

Portrait de jeune homme
de Michael Sweerts

ET ACQUISITIONS RECENTES



GALERIE CANESSO

Portrait de jeune homme de Michael Sweerts

ET ACQUISITIONS RÉCENTES



Portrait de jeune homme de Michael Sweerts

ET ACQUISITIONS RÉCENTES



Véronique Damian

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:

Carmela Baroncini, Patricia Cavazzini,

Marco Chiarini, Roberto Contini, Frank Dabell,

Giuseppe De Vito, Mina Gregori,

Martha Hausserhofer, Rolf Kultzen,

Agnès Meynard-Berdaguer,

Mary Newcome Schleier, Anna Orlando,

Marieke Pain, Pierre Rosenberg, Claudia Salvi,

Nicola Spinosa, Tiziana Zennaro.

© Galerie Canesso SARL.

Conception graphique: François Junot.

Photographies: Fabrice Gousset.

Photogravure et impression:

Imprimerie Blanchard – août 2006.

Édition hors commerce.

SOMMAIRE / CONTENTS

- 8 MICHAEL SWEERTS
Portrait de jeune homme sonnante du cor (trompe de chasse)
Portrait of a Young Man playing a Hunting Horn
- 14 GUILLAUME COURTOIS, dit «LE BOURGUIGNON»
Autoportrait
Self-Portrait
- 20 GIUSTO SUSTERMANS
Portrait de Léopold de Cosimo II de Médicis
Portrait of Leopoldo di Cosimo II de' Medici (1617-1675)
- 24 GIOVANNI FRANCESCO CASSANA, attribué à
Portrait d'un cuisinier
Portrait of a Cook
- 28 PIERRE SUBLEYRAS
Portrait d'un homme (un graveur?)
Portrait of a Man (an Engraver?)
- 34 PAOLO PORPORA, attribué à
Nature morte avec un mullet, un chapon,
une vive, deux coquillages et un médaillon
*Still Life with Mullet, Scorpion Fish,
Weever, two Shells and Medallion*
- 38 GIOVAN BATTISTA RUOPPOLO
Nature morte de poissons avec un omble, un bar,
une rascasse, une dorade et des coquillages
*Still life of Fish with Char, Bass, Rockfish,
sea Bream and Shells*
- 42 MARIO NUZZI, dit MARIO DE'FIORI
Vase de fleurs sur un entablement
Flowers in a Vase on a Stone Ledge

SOMMAIRE / CONTENTS

- 46 BARTOLOMEO GUIDOBONO
Nature morte avec des ustensiles de cuisine,
des volatiles, un chien endormi et des citrons
*Still life with Kitchen Utensils, Poultry,
Sleeping Dog and Lemons*
- 50 CARLO MAGINI
Nature morte avec des œufs, un chou et un bougeoir
Nature morte avec une tasse, des bouteilles,
un pot en terre et un bougeoir
*Still Life with Eggs, Cabbage and Candlestick
Still Life with Cup, Bottle, Clay Pot and Candlestick*
- 54 AGOSTINO TASSI
Le baptême du Christ
L'appel de Simon
*The Baptism of Christ
The Calling of Simon*
- 58 GIOACCHINO ASSERETO
Le songe de Jacob
Jacob's Dream
- 60 MICHELANGELO PACE, dit «IL CAMPIDOGGIO»
Portrait d'un lévrier avec un chiot
sur fond de paysage
*Portrait of a Greyhound with Pup
against a Landscape Background*
- 64 LORENZO PASINELLI
Vénus et deux amours sur un fond de paysage
Venus and Two Cupids against a Landscape Background
- 68 FRANCESCO BOTTI
Abigail porte des dons à David
Abigail bringing gifts to David



MICHAEL SWEERTS
BRUXELLES, 1618 - GOA, INDE, 1664

Portrait de jeune homme sonnant du cor
(trompe de chasse)
Portrait of a Young Man playing a Hunting Horn

HUILE SUR TOILE. 59 × 48,5 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. Vente Phillips, Londres, 25 octobre 1988, n°12; Londres, galerie Heim; Londres, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Phillips sale, London, 25 October 1988, lot 12; London, Heim Gallery; London, private collection.

LITERATURE. Unpublished.

