another pupil of Annibale. The same neatly outlined figures reappear in Lanfranco's slightly later painting of *The Wounded Medoro Tended by Angelica* (c. 1616, New York, private collection; fig. 5). Schleier dates the *Adoration of the Shepherds*, the pendant of our painting, to about 1615 and compares it to the Holy Family with Saint John the Baptist (Andalusia, Pa., Nelson Shanks collection).¹¹ ▲



FIG. 5

— Giovanni Lanfranco, *Médore blessé soigné par Angélique*, New York, collection particulière.
 — Giovanni Lanfranco, *The Wounded Medoro Tended by Angelica*, New York, private collection.

11. Erich Schleier, «Giovanni Lanfranco: ein Parmenser Maler des Barock in Rom und Neapel. Bemerkungen zu Leben und Werk und zu seinen Zeichnungen», dans *Disegnare dal naturale, Die Zeichnungen des Giovanni Lanfranco*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Düsseldorf (Berlin) 2006, sous presse.

— Erich Schleier, «Giovanni Lanfranco: ein Parmenser Maler des Barock in Rom und Neapel. Bemerkungen zu Leben und Werk und zu seinen Zeichnungen», in *Disegnare dal naturale, Die Zeichnungen des Giovanni Lanfranco*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Düsseldorf (Berlin) 2006, forthcoming.



PIETRO FACCINI

BOLOGNE (BOLOGNA), C. 1575/1576 - 1602

Le Retour du fils prodigue *The Return of the Prodigal Son*

HUILE SUR TOILE. 74,5 × 56,5 CM (OIL ON CANVAS, 29⁵/₁₆ × 22 IN)

PROVENANCE. France, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. France, private collection.

LITERATURE. Unpublished.

LA MAIN DE PIETRO FACCINI A ÉTÉ RECONNUE ici par Daniele Benati qui vient ainsi augmenter le corpus très restreint de l'artiste d'une œuvre inédite – trente-huit tableaux répertoriés par Emilio Negro et Nicosetta Roio dont seulement une douzaine de tableaux sûrs – contre un nombre très élevé de dessins nous rappelant au passage que l'artiste fut aussi graveur¹. La composition renvoie à une œuvre perdue d'Annibal Carrache signalée par les sources sur l'autel de la chapelle Zambecari de l'église du Corpus Domini à Bologne, réalisée autour de 1590². Le tableau est ensuite passé en France, dans la collection du prince Philippe d'Orléans où il fut gravé par J.B. Tilliard pour les volumes de la *Galerie du Palais Royal*, édités en 1786, avant la dispersion de la collection (fig. 1)³.

À défaut de l'original, la gravure, inversée par rapport au tableau, est riche d'enseignement pour comprendre dans quelle direction a travaillé Faccini. Contrairement au format important sous entendu pour une *pala*, notre tableau se décline en de petites dimensions et étonne par sa technique esquissée et très libre qui ne reprend pas d'une manière littérale le célèbre précédent d'Annibal mais le commente en ajoutant des particularités propres à l'écriture de notre artiste. Autant que l'on puisse en juger d'après la gravure, les caractères physiques sont moins définis que ceux d'Annibal; les visages du second plan sont à peine indiqués au moyen de quelques touches de noir et de blanc pour figurer les

DANIELE BENATI HAS RECOGNIZED PIETRO Faccini's hand in this unpublished work, thus increasing by one the artist's slim oeuvre – thirty-eight paintings listed by Emilio Negro and Nicosetta Roio, of which only a dozen are certifiably autograph – supplemented by a large number of extant drawings, reminding us that Faccini was also an engraver.¹ The composition reflects a lost work by Annibale Carracci painted in about 1590 and described in early sources as placed over the altar of the Zambecari chapel in the church of the Corpus Domini, Bologna.² Annibale's canvas was later taken to France, where it was engraved in the collection of Prince Philippe d'Orléans by J.B. Tilliard as part of the volumes illustrating the *Galerie du Palais Royal*, published in 1786, before the collection was dispersed (fig. 1).³

In the absence of the original, the engraving (which inverts the painting's composition) can tell us much about Faccini's creative process. Unlike the implied large-scale format of an altarpiece, our painting expresses itself through smaller dimensions and is surprising for its swift, free brushwork that does not merely repeat the famous precedent by Annibale but responds to it with additions that are characteristic of Faccini. As far as one can judge from the engraving, the physical handling in our work is less defined than Annibale's: the faces in the middle ground are no more than suggested by touches of black and white to indicate eyes, mouth or nose. This is even truer of the



yeux, la bouche ou le nez. Cela est encore plus net pour le groupe des anges et la figure de Dieu le père comme négligemment dessinés sur d'hypothétiques nuées. Il en va de même pour l'architecture et les petites silhouettes qui l'habitent : l'artiste ne ressent pas le besoin de les caractériser; elles sont indiquées d'un bref coup de pinceau de couleur claire. Au contraire, le groupe principal a particulièrement retenu son attention. Il s'est plu à décrire le bel élan du père aux bras ouverts en direction de son fils qui lui, se trouve en contrebas, agenouillé sur une marche plate-forme. La gestuelle trahit l'émotion des retrouvailles qui est contrebalancée par sa construction sur une impeccable diagonale ascendante.

Sa palette où dominent les rouges et les jaunes dorés parcourus de *cangianti* est toute imprégnée de la connaissance de la peinture vénitienne au point d'avoir fait supposer un hypothétique voyage de l'artiste dans la Sérénissime à la rencontre de Jacopo Bassano (c. 1510-1592), du Tintoret (1519-1594) et de Véronèse (1528-1588)⁴. Les accents de rouge sur les visages sont autant d'annotations qui appartiennent en plein à l'art de Faccini et que l'on retrouvera encore après 1590, comme par exemple dans le *Mariage mystique de sainte Catherine avec saint Jérôme* (Rome, Pinacothèque Capitoline) qui passait, avant que Longhi ne le rende au corpus de Faccini, pour une « œuvre vénitienne du XVII^e siècle ». Par ailleurs, l'artiste ne craint pas de se risquer du côté de l'exagération dans les expressions et de forcer les attitudes physiques. Ainsi le côté misérable du fils prodigue, vêtu de lambeaux bien mis en évidence au moyen du blanc posé en larges touches qui anticipent la technique d'un Domenico Fetti (c. 1588/1589-1623), est-il accentué par cette position d'allégeance avec le regard tourné humblement vers son père qui visent, sans détour, à produire l'effet recherché. L'idée de la figure agenouillée servira de nouveau son propos dans une composition perdue sur le thème de la *Résurrection de Lazare*, probablement exécutée vers 1595-1597, dont nous reproduisons ici une feuille du Louvre (Département des Arts graphiques; fig. 2)⁵. L'exacte correspondance formelle et stylistique avec celle de notre tableau, par la tête exagérément penchée sur la droite dans la continuité d'un long cou, les escaliers, la construction spatiale avec ces ruptures de plans que lui permettent les dif-

group of angels and the figure of God the Father, almost absent-mindedly drawn over notional clouds. The same can be said of the architecture and the tiny silhouettes that inhabit it: the painter feels no need to depict character, and only assigns them brief, pale-coloured brushstrokes. On the other hand, Faccini gives special attention to the principal group, dwelling on the felicitous gesture of the open-armed father towards his son, the latter shown kneeling on a stepped platform. The gesture reveals the emotion of the reunion, and is balanced by its construction along an impeccably rising diagonal.

Faccini's palette, dominated by reds and golden yellows and shot through with *changeant* effects, is steeped in an awareness of Venetian painting, imply-



FIG. 1

— J.B. Tilliard, *Le Retour du fils prodigue*, d'après Annibal Carrache, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes.
— J.B. Tilliard, *The Return of the Prodigal Son*, after Annibale Carracci, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes.



FIG. 2

— Pietro Faccini, *La Résurrection de Lazare*, Paris, musée du Louvre, Département des Arts graphiques.

— Pietro Faccini, *The Raising of Lazarus*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

1. Communication écrite de Daniele Benati du 26 juin 1999. Mario Di Giampaolo accepte la paternité du tableau à Faccini et l'inclura dans une monographie en préparation sur cet artiste qui prendra en compte à la fois tableaux et dessins. La monographie d'Emilio Negro et Nicosetta Roio (*Pietro Faccini 1575/1576-1602*, Modène, 1997) ne s'attache qu'aux seules compositions peintes et reproduit des dessins uniquement s'ils présentent un lien direct avec une composition peinte.
- Written communication by Daniele Benati, 26 June 1999. Mario Di Giampaolo accepts Faccini's authorship and will include our picture in the monograph he is preparing on the artist, which will treat both

- paintings and drawings. The monograph by Emilio Negro and Nicosetta Roio (*Pietro Faccini 1575/1576-1602*, Modena, 1997) only addresses the painted compositions and reproduces only the drawings that relate directly to these.
2. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi...*, 1678, 2 vols., Bologne, 1841, vol. 1, p. 386-387.
- Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi...* (1678), 2 vols., Bologna, 1841, vol. 1, pp. 386-387.
3. Voir Alessandro Brogi, «Due questioni carraccesche», *Nuovi Studi*, 1996, 1, p. 115-123, et p. 121, note 3 pour la bibliographie précédente.
- See Alessandro Brogi, «Due questioni carraccesche», *Nuovi*

ing a hypothetical sojourn in Venice and contact with Jacopo Bassano (c. 1510-1592), Tintoretto (1519-1594) and Veronese (1528-1588).⁴ The touches of red on the faces are clear markers of Faccini's art and reappear after 1590, as for example in the *Mystic Marriage of Saint Catherine, with Saint Jerome* (Rome, Pinacoteca Capitolina) which was regarded as "seventeenth-century Venetian School" before Longhi recognized it as Faccini. Moreover, the painter was not afraid of venturing into exaggerated expressions or deliberate physical attitudes. Thus, the wretched aspect of the Prodigal Son, dressed in tatters that are clearly emphasized by broad strokes of white anticipating a painter such as Domenico Fetti (c. 1588/1589-1623), is accentuated by a pose indicating allegiance, his gaze turned humbly towards his father – all as part of a direct attempt to achieve the desired effect. The idea of the kneeling figure recurs among the compositional studies for an untraced painting of *The Raising of Lazarus*, probably executed in 1595-1597, of which we reproduce one sheet (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; fig. 2).⁵ The precise parallels of form and style with elements of our painting – the head exaggeratedly leaning to the right and emerging from a long neck, the steps, the spatial construction interrupted by planes allowing