LA REDÉCOUVERTE DE L'ŒUVRE DE MICHAEL Sweerts a été le fait de l'histoire de l'art du siècle dernier venant ainsi éclairer une personnalité originale, à la vie mouvementée et brève (Rome, Bruxelles, Amsterdam et finalement Goa [Indes portugaises]). Son art réaliste et délicat, volontiers comparé à celui de Louis Le Nain (1593?-1648) ou de Vermeer (1632-1675), fascine par son expression mélancolique et sentimentale. Comme l'ont rappelé Vitale Bloch et Rolf Kultzen, les points de convergence avec ces deux derniers artistes ne sont qu'extérieurs, voire casuels pour le second, et s'il fallait rattacher Sweerts à un courant, il conviendrait de le situer dans la mouvance des *Bamboccianti*¹. Lorsqu'on le retrouve à Rome en 1646, à l'âge de vingt-huit ans, Pieter van Laer (1599-ca. 1642), le pionnier de cette peinture de genre, a déjà quitté la Ville éternelle et même si ces sujets sont encore exploités, c'est sous un mode plus recomposé qu'ils sont exprimés. Notre flamand, puisque aujourd'hui on a pu établir que Michael Sweerts était né à Bruxelles en 1618 et ce, bien que rien ne vienne encore préciser les premiers éléments de sa biographie et de sa formation, apporte à cette étude attentive du monde du petit peuple une douce expression en privilégiant toujours la beauté, idéal qu'il a cherché à atteindre au moyen de sa peinture. En parcourant son œuvre, force est de constater qu'il sut varier les sujets

ART HISTORY REDISCOVERED MICHAEL SWEERTS' work in the last century, helping to shed light on an original individual who led a brief yet colourful life (moving from Rome to Brussels to Amsterdam and finally to Goa [in Portuguese India]). His realistic, delicate art, comparable to that of Louis Le Nain (1593?-1648) or Vermeer (1632-1675), fascinates its viewer with its melancholic, sentimental expressions. As noted by Vitale Bloch and Rolf Kultzen, his similarities with the latter two artists are strictly external, even incidental in the second case; if Sweerts had to be situated within an artistic movement it would be most appropriate to associate him with the pathos of the *Bamboccianti*¹. When Sweerts arrived in Rome in 1646 at the age of 28, Pieter van Laer (1599-ca. 1642), the pioneer of this style of genre painting, had already left the Eternal City; even if his themes were still in use, they were employed in a more reconstructed style. This Flemish artist – we have been able to establish Sweerts' birth in Brussels in 1618 despite the lack of evidence of his early life and training – brings a gentle expression to his thoughtful study of the world of the lower classes, privileging the ideal of beauty that he sought throughout his art. His corpus demonstrates an ability to vary his subjects and to move with ease from exterior and interior country and street scenes to isolated studies *dal vero*, portraits of men



et passer avec aisance des scènes d'extérieur et d'intérieur, de paysans ou de rue, à des études isolées *dal vero*, ou à des portraits d'hommes appartenant à des classes sociales plus élevées ou encore des portraits allégoriques pour lesquels il semble avoir eu une prédilection.

Notre tableau pourrait relever de cette veine. Le jeune homme représenté à mi-corps sonne du cor (ou de la trompe de chasse) et comme tel pourrait suggérer une allégorie de l'ouïe. La manière, si particulière pour ce type d'instrument, de placer l'embout au coin de la bouche pour souffler reflète une observation réaliste. D'emblée le modèle nous captive par son expression retirée, presque absente, une véritable « marque » de l'artiste. Notre portrait, touché d'un pinceau qui exploite largement les clairs-obscur, en opposant les ombres très marquées et les coups de lumière des reflets (les blancs purs), exprime à la fois douceur et mystère. C'est une des caractéristiques de sa peinture que d'introduire un point lumineux dans l'œil du modèle pour accentuer la nostalgie de l'expression. Le regard tourné de côté et légèrement dirigé vers le haut, ou tout du moins vers l'extérieur du tableau, est une trouvaille qu'il lui plaira de réemployer, tout particulièrement pour les figures isolées en buste. Les boucles de cheveux sont dessinées d'une manière à la fois définie et floue, deux caractères opposés qui se retrouvent dans la description de l'habillement, très précis pour la veste et pour certains détails comme les revers des manches, les boutons, la lanière de l'instrument alors que le foulard est lui peint d'une manière beaucoup plus esquissée, avec des touches bien visibles. Cette façon de peindre est souvent réservée pour un col de chemise ou un détail peu important de la tenue comme on peut le constater encore avec la *Tête de vieille femme* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum; fig. 1).



FIG. 1

— Michael Sweerts, *Tête de vieille femme*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

from the upper strata of the social sphere and even the allegorical portraits for which he seemed to exhibit a predilection.

This painting could belong to the latter category: the half-length portrait of a young man blowing on a hunting horn could be allegory of hearing. The placement of the mouthpiece at the corner of the mouth – particular to this type of instrument – demonstrates realistic observation. The model immediately captivates us with the distant, almost absent expression that is Sweerts' artistic hallmark. In this

1. Nous renvoyons à la monographie de Rolf Kultzen pour toute la bibliographie antérieure et pour sa mise au point critique la plus complète, et la plus récente, sur Sweerts: Rolf Kultzen, *Michael Sweerts Brussels 1618 – Goa, 1664*, Ghent, 1996. À cette monographie, il convient

d'ajouter le catalogue publié à l'occasion de l'exposition *Michael Sweerts (1618-1664)*, sous la direction de Guido Jansen et Peter C. Sutton, Amsterdam, Rijksmuseum, 9 mars-20 mai 2002; San Francisco, the Fine Arts Museums, 15 juin-25 août 2002; Hartford, Wadsworth

Atheneum, 19 septembre-1^{er} décembre 2002. — See Rolf Kultzen's monograph for prior literature and for the most complete, most recent criticism of Sweerts: Rolf Kultzen, *Michael Sweerts Brussels 1618 – Goa, 1664*, Ghent, 1996, as well as the catalogue published for the

Michael Sweerts (1618-1664) exhibition, Curators Guido Jansen et Peter C. Sutton, Amsterdam, Rijksmuseum, 9 March-20 May 2002; San Francisco, Fine Arts Museums, 15 June-25 August 2002; Hartford, Wadsworth Atheneum, 19 September-1 December 2002.



FIG. 2

— Michael Sweerts, *Petit garçon tenant une chandelle qui se consume (odorat)*, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen.

La thématique du joueur de cor se rencontre ailleurs dans son œuvre avec le *Portrait allégorique de l'ouïe* (Édimbourg, collection A. Kay [?]) qui appartient à une série sur les cinq sens que Kultzen date de la même époque. Toujours dans la même idée, un autre ensemble, avec des enfants cette fois-ci, supporte encore la confrontation stylistique avec notre portrait, en particulier un *Petit garçon tenant une chandelle qui se consume (odorat)* (fig. 2) et une *Petite fille avec un doigt blessé (toucher)*, (fig. 3) tous deux aujourd'hui au Museum Boymans-Van Beuningen de Rotterdam. Et de fait, l'approche nous semble très différente d'un portrait traité pour lui-même comme le *Portrait de jeune homme* du musée de l'Hermitage à Saint-Petersbourg (daté «1656» ; fig. 4), un tableau que l'on pourrait qualifier de «romantique» bien avant la lettre tant le regard du modèle exprime de vague à l'âme.



FIG. 3

— Michael Sweerts, *Petite fille avec un doigt blessé (toucher)*, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen.

portrait, his brush plays with chiaroscuro, contrasting marked shadows with pure white bursts of reflected light, expressing sweetness and mystery at one and the same time. One of the features of his painting is the introduction of a luminous gleam in the eye of the model, accentuating the impression of nostalgia in the expression. The small turn of the head and the slightly upward gaze (or at least outward toward the painting's exterior) is a design that he would reuse, particularly in his busts of solitary figures. The curls of hair are both precise and unfocused, two contrasting traits that are frequently juxtaposed in the depiction of apparel, with a high degree of precision in the jacket and in other details like the cuffs of the sleeves, the buttons and the strap of the instrument, whereas the scarf is more of a rough sketch, the brushstrokes composing it easily visible. This style of painting is often reserved for a shirt collar or other unimportant



FIG. 4
— Michael Sweerts, *Portrait d'un jeune homme*, Saint-Petersbourg, musée de l'Hermitage.



FIG. 5
— Michael Sweerts, Frontispice de son édition des têtes de caractère, Bruxelles, 1656.

Comme vient l'attester un document, Sweerts est déjà arrivé à Bruxelles en juillet 1655, riche de ses expériences romaines, et peut-être aussi des stimulations de son voyage de retour qui est probablement passé par la France². Il ouvre alors une Académie où les élèves peuvent dessiner d'après le modèle vivant, d'après l'antique, et pour le portrait, d'après ses gravures. Rolf Kultzen situe l'exécution de notre tableau précisément à l'intérieur de la période de l'Académie bruxelloise, entre 1656 et 1658, en insistant sur les liens que celui-ci entretient, à ce moment-là, avec les préoccupations de l'artiste pour le portrait. C'est dans un but didactique que Sweerts publia une suite de treize planches gravées de modèles, des têtes tant féminines que masculines, incluant aussi des enfants (fig. 5)³. Ces différents *facies* devaient servir de référence aux jeunes élèves fréquentant son Académie; ils témoignent qu'il sut mettre en œuvre à Bruxelles une véritable volonté pédagogique en vue de renouveler le genre du portrait. ▀

detail in the garments, as can be observed in his *Head of an Old Woman* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum; fig. 1).