- Studi*, 1996, 1, pp. 115-123 and p. 121 note 3 for earlier literature.
4. Mario Di Giampaolo, «Pietro Faccini», dans cat. exp. *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei Seicoli XVI e XVII*, Bologne, Pinacoteca Nazionale; Washington, National Gallery of Art; New York, The Metropolitan Museum of Art, 10 septembre 1986 - 24 mai 1987, p. 129.
- Mario Di Giampaolo, "Pietro Faccini", in *The Age of Correggio and the Carracci. Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, exh. cat., Bologna, Pinacoteca Nazionale; Washington, National Gallery of Art; New York, The Metropolitan Museum of Art, 10 September 1986 - 24 May 1987, p. 129.
5. Inv. 8233, recto, *La Résurrection de Lazare*, Paris, musée du Louvre, Département des Arts graphiques. Les études de *La Résurrection de Lazare* ont toutes été récemment publiées par Jean Goldman, «Studies by Pietro Faccini for a "Raising of Lazarus"», *Master Drawings*, n°3, 1997, p. 281-288.
- Inv. 8233, recto, *The Raising of Lazarus*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques. All the known studies for *The Raising of Lazarus* have recently been published by Jean Goldman, "Studies by Pietro Faccini for a 'Raising of Lazarus'", *Master Drawings*, 1997, n°3, pp. 281-288.

férentes plates-formes, sont encore autant d'hommages à son premier maître. Avec ce tableau, nous assistons à un exercice sous forme de dialogue entre le maître et l'élève: une fois acquis les schémas du grand Annibal, l'artiste était capable de les faire siens et de les réemployer à d'autres fins.

Si l'on admet avec Alessandro Brogi, qu'Annibal aurait réalisé la *Pala* vers 1590, cela nous donne la date approximative de la réalisation du tableau, alors que Faccini était encore à l'École des Carrache et vraisemblablement, avec la composition sous les yeux. Malvasia nous a, en effet, décrit avec force détails, à la limite du romanesque, l'élève appliqué que fut Pietro Faccini à l'Accademia degli Incamminati des Carrache, élève doué qui n'hésita pas à faire « sécession » en ouvrant sa propre Académie en face de celle des grands maîtres bolonais, provoquant ainsi la fureur d'Annibale. Mario Di Giampaolo date la rupture d'avec ses maîtres dont parle longuement le biographe, vers 1593-1594, rupture qui inaugure une période très productive de l'artiste, mais aussi très courte puisqu'il meurt prématurément quelques années plus tard, en 1602. ▲

for varied platforms – pay further tribute to Faccini's first teacher. This painting enables us to follow the dialogue between master and pupil; once he had acquired the compositions of the great Annibale, the artist was able to make them his own and adapt them to other ends.

If we agree with Alessandro Brogi that Annibale painted his altarpiece in about 1590, this provides an approximate date for our picture, during the period Faccini was still attending the Carracci school, apparently with direct access to the initial composition. Malvasia's biography provides a detailed account, verging on the fantastic, of Pietro Faccini at the Carracci's Accademia degli Incamminati – a gifted pupil who did not hesitate to secede, as it were, and establish his own academy opposite that of the great Bolognese masters, thereby provoking the rage of Annibale. Mario Di Giampaolo dates Faccini's break with his teachers – treated at length by Malvasia – to about 1593-1594, at which point the painter's career entered a highly productive but also brief phase, since he died prematurely only a few years later, in 1602. ▲



PIETRO FACCINI

BOLOGNE (BOLOGNA), C. 1575/1576 - 1602

Portrait de Virginio Guicciardini *Portrait of Virginio Guicciardini*

Inscription sur la lettre (Inscribed on the letter)

«AL MO[LTO] [...] NG.CO [MAGNIFICO] COME FR[...JELLO [FRATELLO]
VS. [VOSTRO]/...INIO GUICCIARDINI/.../ BO [LOGNA?]»

HUILE SUR TOILE. 90 × 80,5 CM (OIL ON CANVAS, 39 × 31¹¹/₁₆ IN)

PROVENANCE. Collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Erich Schleier, «Una proposta per Pietro Faccini ritrattista. Il ritratto di Virginio Guicciardini», *Studi di Storia dell'Arte*, 15, 2004, p. 99-106.

PROVENANCE. Private collection.

LITERATURE. Erich Schleier, «Una proposta per Pietro Faccini ritrattista. Il ritratto di Virginio Guicciardini», *Studi di Storia dell'Arte*, 15, 2004, pp. 99-106.

LE PORTRAIT DE VIRGINIO GUICCIARDINI, récemment publié par Erich Schleier, apporte un élément nouveau à la connaissance du portrait, genre assez marginal dans l'œuvre de Pietro Faccini¹. Cependant, un certain nombre de dessins viennent témoigner de son intérêt pour l'étude psychologique, notamment la belle feuille du Département des Arts graphiques du musée du Louvre, portant l'inscription «Pietro Faccini» et présentant une mise en page assez semblable à la nôtre: elle décrit un homme de face, saisi à mi-corps, debout à côté d'une table (fig. 1)².

L'identité du personnage dépeint dans notre portrait nous est heureusement donnée par l'inscription qui, bien que fragmentaire, permet de l'identifier avec le bolonais [Virg]inio Guicciardini, dont le palais est dûment mentionné, strada Felice, dans le guide manuscrit de Marcello Oretti, datant du XVIII^e siècle³. Erich Schleier a pu consulter le testament et l'inventaire après décès de Paola Parolini Guicciardini, mère de Virginio, survenu le 23 janvier 1612. Dans l'inventaire se trouve mentionné: «Un rit^{to} de Sig.^{re} Virg^o Guizzard^{mi} di mano di m(esser) Pietro facino», une information de première importance sur la paternité et qu'il y a tout lieu de prendre au sérieux car le modèle est décédé le 20 juillet 1609, peu avant sa mère qui,

THIS PORTRAIT OF VIRGINIO GUICCIARDINI, recently published by Erich Schleier, provides a new contribution to our knowledge of Pietro Faccini's portrait painting, a relatively subsidiary part of his oeuvre.¹ There are nonetheless a number of drawings that attest to his interest in psychological study, notably the beautiful sheet in the Département des Arts Graphiques of the Musée du Louvre, inscribed "Pietro Faccini" and with a compositional arrangement similar to that of our canvas: a frontal half-length male portrait, with the figure shown standing next to a table (fig. 1).²

Happily, the name of the sitter in our portrait is provided by the inscription, which – albeit fragmentary – enables us to identify him as the Bolognese gentleman [Virg]inio Guicciardini, whose palazzo is duly mentioned in the Strada Felice in the eighteenth-century manuscript guide by Marcello Oretti.³ Erich Schleier has consulted the will and posthumous inventory of Paola Parolini Guicciardini, Virginio's mother, who died on 23 January 1612. The inventory includes the mention of "Un rit^{to} de Sig.^{re} Virg^o Guizzard^{mi} di mano di m(esser) Pietro facino", which is of primary importance for the question of authorship, and which there is every reason to take at face value





FIG. 1

— Pietro Faccini, *Portrait d'un homme de robe vu à mi-corps*, Paris, musée du Louvre, Département des Arts graphiques.
 — Pietro Faccini, *Half-length Portrait of a Man*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

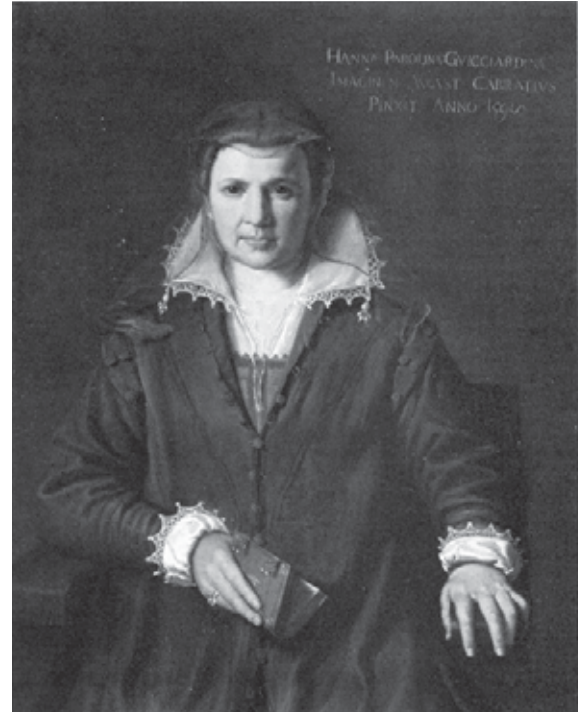


FIG. 2

— Agostino Carracci, *Portrait de Anna Parolini Guicciardini*, 1598, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
 — Agostino Carracci, *Portrait of Anna Parolini Guicciardini*, 1598, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

1. Malgré la proposition répétée de Nicosetta Roio de donner à l'artiste le *Portrait d'homme tenant une lettre avec un crâne* (dit autrefois *Portrait du docteur Boissy*) du Département des peintures du musée du Louvre, cette attribution ne fait pas l'unanimité (en dernier, Emilio Negro et Nicosetta Roio, *Pietro Faccini, 1575/1576-1602*, Modène, 1997, p. 88-89, n°10). Il a été catalogué comme entourage d'Annibal Carrache par Stéphane Loire (*École italienne, xvii^e siècle. 1. Bologne*, Paris, 1996, p. 159-161); alors

que Daniele Benati («Un San Sebastiano di Annibale Carracci da Modena a Dresda», *Nuovi Studi*, 1996, 1, p. 103-114, fig. 216) et dernièrement, Erich Schleier, sont retournés à l'ancienne paternité à Annibal lui-même. — Notwithstanding Nicosetta Roio's proposal that Faccini is also the author of the *Portrait of a Man with a Skull, Holding a Letter* (formerly called the *Portrait du docteur Boissy*) in the Département des Peintures of the Louvre, the attribution has not found consensus (see most recently Emilio Negro

and Nicosetta Roio, *Pietro Faccini, 1575/1576-1602*, Modena, 1997, pp. 88-89, n°10). It was catalogued as circle of Annibale Carracci by Stéphane Loire (*École italienne, xvii^e siècle. 1. Bologne*, Paris, 1996, pp. 159-161), while Daniele Benati ("Un San Sebastiano di Annibale Carracci da Modena a Dresda", *Nuovi Studi*, 1996, 1, pp. 103-114, fig. 216) and lately Erich Schleier have returned to the old attribution to Annibale himself.