The theme of the hunting horn player can be found elsewhere in Sweerts' work, for example in the *Allegory of Hearing* (Edinburgh, A. Kay collection [?]), which belongs to a series on the five senses, dated by Kultzen at the same period as the present piece. Another series in the same vein, although this time with children, further supports a stylistic comparison between this portrait and in particular *Small Boy Holding a Burning Candle* (Smell) (fig. 2) et *Small Girl with Injured Finger* (Touch) (fig. 3), both of which are exhibited in the Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam. De facto, the approach is quite different from another *Portrait of a Young Man* in St Petersburg's State Hermitage Museum (dated "1656"; fig. 4), a painting whose model's gaze is so expressive of despondency that the portrait could have been labelled "romantic" long before that term was invented.

Documentary evidence attests that Sweerts had returned to Brussels by July 1655, enriched by his experiences in Rome and perhaps by the stimulus from his return journey, which would most likely have taken him through France². He then opened an Academy in which his students could work after live models, the Antique or, for portraits, his own etchings. Rolf Kultzen places the execution of the present piece at precisely the period of his Brussels Academy, between 1656 and 1658, focusing on the link between the piece and the artist's concerns in portraiture of the moment. Sweerts published a series of thirteen woodcuts etched with models for female and male heads, including children (fig. 5), with the didactic purpose of acting as a point of reference for the young students of his Academy³. This series is proof that he was able to lay the academic groundwork for the renewal of this genre of portrait in Brussels. ▀

2. Jonathan Bikker, «Sweerts's Life and Career. A Documentary View», dans cat. exp., *ibid.* note 1, 2002, p. 31.
— Jonathan Bikker, "Sweerts's

Life and Career. A Documentary View", in exh. cat., *ibid.* note 1, 2002, p. 31.
3. Rolf Kultzen, *ibid.* note 1, 1996, p. 130-132, fig. 131-144;

Ger Luijten, «For the Young and others': the Prints of Michael Sweerts», dans cat. exp., *ibid.* note 1, 2002, p. 167-178.
— Rolf Kultzen, *ibid.* note 1, 1996,

pp. 130-132, figs. 131-144; Ger Luijten, "For the Young and others': the Prints of Michael Sweerts", in exh. cat., *ibid.* note 1, 2002, pp. 167-178.

GUILLAUME COURTOIS, dit «LE BOURGUIGNON»

SAINT-HIPPOLYTE, DOUBS, 1628 - ROME, 1679

Autoportrait *Self-Portrait*

inscription sur la feuille:

«ALTRO DILETTO / CH'IMPARAR / NON TROVO»

HUILE SUR TOILE. 95 × 72,5 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. Rome, Galerie Apolloni; Genève, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Francesco Petrucci, *I volti del potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al Neoclassicismo*, cat. exp. Ariccia, Palazzo Chigi, 24 mars-20 mai 2004, p. 168-170, n°75 | Dieter Graf, *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, cat. exp. Ariccia, Palazzo Chigi, 22 janvier-23 avril 2005, p. 176, sous le n°36.

EXPOSITION. *I volti del potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al Neoclassicismo*, cat. exp. Ariccia, Palazzo Chigi, 24 mars-20 mai 2004, p. 168-170, n°75.

PROVENANCE. Rome, Apolloni Gallery; Geneva, private collection.

LITERATURE. Francesco Petrucci, *I volti del potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al Neoclassicismo*, exh. cat. Ariccia, Palazzo Chigi, 24 March-20 May 2004, pp. 168-170, n°75 | Dieter Graf, *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, exh. cat. Ariccia, Palazzo Chigi, 22 January-23 April 2005, p. 176, under n°36.

EXHIBITION. *I volti del potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al Neoclassicismo*, exh. cat. Ariccia, Palazzo Chigi, 24 March-20 May 2004, pp. 168-170, n°75.

LE REGARD HAUT, FIXÉ AU LOIN SUR UN POINT

qui nous échappe, le bras droit replié sur la poitrine avec élégance, dénoncent la détermination et l'ambition de cette effigie que Francesco Petrucci a interprété comme un *Autoportrait* du peintre Guillaume Courtois, nom italianisé en Guglielmo Cortese, dit «Il Borgognone»¹. L'artiste bourguignon rejoint l'Italie très tôt avec ses deux frères, le peintre de batailles, Jacques (Giacomo, 1621-1676) et Jean-François (Francesco), pour ne plus la quitter. Ils arrivent à Rome entre 1639 et 1640, et le biographe Pascoli nous informe que Guillaume complète sa formation à l'école, très fréquentée, de Pierre de Cortone (1597-1669). Toujours selon Pascoli, c'est en «virtuoso» qu'il en sortit pour donner des témoignages de son art exécuté d'une «forte, e terribil mania [sic]» avec laquelle il opère aussi bien pour de grands projets publics que pour des commandes privées². Ses dessins, très nombreux, viennent attester de son intense activité.

Deux études masculines du même modèle (Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe), réalisées par

THE FIGURE'S UPWARD GAZE FOCUSED ON A

point beyond our line of sight and right arm elegantly folded against his chest announce the determination and ambition of this effigy that Francesco Petrucci interprets as a *Self-Portrait* of the painter Guillaume Courtois (Italianised into Guglielmo Cortese), called «Il Borgognone»¹. This native of Burgundy travelled to Italy early on with his two brothers, the battle painter Jacques (Giacomo, 1621-1676) and Jean-François (Francesco), where he was to finish his days. They arrived around 1639-1640 and the biographer Pascoli informs us that Guillaume completed his training at the highly popular school of Pietro da Cortona (1597-1669). According to Pascoli, Guillaume left the school a «virtuoso» and gave proof of his skill with a «forte, e terribil mania [sic]», both for large public projects, as well as for private commissions². His numerous drawings bear witness to his intense productivity.

Two studies of the same male model (Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe) undertaken by



Guillaume Courtois, un temps considérées comme représentant son frère Jacques, passent aujourd'hui pour représenter Guillaume lui-même selon Francesco Petrucci (fig. 1 et 2)³. En effet, l'*Autoportrait de Jacques Courtois* du musée des Offices de Florence nous dépeint une personnalité bien différente: les cheveux coupés très courts ainsi que l'habit nous rappellent qu'il était entré dans la Compagnie de Jésus en 1657. Sur les dessins, comme par ailleurs sur l'*Autoportrait* de jeunesse du musée des Beaux-Arts de Besançon – dont une autre version se trouve dans la collection Koelliker à Milan – l'artiste arbore une longue chevelure ondulée et n'a pas de moustaches. Celles-ci apparaissent dans les gravures plus tardives, en particulier celle pour le frontispice de la *Vie* de Guillaume Courtois dans le volume de Dézallier d'Argenville⁴.

L'inscription transcrite sur la feuille tenue d'une main souple par le modèle est extraite du *Triomphe de l'Amour* de Pétrarque, phrase largement commentée dans les éditions de la fin de la Renaissance, comme s'attache à le démontrer Elizabeth Cropper à propos d'une gravure sur ce thème exécutée par Pietro Testa (1612-1650; fig. 3)⁵. «Altro diletto ch'imparar non trovo» signifie que «je ne trouve du plaisir qu'en étudiant», en cherchant cette Vérité philosophique et religieuse au moyen de sa propre pratique artistique. Les implications philosophiques et morales s'accordent volontiers avec la représentation d'un portrait d'artiste; il suffit de penser dans cette même veine à ceux, célèbres, de Salvator Rosa (1615-1673).

Guillaume Courtois were for a period of time considered to represent his brother Jacques but are now, according to Francesco Petrucci, believed to be self-portraits (figs. 1 and 2)³. Indeed, the *Self-Portrait of Jacques Courtois* in the Uffizi Gallery in Florence depicts an entirely different individual with very short hair and wearing the Jesuit habit that he adopted in 1657. In Guillaume's drawings, as in his youthful *Self-Portrait* in the Musée des Beaux-Arts in Besançon – another version of which can be found in the Koelliker collection in Milan – the artist displays a long, undulating head of hair, without sign of a moustache. The latter feature begins to appear in later etchings, particularly that featured on the frontispiece of Dezaillier d'Argenville's *Life* of Guillaume Courtois⁴.

The inscription transcribed on the sheet of paper held in the model's supple grasp is a citation from Petrarch's *Triumph of Love* that had been widely commented toward the end of the Renaissance, as demonstrated by Elizabeth Cropper in her discussion of an etching by Pietro Testa (1612-1650; fig. 3) on this same theme⁵. “Altro diletto ch'imparar non trovo” translates to, “I find no pleasure outside of study”, signifying the artist's search for philosophical and religious Truth through his own art. The moral and philosophical implications of the phrase are in tune with the representation of an artist's portrait; we have only to think of Salvator Rosa's (1615-1673) famous work in the same vein.

1. Pour une monographie sur cet artiste voir F.A. Salvagnini, *Le pitture di Guglielmo Courtois (Cortese) e la loro casa in Piazza di Spagna*, Rome, 1937, qui reste fondamentale en l'absence d'une étude d'ensemble récente le concernant. Ces dernières années, de nombreux articles et études sont venus augmenter son corpus, parmi lesquels nous citerons: Erich Schleier, «Aggiunte a Guglielmo Cortese detto il Borgognone», *Antichità Viva*, IX, 1970, n°1, p. 3-25; Dieter Graf - Erich Schleier, «Some unknown works by Guglielmo Cortese», *The Burlington Magazine*, déc. 1973,

p. 794-801; Dieter Graf, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli. Kataloge des Kunstmuseums*, Dusseldorf, 1976, 2 vol.; Arnauld Brejon de Lavergnée, «Guillaume Courtois et le Bernin», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1991, p. 11-17. — For a monograph on the artist, see F.A. Salvagnini, *Le pitture di Guglielmo Cortese (Cortese) e la loro casa in Piazza di Spagna*, Rome, 1937, which in the absence of a more recent overall study of his work, remains fundamental. Over the past few years, numerous