2. Inv. 8228. Bis, recto. Paris, musée du Louvre, Département des Arts graphiques. Erich

Schleier cite encore une feuille de la Fondation Custodia à Paris, une *Jeune femme en buste* qui présente aussi des affinités avec l'art de Faccini (voir J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, 3 vols., Paris, 1983, vol. 1, p. 335, n°330). Mario Di Giampaolo ajoute trois autres études *dal vero*: une *Tête de jeune homme* (inv. 5560/4; Melbourne, National Gallery of Victoria); un dessin des Offices (inv. 91125, Gabinetto Disegni e Stampe; voir M. Di Giampaolo, *Disegni della Galleria Estense di*

elle, toujours selon ce même inventaire, fut portraiturée par Agostino Carracci⁴. Il n'y a aucune raison de croire que la mémoire des auteurs de ces portraits se soit perdue sur un laps de temps si court, et ce d'autant moins que Paola Parolini Guicciardini spécifie clairement dans son testament que ces portraits sont inaliénables et restent comme témoignage éternel à la mémoire des héritiers de la maison qui, de plus, se devront de veiller à leur état de conservation.

Pourtant, avec le temps ces attributions se sont perdues et Steven Ostrow (1966) fut le premier à signaler la mention plus tardive du guide d'Oretti décrivant un portrait de Virginio «con una lettera in mano, mezza fig.a come il vero, di Agostino Carracci»⁵. Ce dernier appartenait à une série de quatre portraits de différents membres de cette famille dont deux sont attribués – par Oretti toujours – à Agostino, un troisième, celui de «Paola Guizzardini [sic]» à Annibal, le dernier étant référencé sans nom d'auteur. Un autre membre de cette famille, Anna Parolini Guicciardini, est représenté dans un portrait aujourd'hui au musée de Berlin, signé «Agostino Carracci» et daté «1598» (fig. 2). On ne sait quel est le lien de parenté qui l'unit à Virginio, il a été supposé, sans aucune certitude, qu'il pourrait s'agir de sa femme.

Mais en comparant ce dernier portrait avec le nôtre, d'aspect plus robuste, on comprend qu'il ne s'accorde en rien avec le style de l'un ou l'autre des Carrache. Le fond couleur lie de vin nous porte vers d'autres influences et évoque d'emblée les célèbres précédents du bolonais Bartolomeo Passerotti (1529-1592)

since the sitter died on 20 July 1609, not long before his mother, who was also portrayed by Agostino Carracci, according to the same inventory.⁴ One cannot believe that the names of the authors of these portraits were forgotten in such a short period of time, especially since Paola Parolini Guicciardini's will clearly specified that the paintings were inalienable and should bear eternal witness to the memory of the inheritors of the family home, who should also be responsible for the portraits' state of preservation.

However, the attributions were lost with time, and in 1966 Steven Ostrow was the first to cite the subsequent mention in Oretti's guide, which described a portrait de Virginio "con una lettera in mano, mezza fig.a come il vero, di Agostino Carracci".⁵ The picture was part of a group of four portraits of different members of this family, two of which were attributed by Oretti to Agostino, and a third – that of "Paola Guizzardini" [sic] – to Annibale; the author of the fourth is not given. Another member of this family, Anna Parolini Guicciardini, is portrayed in a painting now in the Gemäldegalerie, Berlin, signed "Agostino Carracci" and dated "1598" (fig. 2). Her relationship to Virginio is unknown, and it has been supposed, though without substantiation, that she could have been his wife.

Yet if we compare the Berlin portrait with our more robust-looking depiction, it seems clear that there are no stylistic parallels with either of the Carracci. The wine-coloured background leads us to other sources of influence, and indeed it immediately

Modena, cat. exp. Modène, 1989, p. 208) et une *Tête de jeune homme de profil* (Windsor, Royal Library, voir Nicholas Turner, «London, Courtauld Institute Bolognese drawings», *The Burlington Magazine*, n°1073, août 1992, p. 541, n°46). Mario Di Giampaolo va inclure le portrait dans sa monographie en préparation sur Pietro Faccini. — Inv. 8228.Bis, recto. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques. Erich Schleier also cites a sheet in the Fondation Custodia in Paris, a *Bust of a Young Woman* which

shows affinities with Faccini (see J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, 3 vols., Paris, 1983, vol. 1, p. 335, n°330). Mario Di Giampaolo adds three further studies dal vero: a *Head of a Young Man* (Melbourne, National Gallery of Victoria, inv. 5560/4); a drawing in the Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 91125; see Di Giampaolo, *Disegni della Galleria Estense di Modena*, exh. cat., Modena, 1989, p. 208) and a *Head of a Young Man in Profile* (Windsor, Royal Library,

see Nicholas Turner, "London, Courtauld Institute Bolognese drawings", *The Burlington Magazine*, n°1073, August 1992, p. 541, n°46). Mario Di Giampaolo will include our portrait on his forthcoming Pietro Faccini monograph. 3. Marcello Oretti, *Descrizione delle pitture che ornano le case de' cittadini della città di Bologna*, Bologne, Biblioteca Comunale, ms. B 109, 1, fol. 40. — Marcello Oretti, *Descrizione delle pitture che ornano le case de' cittadini della città di Bologna*, Bologna, Biblioteca

Comunale, ms. B 109, 1, fol. 40. 4. Archivio di Stato di Bologna, Ufficio del Registro, serie 1, vol. 338 (Inventaire après décès, fol. 44 r.e.v.). — Archivio di Stato di Bologna, Ufficio del Registro, serie 1, vol. 338 (posthumous inventory, fol. 44 r. and v.). 5. Steven Ostrow, *Agostino Carracci*, Ph. D. dissertation, New York University, 1966, Ann Arbor-Londres, 1977, p. 358. — Steven Ostrow, *Agostino Carracci*, Ph. D. dissertation, New York University, 1966, Ann Arbor-London, 1977, p. 358.

qui a développé ce genre dans un mode dépouillé, en mettant l'accent sur la vérité psychologique plutôt que sur le décorum. Ici nul appareil, sur une table très simple prennent place un dossier et un encrier avec sa plume. Comme sur le dessin du Louvre, le plateau de table présente la caractéristique d'une perspective très relevée. Le modèle regarde le spectateur, comme distrait dans la lecture de sa lettre. Du point de vue de l'exécution, l'usage des annotations rouges pour les carnations est typique de Faccini, ce qui, selon Malvasia, intriguait déjà fort Annibal⁶. Les caractères physiques, y compris les cheveux poivre et sel et la barbe, sont peints avec une grande délicatesse dans les détails où les coups de pinceau sont volontairement laissés apparents, alors qu'il en va tout autrement pour le traitement du vêtement, peint, lui, avec une technique beaucoup plus lisse et enjouée, soulignant les plis de l'étoffe, sur les manches en particulier. Les lumières sont, elles aussi, posées très franchement que ce soit sur les doigts ou sur le visage. Par son expression sincère, vraisemblablement d'une grande vérité, le *Portrait de Virginio Guicciardini* apporte un témoignage rare et fascinant dans l'art du portrait des années 1590 à Bologne, autour des Carrache. ▲

evokes a celebrated precedent, the Bolognese painter Bartolomeo Passerotti (1529-1592), who developed this genre with a bare presentation that accentuated psychological truth rather than decorum. There is no ceremonial discourse here, just a simple table with some papers and a pen and inkwell. As in the Louvre drawing, the table is shown from a strongly elevated viewpoint, and the sitter gazes at the viewer as if distracted from the reading of his letter. As regards execution, the use of red brushwork for flesh tones is typical of Faccini – an approach that highly intrigued Annibale, as noted by Malvasia.⁶ The sitter's physical characteristics, including the salt-and-pepper beard, are painted with delicate details, with brushstrokes left deliberately visible, while the opposite seems true in the treatment of clothing, painted with a smoother, more liquid handling, with an emphasis on the folds of the material, particularly in the sleeves. Lighting is also created in a deliberate manner, both on fingers and face. With its sincerity of expression, seemingly one of great truth, the *Portrait of Virginio Guicciardini* offers a rare and fascinating insight into Bolognese portrait painting of the 1590s and the world of the Carracci. ▲

6. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi...*, 1678, 2 vols., Bologne, 1841, vol. 1, p. 399: «io giurerei, che in vece di colori, fa macinare carne umana».
— Carlo Cesare Malvasia, *Felsina*

Pittrice. Vite de' pittori bolognesi..., 1678, 2 vols., Bologna, 1841, vol. 1, p. 399: "io giurerei, che in vece di colori, fa macinare carne umana" ("I would swear he grinds up human flesh rather than pigment").