articles and studies have been added, including Erich Schleier, «Aggiunte a Guglielmo Cortese detto il Borgognone», *Antichità Viva* IX, 1970, n°1, pp. 3-25; Dieter Graf and Erich Schleier, «Some unknown works by Guglielmo Cortese», *The Burlington Magazine*, December 1973, pp. 794-801; Dieter Graf, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli. Kataloge des Kunstmuseums*, Dusseldorf, 1976, 2 vols.; Arnauld Brejon de Lavergnée, «Guillaume Courtois et le Bernin», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1991, pp. 11-17.

2. Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi, dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, introduzione di Valentino Martinelli, Treviso, 1981, p. 197-198. Voir Dieter Graf, *Pietro da Cortona, 1597-1669*, cat. exp. Rome, Palazzo Venezia, 31 octobre 1997-10 février 1998, p. 223-234. — Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi, dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, introduction by Valentino Martinelli, Treviso, 1981, pp. 197-198. See also Dieter Graf, *Pietro da Cortona, 1597-*



FIG. 1
— Guillaume Courtois, *Études de mains et tête masculine* (r.), Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe.



FIG. 2
— Guillaume Courtois, *Études de mains et tête masculine* (v.), Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

1669, exh. cat. Rome, Palazzo Venezia, 31 October 1997-10 February 1998, pp. 223-234.
3. Guillaume Courtois, *Études de mains et tête masculine*, Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Inv. F.C. 126965 (r. et v.), sanguine sur papier blanc, 401 x 249 mm; voir Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois)*, detto Il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, cat. exp. Rome, Villa alla Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979-28 février 1980, n°194 (r. et v.). Salvagnini, *ibid.* note 1, avait avancé l'hypothèse que le

personnage représenté était Giacomo, hypothèse reprise par S. Prosperi Valenti Rodinò qui date le dessin autour de 1659-1660.
— Guillaume Courtois, *Studies of Male Heads and Hands*, Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Inv. F.C. 126965 (double-sided) red chalk on white paper, 401 x 249 mm; see Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois)* detto Il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, exh. cat. Rome, Villa Farnesina, 23 November 1979-28 February 1980, n°194 (double-sided).

Salvagnini, *ibid.* note 1, had presented the hypothesis that the figure represented in the piece was Giacomo, a theory repeated by S. Prosperi Valenti Rodinò, who dated the drawing circa 1659-1660.
4. Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits et les indications de leurs principaux ouvrages*, Paris, 1745, 2^e éd. augmentée, Paris, 1762, 4 vol.
— Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits et les indications de leurs principaux ouvrages*,

Paris, 1745, 2nd ed., expanded, Paris, 1762, 4 vols.
5. Elizabeth Cropper, *Pietro Testa 1612-1650. Prints and Drawings*, cat. exp. Philadelphia Museum of Art, 5 novembre-31 décembre 1988; Cambridge, Harvard University Art Museums, Arthur M. Sackler Museum, 21 janvier-19 mars 1989, p. 220-224, n°101.
— Elizabeth Cropper, *Pietro Testa 1612-1650. Prints and Drawings*, exh. cat. Philadelphia Museum of Art, 5 November-31 December 1988; Cambridge, Harvard University Art Museums, Arthur M. Sackler Museum, 21 January-19 March 1989, pp. 220-224, n°101.



FIG. 3
— Pietro Testa, *Altro diletto ch' imparar non trovo*, gravure, ca.1644.

Le beau mouvement de rotation vers la droite, observé de *sotto in su*, traduit merveilleusement la tension contenue dans le rendu de l'expression altière. De fait, le portrait ne cache pas ses liens avec l'art baroque du Bernin (1598-1680) et avec le style, plus sobre, de Carlo Maratta (1625-1713), deux artistes avec lesquels Guillaume Courtois collabore à plusieurs reprises lors de la réalisation de décors pour les chantiers publics. Du premier, il se souvient de la brillante mise en espace de ses sculptures et du frémissement des drapés, alors que du second, il retient une mise en page plus mesurée où dominent les tonalités brunes

The graceful movement of rotation toward the right, *di sotto in su*, superbly conveys the tension contained in the upward-facing expression. The portrait makes no attempt to hide its ties with the Baroque art of Bernini (1598-1680) and with the more sober style of Carlo Maratta (1625-1713), two artists with whom Guillaume Courtois collaborated on multiple occasions for public works. From the former, he borrowed the brilliant layout of sculptures and the idea of the quivering of cloth, while from the latter he retained a more structured layout in which brown tones dominate (as in the present piece). Only a few touches of the

comme ici. Seules quelques touches de blanc et de rouge, posées à l'état pur, sont réservées à la description de détails: sur le visage, le rouge des lèvres et des pommettes est particulièrement vif, alors que le ruban bleu vient ajouter une note précieuse au revers de la manche blanche. Francesco Petrucci propose de situer l'œuvre autour de 1660-1665, lorsque le peintre, au summum de son succès, fut appelé par Alexandre VII (1599-1667) et le Bernin pour participer à différents projets, tant à fresque que pour des tableaux d'autel. Il avait environ trente-cinq ans ce qui est compatible avec ses traits.

Guillaume Courtois explore ici un rapport figure-espace qui met en valeur la belle prestance du modèle, sa distinction que trahit la recherche de l'habillement. Nous sommes là très éloignés d'une étude introspective au regard inquiet, comme a pu nous en laisser le Bernin, nous pensons notamment au portrait de la Galerie Borghèse de Rome. Notre artiste affiche une véritable ambition intellectuelle, pas uniquement en citant Pétrarque, mais en démontrant qu'il est un esprit raffiné et cultivé ayant assimilé les différents apports artistiques contemporains. ▲

purest white and red have been reserved for the depiction of detail: on the face, the red of the lips and cheekbones is particularly vivid, while the blue ribbon adds a note of preciousness to the cuff of the white sleeve. Francesco Petrucci suggests the situation of the work around 1660-1665, when the painter, at the summit of his success, was called upon by Alexander VII (1599-1667) and Bernini to participate in various projects ranging from frescoes to altarpieces. He was then around thirty-five years old, which is compatible with the features in our portrait.

In this piece Guillaume Courtois explores the relationship between figure and space, emphasising the model's splendid bearing and distinction, as testified to by the subject's apparel. We find ourselves distanced from the introspective studies of those figures with troubled gazes, such as those bequeathed to us by Bernini (for example, the portrait in the Galleria Borghese in Rome). Here, the artist displays his intellectual ambition, not only through the quotation of Petrarch, but also in his demonstration of a refined, cultivated mind, capable of assimilating contemporary contributions to the world of art. ▲

GIUSTO SUSTERMANS

ANVERS, 1597 - FLORENCE, 1681

Portrait de Léopold de Cosimo II
de Médicis (1617-1675)

*Portrait of Leopoldo di Cosimo II
de' Medici (1617-1675)*

HUILE SUR TOILE. 65,5 × 51 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. Londres, vente Christie's, 21 avril 2004, n°75.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. London, Christie's sale, 21 April 2004, lot 75.

LITERATURE. Unpublished.

AU COURS DU XVII^E SIÈCLE, LES MÉDICIS ONT pris soin de diffuser leurs effigies, souvent bien au-delà des frontières, et à chaque moment significatif de leur vie. Notre portrait représente Léopold, fils de Cosimo II (1590-1621) et de Marie-Madeleine d'Autriche (1589-1631), qui fut nommé en 1636 gouverneur de Sienne, avant d'accéder en 1667 à la charge cardinalice. L'attitude fait écho au grand portrait en pied, aujourd'hui à Vienne (Kunsthistorisches Museum; fig. 1), dont l'artiste ne reprend ici que le buste. La pose en a été légèrement modifiée au niveau de la main en substituant un petit livre à la feuille de papier roulée du portrait viennois¹. Toujours dans ce même musée, Karla Langedijk catalogue en tant que copie, une toile octogonale, qui présente la même effigie que la nôtre (fig. 2).

Le modèle a les lèvres à peine entrouvertes et regarde fixement devant lui, alors que l'attention du peintre se concentre sur le rendu délicat de la main et que le pinceau s'attarde sur les effets de matière du tissu damassé de la veste. Léopold apparaît en humaniste, en ami des lettres et des arts; l'on connaît bien son intense activité de collectionneur. De son maître Galilée, il garde une passion pour les sciences qui se concrétise en fondant en 1657, avec son frère Ferdinand II

OVER THE COURSE OF THE 17TH CENTURY, THE Medici took great care in circulating their effigies – often well beyond their borders – particularly at the most significant moments of their lives. This portrait represents Leopold, son of Cosimo II (1590-1621) and Maria Magdalena of Austria (1589-1631), appointed governor of Siena in 1636 before acceding to the cardinalate in 1667. The pose is an echo of his full-length portrait in the Kunsthistorisches Museum, Vienna (fig. 1), of which our picture presents a bust-length variant. The attitude has been slightly modified with a small book substituted for the scroll of paper held in the subject's hand in the Viennese piece¹. There exists an octagonal version that repeats the upper part of the Vienna canvas, catalogued as a copy by Karla Langedijk (fig. 2).