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 × 120,5 CM (OIL ON CANVAS, 39 × 47⁷/₁₆ IN)

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

BIBLIOGRAPHIE. Éric Moinet, dans *Italies, Peintures des musées de la région Centre*, cat. exp. Tours, musée des Beaux-Arts; Orléans, musée des Beaux-Arts; Chartres, musée des Beaux-Arts, 23 novembre 1996-3 mars 1997, p. 168, sous le n°43, note 2 et ill. (qui reproduit notre tableau au lieu de celui autrefois dans la collection Zeri à Mentana; voir note 5).

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

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 *Italies, Peintures des musées de la région Centre*, exh. cat., Tours, musée des Beaux-Arts; Orléans, musée des Beaux-Arts; Chartres, musée des Beaux-Arts; 23 November 1996-3 March 1997, p. 168, under n°43, note 2, illus. (Reproducing our painting instead of the one formerly in the Zeri collection in Mentana; see note 5).

EXHIBITED. London, Hazlitt, Gooden & Fox, *Italian Paintings*, January-February 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 à la véritable signification de ces sujets entourés de mystères. Doit-on voir là 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.

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 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.



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'écho.¹ 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

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



FIG. 1

— Mastelletta, *Festin champêtre*, Orléans, musée des Beaux-Arts.
— Mastelletta, *Country feast*, Orléans, Musée des Beaux-Arts.

des barques chargées de personnes qui traversent le cours d'eau pour se rendre sur l'autre rive. On y joue aussi de la musique. Au premier plan, un pêcheur a extrait du seau 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 différentes.² De plus, à deux centimètres près, les tableaux ont les mêmes dimensions. Anna 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 figurine», comme en témoigne Malvasia.³ 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* du musée du Louvre, d'Annibal Carrache (1560-1609). Si l'on en croit Malvasia, c'est Annibal lui-même qui l'encouragea à suivre cette voie du paysage, et avec juste raison: en effet, toujours selon le biographe, toutes les grandes familles se concurrençaient alors

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 mule-back. 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 dreamlike, 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 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

1. Une collection récente, éditée par la Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, publie ces chroniqueurs bolognais. Citons le vol. 7 qui publie les chroniques de Giovanni Battista Marescalchi, *Cronacca 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).

— 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. Le tableau d'Orléans (98 × 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.
— Exactly when the painting in Orléans (98 × 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 vols., éd. Giampietro Zanotti, Bologne, 1841 (éd. 2004), vol. 2, p. 69.
— Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi (1678)*, 2 vols., ed. Giampietro Zanotti, Bologna, 1841 (2004 ed.), vol. 2, p. 69.

pour obtenir un tableau de sa main.⁴ Ceci pourrait expliquer pourquoi la version d'Orléans est connue en plusieurs exemplaires, de qualité inégale.⁵

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 Annibale Carrache, Domenichino (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 que la nôtre par exemple.⁶ ▲

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 ▲

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 [...]»

— 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, p. 95-96, n°s et figs 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*, sous la direction de G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, F. Zeri, 1989, p. 70-71). La réplique du

tableau d'Orléans a un pendant qui réplique notre composition (n°44a); ces deux tableaux ont été mis en vente à la Finarte à Rome le 21 mai 1996, n°135.

— Anna Coliva, *Il Mastelletta. Giovanni Andrea Donducci 1575-1655*, Rome, 1980, n°s 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. Pirondini, F. Zeri, eds., *Arte Emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, Modena, 1989, pp. 70-71, n°44). The replica of the Orléans painting had a pendant that replicates our composition (n°44a); both paintings were auctioned at Finarte in Rome on 21 May 1996, lot 135.

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



PIETRO RICCHI

LUCQUES (LUCCA), 1606 - UDINE, 1675

Saint Pierre délivré de prison par l'ange *Saint Peter Delivered from Prison by the Angel*

HUILE SUR TOILE. 216 × 160 CM (OIL ON CANVAS, 85 × 63 IN)

PROVENANCE. Paris, galerie Hahn; Lausanne, collection particulière.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Paris, Galerie Hahn; Lausanne, private collection.
LITERATURE. Unpublished.

EN 1996 ET EN 1997, UNE MONOGRAPHIE ainsi qu'une exposition au Museo Civico de Riva del Garda ont sorti l'artiste Pietro Ricchi du semi-oubli dans lequel il était tombé et ont dégagé une personnalité forte et originale. Le catalogue de son œuvre peint, dressé par Paolo Dal Poggetto, compte plus de trois cents œuvres – tant tableaux que fresques – et donne la mesure d'un artiste prolifique qui, au gré de ses pérégrinations, sut se renouveler¹. Car en effet, si l'artiste naît à Lucques, il y reste peu. Très vite, il se trouve à Florence (1620-1623) en apprentissage auprès de Domenico Passignano (1559-1638), avant de rejoindre Bologne (environ entre 1624 et 1627) où Baldinucci le signale auprès de Guido Reni (1575-1642), puis à Rome pour deux ans. Finalement, il arrive en France où la Fortune le poussera du sud vers le nord: Aix-en-Provence, Arles, Lyon, Paris². Riche fut pour son œuvre cette rencontre avec ses contemporains français, en particulier Claude Vignon (1593-1670) et nous aimerions suggérer Jean Tassel (c. 1608-1667) pour le charme de ses figures féminines un peu gauches, comme en témoigne une autre composition inédite de Pietro Ricchi, *Esther devant Assuérus* (Paris, galerie Canesso)³. Autour de 1634-1635, il revient à Milan, puis il se rend à Brescia, et enfin, dans le territoire bergamasque. C'est à l'intérieur de ce séjour lombard que nous proposons de situer ce surprenant tableau du *Saint Pierre délivré par l'ange*. Cette toile fait le lien entre ses expériences romaines,

IN 1996 AND 1997, A MONOGRAPH AND exhibition at the Museo Civico in Riva del Garda succeeded in drawing Pietro Ricchi out of the near-oblivion into which he had fallen and allowing his forceful and original artistic personality to emerge. His painted oeuvre, assembled by Paolo Dal Poggetto, comprises over three hundred works – both easel paintings and frescoes – and reflects a prolific artist whose peregrinations went hand in hand with artistic renewal.¹ Although he was born in Lucca, Ricchi remained there but a short time: he soon went to Florence (1620-1623) as an apprentice to Domenico Passignano (1559-1638), before sojourning in Bologna (roughly between 1624 and 1627), where Baldinucci states he studied with Guido Reni (1575-1642), and then to Rome for two years. He settled in France, where providence took him from south to north by way of Aix-en-Provence, Arles, Lyon, and Paris.² His output was certainly enriched by his French contemporaries, especially Claude Vignon (1593-1670) and – we should like to suggest – Jean Tassel (c. 1608-1667), as regards his charming, slightly awkward female figures, exemplified by another unpublished composition, *Esther before Ahasuerus* (Paris, galerie Canesso).³ In about 1634-1635, Ricchi returned to Milan, and then Brescia, and finally to the area around Bergamo. It is during this Lombard sojourn that we suggesting placing this remarkable painting of *Saint Peter Delivered from Prison by the Angel*. The canvas offers a link between the painter's Roman



tant naturalistes que formelles, et celles lombardes, contemporaines. Si la filiation caravagesque est évidente par l'utilisation savante des clairs-obscurs, le volumineux drapé du saint nous porte vers la Rome plus baroque d'un Pierre de Cortone (1596-1669), alors que la fine tête échevelée de l'ange vient faire écho à Morazzone (1573-1626) et à Tanzio (1575 ou 1580?-1632/1633). Cette œuvre, qui se définit plus par son caractère dessiné, esquissé, que par un véritable ductus peint, étonne par une liberté plus grande qu'à l'accoutumée, une *maestria* dans la manière de faire émerger de la préparation brune des formes aussi solides avec une matière aussi légère. Cette orientation vers l'évanescence de la forme se retrouve bien d'autres fois sous son pinceau, notamment pour dépeindre les anges, citons ceux de l'*Immaculée Conception* (Polpenazze, église de la Natività di Maria) et souvent, il l'utilise pour décrire les seconds plans.

La technique picturale mise en œuvre ici est proche de celle de la grande toile sur le thème du *Purgatoire* (Brescia, église San Francesco; fig. 1). De la même façon, les formes émergent d'un fond brun-rouge au moyen de couleurs plus claires, travaillées en dégradé. Pour cette raison, on est d'autant plus impressionné par le soin apporté à la définition des mains et des pieds, bien mis en évidence ici. Comme ultime pari, l'artiste s'est employé à décrire en un raccourci audacieux les deux soldats dormant à même le sol, bordant le chemin emprunté par les deux figures – grandeur nature – de l'ange et de saint Pierre. En Lombardie, l'artiste a maintenant acquis une réelle liberté rythmique: les personnages représentés fonctionnent ici en symétrie, deux à deux. Le ballet expressif des mains est lui aussi une caractéristique récurrente dans sa peinture. Au geste inquiet de saint Pierre répond la main gauche rassurante de l'ange, passée sous le bras du saint, alors que la droite montre le soldat endormi et qui ne craint pas d'entraver leur fuite.

En l'absence de documents, il est bien difficile de préciser la datation de cette œuvre magistrale, d'autant que la chronologie manque de références sûres. Néanmoins, le tableau devrait revenir aux années 1645, 1650 au plus tard. Au cours de cette décennie, l'artiste explore les possibilités et les effets du monochrome: les personnages se détachant en demi-teinte sur le



FIG. 1

— Pietro Ricchi, *Le Purgatoire*, Brescia, église San Francesco.
— Pietro Ricchi, *Purgatory*, Brescia, Church of San Francesco

experience of naturalism and form and his awareness of contemporary Lombard art. If Caravaggio's influence is evident in the use of chiaroscuro, the voluminous drapery of the saint leads us towards the more Baroque Roman painting of Pietro da Cortona (1596-1669), while the angel's fine head of tousled hair echoes Morazzone (1573-1626) and Tanzio (1575 or 1580?-1632/1633). More easily defined by its draughtsmanly, sketchy qualities than true painterly handling, this work is surprising for its unusually high degree of freedom, and its virtuosity in conveying the brown preparation of solid forms with such light brushwork. This penchant for evanescence of form recurs several other times in Ricchi's oeuvre, especially in his painting of angels, as in the *Immaculate Conception* (Polpenazze, church of the Natività di Maria), and he often adopted this approach when describing a middle ground.

The pictorial technique used here closely resembles that of the large canvas with a depiction of *Purgatory* (Brescia, Church of San Francesco; fig. 1). The

1. Pietro Ricchi 1606-1675, cat. exp. Riva del Garda, Museo Civico, Chiesa dell'Inviolata, 5 octobre 1996 - 15 janvier 1997; Paolo Dal Poggetto, *Pietro Ricchi 1606-1675*, Rimini, 1996.
- Pietro Ricchi 1606-1675, exh. cat., Riva del Garda, Museo Civico, Chiesa dell'Inviolata, 5 October 1996 - 15 January 1997; Paolo Dal Poggetto, *Pietro Ricchi 1606-1675*, Rimini, 1996.
2. Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del Disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1847, v, p. 99-105.
- Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del Disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1847, v, pp. 99-105.
3. Huile sur toile. 144 × 229,5 cm.
- Oil on canvas, 144 × 229,5 cm.
4. Roberto Contini, dans cat. exp. op. cit. sup., 1996-1997, n°27, p. 284-285.
- Roberto Contini, in *Pietro Ricchi 1606-1675*, 1996-1997 (as in note 1), pp. 284-285, n°27.



FIG. 2

— Pietro Ricchi, *Jacob luttant avec l'ange*, Avignon, musée Calvet.
 — Pietro Ricchi, *Jacob Wrestling with the Angel*, Avignon, Musée Calvet.

mur de pierres ne sont pas sans évoquer l'arrière-plan du *Saint Raymond de Panyafort* (Bergame, église di S. Bartolomeo), tableau documenté en 1641, ou bien encore l'un de ses chefs-d'œuvre, *Jacob luttant avec l'ange* (Avignon, musée Calvet; fig. 2) dont il conviendrait peut-être de remonter la datation vers la période « lombarde » tant la dette envers Morazzone est évidente⁴. Notre œuvre, par l'intelligence de sa mise en page et la sûreté de son exécution, atteste de ce moment charnière et capital qui connaîtra de fructueux développements dans le Trentino, de Rovigo à Trento, jusqu'à la complexe décoration murale du sanctuaire de l'Inviolata à Riva del Garda. ▲

figures emerge in the same way from a brown-red background, and are worked up to a lighter tonality by gradual shading. This makes the definition of hands and feet even more impressive, as is clearly visible in our picture. The painter set himself a further challenge: the audacious foreshortening of the two soldiers asleep on the ground flanking the pair of life-size figures of the Angel and Saint Peter. In Lombardy, the artist had now acquired complete rhythmic freedom: each pair of figures works in a symmetrical order, and the expressive ballet of hands is also a recurring element of Ricchi's style. Saint Peter's anxious gesture is balanced by the reassuring left hand of the angel, which supports the saint's arm, while the right hand indicates the sleeping soldier who will be unable to hinder their escape.

Given the absence of documents, it is not easy to establish a date for this masterly work, especially since Ricchi's chronology has so few fixed points. Nonetheless, the painting probably dates to the period around 1645, or 1650 at the latest; during that decade the artist was exploring the possibilities and effects of monochrome painting. The way in which the figures stand out in half-tone from the stone wall recalls the background of the *Saint Raymond of Peñafort* (Bergamo, Church of San Bartolomeo), documented in 1641, or one of the painter's masterpieces, *Jacob Wrestling with the Angel* (Avignon, Musée Calvet; fig. 2) which it might be wise to redate to the Lombard period, given the strong influence of Morazzone.⁴ With its talented design and confident execution, our picture attests to this pivotal and important moment, which was to flourish further in the works painted by Ricchi in the Trentino, from Rovigo and Trento to the complex mural decoration of the sanctuary of the Inviolata in Riva del Garda. ▲

FRANCESCO CAIRO

MILAN, 1607 - 1665

Le Martyre de sainte Euphémie *The Martyrdom of Saint Euphemia*

HUILE SUR TOILE. 192,5 × 223 CM (OIL ON CANVAS, 75 — × 87¹³/₁₆ IN)

PROVENANCE. Probablement le tableau mentionné dans l'inventaire après décès de l'artiste: «Un Martirio di S. Eufemia entro a Leoni alto Br. 4. largo Br. 4. opra del Cavagl.e.» (n°252 de l'inventaire après décès du 29 juillet 1665)¹. Angleterre, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Francesco Frangi, «Francesco Cairo, Alessandro Tiarini e la strana storia delle ante di Sant'Eufemia a Milano», *Nuovi Studi*, 2005, 11, p. 249-263.

PROVENANCE. Probably the painting mentioned in the inventory made after the artist's death: "Un Martirio di S. Eufemia entro a Leoni alto Br. 4. largo Br. 4. opra del Cavagl.e." (item n°252 in the posthumous inventory of 29 July 1665).¹ England, private collection.

LITERATURE. Francesco Frangi, "Francesco Cairo, Alessandro Tiarini e la strana storia delle ante di Sant'Eufemia a Milano", *Nuovi Studi*, 2005, 11, pp. 249-263.

LE LONG INVENTAIRE DES TABLEAUX – 294 numéros – appartenant à Francesco Cairo, dressé le 29 juillet 1665 au moment de sa mort, laisse apparaître sous le numéro 252 un *Martyre de sainte Euphémie avec les lions*². Cette mention nous intéresse à double titre: tout d'abord, elle atteste que l'artiste a exécuté un tableau sur ce thème mais plus encore, que le format présente de grandes dimensions (4 × 4 braccia soit 2,40 × 2,40 m, peut-être cadre compris?) carrées ou apparaissant telles à l'œil, qui bien que supérieures aux nôtres s'en rapprochent beaucoup. Ces deux éléments nous invitent à considérer que l'œuvre citée dans l'inventaire a toute chance de correspondre à notre tableau, tout récemment publié par Francesco Frangi dans le numéro 11 de *Nuovi Studi*.

Le sujet est rarement traité en peinture. Il illustre le martyre de sainte Euphémie, bien illustré par le récit de Jacques de Voragine dans la *Légende Dorée*. Nous sommes là au temps de Dioclétien et des tous premiers martyrs chrétiens. Après plusieurs tentatives infructueuses pour faire disparaître Euphémie qui ne voulait pas abdiquer sa foi chrétienne, elle fut jetée dans la fosse aux lions où se trouvaient «trois bêtes assez féroces». Contre toute attente, celles-ci ne lui firent aucun mal. On envoya alors un bourreau qui

THE LENGTHY INVENTORY OF PAINTINGS belonging to Francesco Cairo – 294 items – drawn up on 29 July 1665 just after his death, includes a *Martyrdom of Saint Euphemia with Lions* (n°252).² This record has a twofold relevance: firstly it attests that the painter did indeed treat this subject, but more significantly, given its large-scale dimensions (4 × 4 braccia, or approximately 240 × 240 cm, perhaps including the frame) and square format (or apparently so), it closely resembles those of our canvas. These two elements strongly suggest that the work cited in the inventory may be identified with the present painting, only recently published by Francesco Frangi in the journal *Nuovi Studi*, n°11.

The subject is rarely treated in painting. It illustrates the martyrdom of Saint Euphemia, described in detail by Jacopo da Voragine in the *Golden Legend*. The episode takes place at the time of Diocletian and the early Christian martyrs. After several unsuccessful attempts to eliminate Euphemia, who did not wish to abjure her Christian faith, she was thrown "into a pit where there were three wild beasts so ferocious that they would swallow any man", but amazingly they did her no harm. An executioner was then sent to drive "his sword into Euphemia's side, thus making



«enfonça une épée dans le côté d'Euphémie et en fit une martyre de Jésus-Christ. Pour récompenser le bourreau, le juge le revêtit d'un habit de soie, lui mit au cou un collier d'or, mais en sortant, il fut saisi par un lion qui le dévora tout entier»³. De fait, l'homme vu de dos, les bras levés devant la surprise de la soudaine attaque, présente au côté droit un fourreau vide et l'on ne met pas longtemps à comprendre, en voyant l'épée plantée dans le flanc de la sainte, qu'il vient lui-même d'accomplir cet acte cruel. Les récits de martyrs se prêtent au spectaculaire et l'artiste en a largement exploité l'effet scénographique en se concentrant sur l'action plutôt que sur le décorum. Les deux personnages sont repoussés sur le devant de la toile au moyen du fond sombre et placés sur des diagonales inversées, horizontale et verticale. Les deux pièces, assez extravagantes, du vêtement du bourreau que sont cette étrange culotte rouge et, à l'arrière, la veste beige virevoltante, pourraient évoquer le cadeau de «l'habit de soie» que rapporte la légende.

Il ressort de la toute récente étude de Francesco Frangi que Cairo reprend ici une toile de ce même *Martyre de sainte Euphémie*, aujourd'hui conservée dans la première chapelle de gauche de l'église San Paolo Converso à Milan mais qui, à l'origine, décorait les portes du buffet d'orgue de l'église éponyme (fig. 1). Le tableau a beaucoup souffert: divisé en deux parties comme l'exigeait cet emploi spécifique, il a été, plus tard, retrouvé taillé en quatre morceaux.

her a martyr for Christ. To reward the headsman for his service, the judge draped him in a silk garment and girded him with a gold belt, but as the man went out, he was snatched by a lion and devoured by the same».³ Indeed our painting shows this man seen from behind, his arms raised in surprise at the sudden attack, and an empty scabbard on his waist; given the presence of the sword in the saint's side, it is not difficult to deduce that he has just committed the cruel act himself. Stories about martyrs naturally lend themselves to the spectacular, and here the artist has taken advantage of the theatrical element, concentrating more on action than decorum. The dark background thrusts the two figures into the immediate foreground, arranged along two contrasting horizontal and vertical diagonals. Two of the pieces of clothing worn by the richly-dressed executioner – the strange short red breeches and twirling beige doublet – evoke the gift of the “silk garment” mentioned in the *Golden Legend*.

A very recent study by Francesco Frangi shows that Cairo was here responding to a canvas with the same subject – *The Martyrdom of Saint Euphemia* – now in the first chapel on the left in San Paolo Converso, Milan, but which originally decorated the organ shutters in that church (fig. 1). The Milanese painting has suffered a good deal: having been divided into two sections, as appropriate to its function, it was later found cut into four pieces. After a radical

1. Le bras équivalait à 0,60 m, ce qui donne un tableau de 2,40 × 2,40 m. Voir Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Milan, 1998, doc. 18, p. 341, n°252.

— Taking one Milanese *braccio* as 60 cm, the picture would measure 240 × 240 cm (94 _ inches square). See Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Milan, 1998, doc. 18, p. 341, n°252.

2. Le tableau, qui passait auparavant pour une œuvre de Francesco Maffei (c. 1605-1665), a été attribué à Cairo par Francesco Frangi lorsqu'il le vit en cours de restauration. Nous le remercions de nous avoir signalé la mention de l'inventaire après décès

de l'artiste. Un remerciement tout particulier à Ottorino Nonfarmale pour la restauration du tableau en Italie.

— The painting, formerly believed to be by Francesco Maffei (c. 1605-1665), was attributed to Cairo by Francesco Frangi when he saw it during conservation; we are grateful to him for pointing out the existence of the artist's posthumous inventory. Special thanks go to Ottorino Nonfarmale for having restored the painting in Italy.

3. Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, 2 vols., Paris, éd. Gf Flammarion, 1967, vol. 2, p. 210-212.

— Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, transl. W. G. Ryan, Princeton, 1993, vol. 1, pp. 181-183.

4. Carlo Torre, *Il ritratto di Milano*, 1674, éd. 1714, p. 62; mais déjà mentionné en 1671 dans A. Santagostino, *L'Immortalità e la gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, 1671, éd. sous la direction de Marco Bona Castellotti, Milan, 1980, p. 335, n°372.

— Carlo Torre, *Il ritratto di Milano* (1674), 1714, p. 62; but already mentioned in 1671 in A. Santagostino, *L'Immortalità e la gloria del pennello. Catalogo*

delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano, 1671, ed. Marco Bona Castellotti, Milan, 1980, p. 335, n°372.

5. M. Bona Castellotti, op. cit. sup., 1980, p. 335, n°372; Maria Teresa Fiorio, «Sant'Eufemia», dans *Le chiese di Milano*, Milan, 1984, p. 252; Alessandro Morandotti, *San Paolo Converso in Milano*, Milan, s.d. [1984], p. 46-47.

— M. Bona Castellotti, as in note 4, p. 335, n°372; Maria Teresa Fiorio, «Sant'Eufemia», in *Le chiese di Milano*, Milan, 1984, p. 252; Alessandro Morandotti, *San Paolo Converso in Milano*, Milan, nd [1984], pp. 46-47.



FIG. 1

— Peintre actif à Milan autour de 1570, *Le Martyre de sainte Euphémie*, Milan, église San Paolo Converso.
 — Painter active in Milan, c. 1570, *The Martyrdom of Saint Euphemia*, Milan, Church of San Paolo Converso.

Après avoir subi une restauration fondamentale dans les années 1932-1935, il est maintenant remonté et visible dans son intégralité, même si les conditions de conservation en rendent la lecture difficile.

L'argumentation, longuement développée par Francesco Frangi dans son article – que nous ne reprendrons pas en détail, notamment en ce qui concerne les vicissitudes de cette œuvre, et auquel nous renvoyons (voir **BIBLIOGRAPHIE**) – présente quelques complexités dans son développement. En effet, c'est à une date assez tardive, à partir de 1674, que les guides répertorient le tableau comme une œuvre de Titien ou de Véronèse, attributions anciennes sans cesse répétées jusqu'au début du XIX^e siècle et qui par la suite, à juste titre, ne seront plus prises en considération⁴. Les contributions récentes ont cependant noté de réelles consonances stylistiques en provenance de la Vénétie dans le tableau de San Paolo Converso et s'accordent pour le dater de la seconde moitié du Cinquecento⁵. Frangi y voit, lui aussi, un exécutant ayant une culture qui fait le trait d'union entre la Vénétie et la Lombardie et suggère avec prudence le nom d'un artiste originaire de Crema, Giovanni da Monte (1525/1530-1585/1590), présent

restoration between 1932 and 1935, it was reframed and is now visible as a single piece, even if its state of preservation hinders close reading of the composition. This work and its complex vicissitudes are given lengthy analysis by Francesco Frangi, but we will refrain from quoting this in detail, referring the reader to his article (see **LITERATURE**). It was not until 1674 that local guides list the painting as a work by Titian or Veronese, and these early attributions were constantly repeated until the beginning of the nineteenth century, after which they were understandably no longer taken into consideration.⁴ Recent contributions have noted that the picture in San Paolo Converso has striking parallels with Venetian art, and there is general agreement in dating it to the second half of the Cinquecento.⁵ Frangi himself sees it as the work of a painter representing a link between the Veneto and Lombardy, and cautiously proposes an artist from Crema, Giovanni da Monte (1525/1530-1585/1590), who was in Venice as a young man and was likely to have been a pupil of Titian. The work is still mysterious today, and in the absence of archival documents relating to its commission and function, its authorship must remain hypothetical.

Did Cairo himself – a true admirer of the great Venetian painter, whose works he copied and owned – believe this prestigious attribution, or was his response based on a correct knowledge of the work's author?⁶ We must admit that the reason for Cairo's execution of our painting eludes us: if it had been regularly commissioned it would be odd to find it in his home at his death in 1665. One might be tempted to believe that he painted it for himself, with the ultimate aim of study. There is no doubt that the visual impact of the organ shutters impressed him enough to lead him to create his own interpretation of this dramatic narrative.

In any case, our painting does not present significant variants; rather, these are to be found in numerous details, due especially to a highly fluid pictorial technique that was characteristic of the painter dubbed "the Lombard Titian" by Carlo Torre. Cairo lends the compact forms – notably that of the saint – a strong emotional content by using muted tonal harmonies. The handling of blue, brown, and red, and especially

tout jeune à Venise et élève très probable de Titien. C'est aujourd'hui encore une œuvre qui garde tout son mystère et qui, en l'absence de documents d'archives venant en préciser la commande et la fonction, repose sur des hypothèses.

Cairo lui-même, véritable admirateur du grand peintre de Cadore qu'il collectionna et copia à plusieurs reprises, fut-il dupe de cette attribution prestigieuse ou, au contraire, répliqua-t-il le tableau en connaissance de cause⁶? Force est de constater que la véritable raison pour laquelle Cairo exécuta ce tableau nous échappe. S'il avait fait l'objet d'une commande il paraîtrait étrange de le trouver dans sa maison au moment de sa mort en 1665. On serait alors tenté de croire qu'il le fit pour lui-même avec comme but ultime, celui de l'étude. Sans aucun doute, l'impact visuel des portes du buffet d'orgue ne l'a pas laissé insensible et il éprouva le besoin de donner sa propre interprétation de la tension dramatique que soutient la description du récit.

Dans tous les cas, l'œuvre ne présente pas de variantes significatives mais nombreuses sont celles de détails, dues en particulier à une technique picturale beaucoup plus fluide, caractéristique de celui qui fut surnommé par Carlo Torre, le «Titien lombard». Au caractère compact de la forme, notamment pour la figure de la sainte, Cairo apporte une forte composante émotionnelle en utilisant des accords plus sourds. Les bleu, brun, rouge, et surtout le blanc de la chemise du bourreau sont travaillés, de manière plus audacieuse, d'un pinceau énergique, avec une touche large et empâtée. Et ce sont bien là des indications qui nous portent tard dans sa carrière, dans la période de la maturité avancée, vers la fin des années 1650- début des années 1660. Frangi note encore les points de contact de notre peinture avec les touchantes atmosphères tein-



FIG. 2

— Francesco Cairo, *Le Martyre de saint Stéphane*, Milan, église Santo Stefano.

— Francesco Cairo, *The Martyrdom of Saint Stephen*, Milan, Church of Santo Stefano.

the white of the executioner, is bold and energetic, with broad, thick brushstrokes. It is these qualities that suggest a moment late in his career, during the mature period between the late 1650s and early 1660s. Frangi also notes how our picture displays stylistic parallels to the melancholy-tinged atmosphere of late master-

6. Francesco Frangi (op. cit. note 1, 1998, p. 127-129) relève la prédilection qu'avait l'artiste pour les maîtres vénitiens du XVI^e siècle, ce dont témoigne l'inventaire de ses tableaux dressé au moment de sa mort en 1665. Ce document est d'autant plus passionnant qu'il atteste du fait que Cairo

ne se contentait pas seulement de copier Titien ou Véronèse mais qu'il était lui-même en possession de tableaux du Cinquecento vénitien et, en particulier, de plusieurs tableaux de Titien.

— Francesco Frangi (as in note 1, pp. 127-129) notes the artist's predilection for the Venetian

masters of the sixteenth century, as reflected in the posthumous inventory of painting made at his death in 1665. The document is fascinating as it attests to the fact that Cairo was not content solely to copy Titian or Veronese but that he himself owned Venetian Cinquecento

paintings, including several by Titian.

7. F. Frangi, op. cit. note 1, n°90 et 100, p. 277, 285.

— F. Frangi, as in note 1, n°90 and 100, pp. 277, 285.

8. F. Frangi, op. cit. note 1, n°121, p. 289.

— F. Frangi, as in note 1, n°121, p. 289.

tées de mélancolie des chefs-d'œuvre tardifs de l'artiste, comme l'*Apparition de la Vierge à l'Enfant à saint Antoine de Padoue* (Piacenza, Santa Teresa), *Les Adieux de saint Jean-Baptiste à ses parents* (Aicurzio, Sant'Andrea)⁷. Il est intéressant de noter qu'il réemploiera la figure masculine du bourreau de dos, entrant dans le champ de la scène, dans le *Martyr de saint Stéphane* (Milan, église Santo Stefano; fig. 2)⁸.

De toute évidence, le ton rhétorique de la scène lui a plu et pour mieux le développer, il a agrandi sa composition de trente-cinq centimètres dans la longueur par rapport au tableau de San Paolo Converso qui, lui, mesure 180 × 188 cm. De fait, l'image qu'il nous est donnée de voir mêle, dans une grande efficacité de moyen, le surnaturel, l'horrible et le merveilleux en une vision ample et spectaculaire. ▲

pieces by the painter such as *The Apparition of the Virgin and Child to Saint Anthony of Padua* (Piacenza, Santa Teresa) or *Saint John the Baptist Taking Leave of His Parents* (Aicurzio, Sant'Andrea).⁷ It is interesting to see that Cairo once again adopted the male figure of the executioner, seen from behind as he enters the composition, in his *Martyrdom of Saint Stephen* (Milan, Santo Stefano; fig. 2).⁸

As far as we can tell, the rhetorical tone of the scene pleased Cairo, and to develop it further he extended his composition by 35 cm in width compared to the painting in San Paolo Converso, which measures 180 × 188 cm. The image before us is a highly effective blend of the supernatural, horrific, and wonderful, all seen through an expansive and spectacular lens. ▲



MAESTRO DELLA TELA JEANS

ACTIF EN LOMBARDIE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE
(ACTIVE IN LOMBARDY DURING THE SECOND HALF OF THE 17TH CENTURY)

L'Échoppe du barbier *The Barber's Shop*

HUILE SUR TOILE. 150 × 115 CM (OIL ON CANVAS, 59 × 45 IN)

PROVENANCE. New York, vente Christie's, 23 janvier 2004, n°6.

PROVENANCE. New York, Christie's sale, 23 January 2004, lot 6.

LA DESCRIPTION DE CETTE ÉCHOPPE DE barbier vient prendre place dans le mouvement de la peinture de la réalité qui connut des développements notoires en Lombardie avec Pietro Bellotti (1625-1700) et Giacomo Ceruti (1698-1767), sans oublier les présences étrangères comme l'autrichien, Cipper, dit Todeschini (1664-1736) ou l'allemand Eberhart Keilhau, dit Monsù Bernardo (1624-1687). Notre tableau revient probablement à un de ces artistes nordiques, actif sur le sol lombard, connu sous le nom de commodité de Maestro della tela jeans et fut présenté comme tel par Gerlinde Gruber lors d'un colloque organisé à Ljubljana, fin 2005¹. Ce maître, encore bien mystérieux, est apparu à une date récente avec une œuvre représentant une *Mère mendiante et ses deux enfants* (aujourd'hui à Milan, collection Koelliker) à l'occasion de l'exposition sur la scène de genre qui s'est tenue à Brescia en 1998-1999². Sur ce tableau, la mère porte une jupe d'un tissu épais, couleur bleu roi, de cette «toile de Gênes» grossièrement tissée qui trouvera des prolongements dans le moderne «blue jeans». Cette particularité donna son nom à ce maître, encore anonyme³. Dans l'une et l'autre composition, il a choisi de présenter ses trois personnages sur une construction pyramidale, bien mise en évidence sur le fond brun sombre. La scène, d'une touchante et cruelle vérité du regard, montre une vieille femme occupée à couper la barbe d'un homme, lui aussi âgé. Elle a pour unique assistant un jeune garçon qui

THIS DESCRIPTIVE IMAGE OF A BARBER'S shop takes its place within the trend for realism that swept through Lombardy with the work of artists such as Pietro Bellotti (1625-1700) and Giacomo Ceruti (1698-1767), not to mention foreigners like the Austrian painter Cipper, called Todeschini (1664-1736) or the German Eberhart Keilhau, called Monsù Bernardo (1624-1687). Our picture can be attributed to one of these Northerners active in the Lombard region, a painter known by the conventional name Maestro della tela jeans ("Master of the jeans material"), and was presented as such by Gerlinde Gruber at a symposium held in Ljubljana in late 2005.¹ Still shrouded in mystery, this master emerged only recently as the author of *A Mother Begging with Her Two Children* (now in Milan, Koelliker collection) when the painting was presented in the exhibition on genre scenes held in Brescia in 1998-1999.² The Koelliker canvas shows a mother wearing a skirt made of thick royal blue material, the coarsely woven "toile de Gênes" that was to have an enduring legacy as forerunner of modern blue jeans. This peculiarity provided this still anonymous master with his name.³ In both compositions, he has chosen to present three figures in a pyramidal arrangement that stands out clearly against the dark brown background. The scene in our painting is presented in a manner both touching and harshly truthful, with an old woman busy shaving the beard of a man, no longer young himself. Her sole assistant is a young boy, who



apporte un plat creux ébréché. Un petit tabouret, grossièrement revêtu d'un tissu blanc, sert d'appui à un peigne édenté et une paire de ciseaux ; à même le sol, se devine le chapeau. Tous deux sont traités comme des motifs isolés. Les regards silencieux et les expressions graves, empruntées de tristesse en disent autant sur l'indigente condition des modèles que les tissus en lambeaux et les vêtements troués sur lesquels insiste l'artiste. Le détail des binocles de la vieille femme enturbannée, aux mains boursoufflées, apporte des annotations véristes, en prise directe sur la réalité.

Gerlinde Gruber, qui situe notre tableau dans le dernier quart du XVII^e siècle, a regroupé autour de celui de la collection Koelliker deux autres compositions qui dénotent l'influence de Michael Sweerts (1618-1664), un peintre flamand qui évolua à Rome dans le milieu des Bamboccianti⁴. De Sweerts, notre artiste retient non pas la peinture fine de tradition flamande mais plutôt l'emploi des couleurs assourdies juxtaposées en de subtils accords dans les bruns, les gris, le bleu froid de la chaussette du personnage masculin rappelant, celui franc, de la «tela jeans». Nous sommes là dans une peinture de la société qui ne cède en rien à l'anecdotique et à la fantaisie mais au contraire interpelle par son réalisme froid et sans concession. ▲

approaches her holding a deep, chipped bowl. A small stool, casually covered with a white cloth, serves as a surface for a partly toothless comb and a pair of scissors, while a hat is barely visible on the floor beside it; each object is treated in isolation. The silent gazes and sombre expressions are loaded with sadness and convey as much about the destitute condition of the sitters as the ragged material and threadbare clothes dwelt upon by the painter. The details of the old woman's eyeglasses, her turbaned head and swollen hands all reflect a direct capturing of reality.

Gerlinde Gruber, who dates our painting to the last quarter of the seventeenth century, has assembled two other works around the canvas in the Koelliker collection, each displaying the influence of Michael Sweerts (1618-1664), a Flemish painter whose career developed in Rome amid the Bamboccianti.⁴ Sweerts' influence on our painter lies not in the fine painting manner of the Flemish tradition but rather in the use of muted colours, juxtaposed in subtle harmonies of browns, greys, and the cool blue of the man's stocking, which directly evokes the "tela jeans" of the painter's nickname. There is nothing in this depiction of society that contains anecdote or fantasy: on the contrary, it speaks to us through cold, uncompromising realism. ▲

1. Gerlinde Gruber, «Un altro pittore della Realtà», conférence au colloque *Flemish and Dutch painters in Central Europe and northern Italy in the late 17th century. Almanach and the Painting of the Second Half of the 17th Century in Carniola*, Ljubljana, 21 octobre 2005 (cette conférence sera publiée, de manière plus détaillée, dans le prochain numéro de *Nuovi Studi*).
- Gerlinde Gruber, "Un altro pittore della Realtà", symposium paper, *Flemish and Dutch painters in Central Europe and northern Italy in the late 17th century. Almanach and the Painting of the Second Half of the 17th Century in Carniola*, Ljubljana, 21 October 2005

(to be published in detail in the forthcoming number of the journal *Nuovi Studi*).

2. Gerlinde Gruber, dans *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, sous la direction de Francesco Porzio, cat. exp. Brescia, Museo di Santa Giulia, 28 novembre 1998 - 28 février 1999, p. 425, n°90, fig. à p. 219.
- Gerlinde Gruber, in *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, ed. Francesco Porzio, exh. cat., Brescia, Museo di Santa Giulia, 28 November 1998 - 28 February 1999, p. 425, n°90, illus. p. 219.
3. Francesco Frangi, «Dai pitocchi al "buon villan". Metamorfosi

della pittura di genere a Milano negli anni di Parini», dans *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, actes du colloque Milan, 1999, sous la direction de G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca, Bologne, 2000, 11, p. 1145-1162.

- Francesco Frangi, "Dai pitocchi al 'buon villan'. Metamorfosi della pittura di genere a Milano negli anni di Parini", in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, symposium papers, Milan, 1999, ed. G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca, Bologna, 2000, 11, pp. 1145-1162.
4. Gerlinde Gruber, «Maestro della tela jeans», dans *Dipinti lombardi del Seicento. Collezione*

Koelliker, sous la direction de Francesco Frangi et Alessandro Morandotti, Turin, 2004, p. 156-161, figs. en noir et blanc: *Mère cousant avec ses deux enfants* (Milan, Fondazione Cassa di Risparmio delle Province Lombarde) et le *Petit mendiant avec un morceau de pain* (collection particulière).

— Gerlinde Gruber, "Maestro della tela jeans", in *Dipinti lombardi del Seicento. Collezione Koelliker*, ed. Francesco Frangi, Alessandro Morandotti, Turin, 2004, pp. 156-161, with black and white illustrations of *A Mother Sewing with Her Two Children* (Milan, Fondazione Cassa di Risparmio delle Province Lombarde) and *A Little Beggar Boy with a Piece of Bread* (private collection).



AURELIANO MILANI

BOLOGNE (BOLOGNA), 1675 - 1749

Le Combat entre Énée et Turnus *The Combat Between Aeneas and Turnus*

Signé, daté au centre, à droite, sur le tympan du temple
(Signed and dated at centre right, on the pediment of the temple)

« AURELIANO MILANI. M.DCCVIII »

HUILE SUR TOILE. 171,5 × 133,3 CM (OIL ON CANVAS, 67 × 52 IN)

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

BIBLIOGRAPHIE. Renato Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800 dal Cignani ai Gandolfi*, Bologne, 1977, p. 277 | Giancarlo Sestieri, *Repertorio della Pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento*, Rome, 1993, I, p. 129, III, pl. 765 | Angelo Mazza, «Gli artisti di palazzo Fava. Collezionismo e mecenatismo artistico a Bologna alla fine del Seicento», *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 2003, 27, p. 323-324, 369, fig. 69.

EXPOSITIONS. *Baroque Painters of Bologna and neighboring Cities*, New York, Finch College Museum of Art, 1962, n°38 (texte de Robert Manning où il donne la date de 1707) | *Italian Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler*, Norfolk, Virginia, Museum of Arts and Sciences, 1967-1968, n°58 | *Painting in Italy in the 18th century: Rococo to Romanticism*, Chicago, Art Institute; Minneapolis, Institute of Arts; Toledo, Museum of Art, 1970-1971, n°56.

SIGNÉ ET DATÉ 1708, CE TABLEAU EST UN jalon important pour la connaissance de l'œuvre de la première période de l'artiste bolognais Aureliano Milani. Élève pendant quelque temps de son oncle Giulio Cesare Milani, il complète sa formation auprès des artistes bolognais Lorenzo Pasinelli (1629-1700) et Cesare Gennari (1637-1688). Il développe de manière originale un style néo-maniériste qui dénote l'étude attentive des fresques des Carrache du Palais Fava et du Palais Magnani. L'effet qui vise à la monumentalité, l'enchaînement des corps des combattants dans une attitude très recherchée de mouvements opposés, toute en courbes et en contre-courbes, l'attention portée aux détails anatomiques dans un souci de vérité, l'illustrent parfaitement.

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

LITERATURE. Renato Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800 dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, p. 277 | Giancarlo Sestieri, *Repertorio della Pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento*, Rome, 1993, I, p. 129, III, pl. 765 | Angelo Mazza, "Gli artisti di palazzo Fava. Collezionismo e mecenatismo artistico a Bologna alla fine del Seicento", *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 2003, 27, pp. 323-324, 369, fig. 69.

EXHIBITED. *Baroque Painters of Bologna and Neighboring Cities*, New York, Finch College Museum of Art, 1962, n°38 (text by Robert Manning; date given as 1707) | *Italian Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler*, Norfolk, Virginia, Museum of Arts and Sciences, 1967-1968, n°58 | *Painting in Italy in the 18th century: Rococo to Romanticism*, Chicago, Art Institute, Minneapolis, Institute of Arts, and Toledo, Museum of Art, 1970-1971, n°56.

SIGNED AND DATED 1708, THIS IS A LAND-mark painting in the early career of the Bolognese artist Aureliano Milani. A pupil of his uncle Giulio Cesare Milani, he completed his training with the Bolognese artists Lorenzo Pasinelli (1629-1700) and Cesare Gennari (1637-1688), developing an original neo-Mannerist style that reveals his close study of the Carracci frescoes in the Palazzo Fava and Palazzo Magnani. His style is perfectly illustrated by this monumental composition, his arrangement of the fighters' bodies in inventive, diametrically-opposed movements, and his meticulous attention to details of anatomical realism.

The subject is drawn from the *Aeneid* and represents the victory of Aeneas over Turnus in the concluding section of Virgil's epic poem. Aeneas' journey has



Le sujet, tiré de l'*Énéide*, représente la victoire d'Énée sur Turnus, dernier épisode du poème de Virgile. Le voyage d'Énée s'achève avec son débarquement dans le Latium par le Tibre. Turnus, roi des Rutules, hostile à la venue et l'installation des Troyens en Italie centrale, devient leur ennemi juré. Il déclenche la guerre contre ceux-ci et finira tué par Énée en combat singulier. Selon Virgile, Turnus serait frère de la nymphe des sources, Juturne, et dans le récit, elle est présente à ses côtés. Sans doute peut-on l'identifier avec la divinité féminine apparaissant à l'arrière-plan, levant un bras au ciel devant la défaite imminente de Turnus.

Aureliano Milani donne ici une vision toute d'invention du Latium. Pour situer la scène, il place sur la droite le Panthéon, un des symboles de la ville Éternelle, que l'artiste rejoindra plus tard, en 1719, et ceci pour de nombreuses années. Outre les monuments antiques tout droit sortis de son imagination, Milani n'a pas voulu distraire le spectateur en décrivant ces deux peuples qui s'affrontent, mais au contraire, a volontairement isolé le combat d'Énée et de Turnus et s'est plu à placer au premier plan cette belle description détaillée du bouclier et du casque tombés au sol. Ce combat que l'on sent acharné est aussi sans appel puisque l'on en connaît l'issue. Le dessin précis, la facture large et empâtée par endroit, les couleurs claires et lumineuses qui se juxtaposent en s'opposant, donnent de notre artiste un merveilleux exemple de



FIG. 1

— Aureliano Milani, *Samson tuant les Philistins*, Modène, Banca Popolare dell'Emilia.

— Aureliano Milani, *Samson Slaughtering the Philistines*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia.

ended at the mouth of the Tiber in Latium. Turnus, King of the Rutuli, is deeply hostile to the arrival and settlement of the Trojans in Central Italy, and becomes their sworn enemy, unleashing war against them but suffering defeat when he is killed by Aeneas in single combat. Virgil presents the figure of Turnus as the brother of Juturna, an aquatic nymph who accompanies him in the poetic description of the fight, and she is probably the female deity who appears in the sky in the background of our picture, raising one arm heavenward before the imminent defeat of her brother.

Aureliano Milani's vision of Latium is entirely invented. In order to provide a setting for the scene, he includes the Pantheon, one of the symbols of Rome, on the right. The artist himself was to sojourn in the Eternal City in 1719, remaining there for many years. Other than the ancient monuments drawn from his imagination, Milani avoids distracting the viewer by a full description of the warring people; rather, he has deliberately isolated the single combat of Aeneas and Turnus, delighting in a description of the fallen shield and helmet in the foreground. The fight is clearly a bitter one, and has a foregone conclusion. The precise drawing, with an occasional use of broad impasto, and the bright colours, juxtaposed in deliberate contrast, offer a marvellous example of

1. *I dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia*, sous la direction de Daniele Benati et Lucia Peruzzi, Modène, 1987, p. 142-152; Lucia Peruzzi, dans *Banca Popolare dell'Emilia. I dipinti antichi*, sous la direction de Daniele Benati et Lucia Peruzzi, Modène, 1997, p. 122-125.
- Daniele Benati and Lucia Peruzzi, eds., *I dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia*, Modena, 1987, pp. 142-152; Lucia Peruzzi, in Daniele Benati and Lucia Peruzzi, eds., *Banca Popolare dell'Emilia. I dipinti antichi*, Modena, 1997, pp. 122-125.
2. Giancarlo Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine*

- del Seicento e del Settecento*, 3 vols., Turin, 1994, I, p. 129-130 et III, fig. 765; Edgar Peters Bowron et Joseph J. Rishel, cat. exp. *Art in Rome in the Eighteenth century*, Philadelphia Museum of Art; Houston, The Museum of Fine Arts, 16 mars-17 septembre 2000, p. 414-416.
- Giancarlo Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 vols., Turin, 1994, I, pp. 129-130 et III, fig. 765; Edgar Peters Bowron, Joseph J. Rishel, *Art in Rome in the Eighteenth Century*, exh. cat., Philadelphia Museum of Art and Museum of Fine Arts, Houston, 2000, pp. 414-416.

cette veine historico-narrative qui doit encore tant à Guido Reni (1575-1642). Nous pensons notamment aux quatre grandes toiles sur l'histoire de Samson (Modène, Banca Popolare dell'Emilia) dont, en particulier, le *Samson tuant les Philistins* (fig. 1) reprend la mise en page du tableau qui nous intéresse ici¹.

La carrière de Aureliano Milani connut un développement notoire à Rome où il s'installe à partir de 1719. Giancarlo Sestieri, et plus récemment Edgar Peters Bowron, ont très bien analysé la participation de notre artiste dans la Rome des années 1720-1740². Les témoignages les plus impressionnants et les plus connus de son art se trouvent au Palais Doria Pamphilj où il exécuta dans la Galleria degli Specchi le cycle à fresque sur les *Travaux d'Hercule* (1732-1733). ▲

Milani's skill as painter of historical narrative, and of his debt to Guido Reni (1575-1642) in this respect. A clear parallel here would be the set of four great canvases with the story of Samson (Modena, Banca Popolare dell'Emilia), including *Samson Slaughtering the Philistines* (fig. 1), which uses a similar composition to the work presented here.¹

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