The model's full lips are slightly parted and he gazes directly ahead, while the painter's focus is on the delicate depiction of the hand and the rich brushwork used for the damask cloth of the jacket. Here, Leopold is presented as a humanist, as the friend of the arts and letters that we know him to be through his intense activity as collector. His passion for science, derived from his teacher Galileo, took concrete form in 1657 with the founding, together with his brother Ferdinand II





FIG. 1

— Giusto Sustermans, *Portrait de Léopold de Cosimo II de Médicis*, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



FIG. 2

— Giusto Sustermans, *Portrait de Léopold de Cosimo II de Médicis*, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

1. Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici, 15th-18th centuries*, 3 vols., Florence, 1983, vol. 2, p. 1110-1111, n°17.

— Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici, 15th-18th centuries*, 3 vols., Florence, 1983, vol. 2, pp. 1110-1111, n°17.

2. Bien que l'artiste n'ait pas encore bénéficié de monographie, trois études ponctuelles sont venues, ces dernières années, retracer sa carrière florentine: Marco

Chiarini-Claudio Pizzorusso, *Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici*, cat exp. Florence, Palais Pitti, juillet-octobre 1983; *Il giuramento del Senato fiorentino a Ferdinando II de' Medici. Una grande opera del Sustermans restaurata*, sous la direction de Caterina Caneva et Muriel Vervat, Florence, 2002; Lisa Goldenberg Stoppato, *Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la «stanza de' quadri» di*

Giusto Sustermans, cat. exp. Florence, Palais Pitti, Galleria Palatina, 16 juin-22 octobre 2006.

— Despite the fact that a monograph has yet to be dedicated to the artist, three independent studies have been produced over the past few years to retrace the steps of his Florentine career: Marco Chiarini-Claudio Pizzorusso, *Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici*, exh. Cat. Florence, Palazzo Pitti, July-

October 1983; *Il giuramento del Senato fiorentino a Ferdinando II de' Medici. Una grande opera del Sustermans restaurata*, Eds. Caterina Caneva and Muriel Vervat, Florence, 2002; Lisa Goldenberg Stoppato, *Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la «stanza de' quadri» di Giusto Sustermans*, exh. cat. Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 16 June-22 October 2006.

(1610-1670) l'Accademia del Cimento. Léopold en était le président, et cette Académie à but essentiellement scientifique, se réunissait dans les salles du palais Pitti où il avait son appartement. Les quatorze pièces qu'il occupait au deuxième étage du Palais, accueillent ses collections, d'intérêts variés. Cet ensemble original va des sculptures antiques aux camées, des horloges aux coquillages et surtout, des dessins et estampes aux tableaux. Ceux-ci feront partis de la galerie Palatine, telle que nous la connaissons encore aujourd'hui. Ce mécénat sera plus tard poursuivi par d'autres membres de la famille Médicis, en particulier Ferdinand, grand duc de Toscane (1663-1713).

Le peintre flamand Giusto Sustermans passa soixante années à la cour des Médicis, comme portraitiste officiel de cette famille. Sa présence à Florence est documentée à partir de 1621, mais ce long séjour fut souvent interrompu pour aller opérer dans d'autres cours italiennes ou européennes, à Vienne notamment auprès des Habsbourg². ▲

(1610-1670), of the Accademia del Cimento. Leopoldo was its president, and the academy – essentially a scientific institution – held its meetings in the Palazzo Pitti, where he resided. His fourteen-room apartment on the third floor contained the collections that reflected his widespread interests, and this original gathering of objects ranged from ancient sculpture to cameos, clocks, and shells, and especially drawings, prints and paintings. These ultimately became part of the Galleria Palatina as we know it today, and this kind of patronage was later continued by other members of the Medici family, in particular Ferdinand de' Medici, Grand Duke of Tuscany (1663-1713).

The Flemish painter Giusto Sustermans spent sixty years at the Medici court, as the family's official portraitist. Indeed, his presence in Florence is documented beginning in 1621, although his long stay was often interrupted by requests for him to visit other Italian and European royal courts, most notably that of the Habsburgs in Vienna². ▲

NICCOLÒ CASSANA, attribué à
VENISE, 1659 - LONDRES, 1713

Portrait de cuisinier *Portrait of a Cook*

HUILE SUR TOILE. 138 × 121 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. Sienne, château de Certaldo, collection avocat Sannini.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Siena, Castello di Certaldo, Counsellor Sannini collection.
LITERATURE. Unpublished.

BIEN QU'IL SOIT NÉ À VENISE EN 1659, AINSI que le rappelle son biographe Ratti, Niccolò Cassana conserve une technique picturale qui trahit son origine génoise¹. Et en effet, la matière libre et expressive utilisée pour peindre cet étonnant *Portrait de cuisinier* rappelle l'art fougueux de Bernardo Strozzi (1581-1644), qui avait rejoint Venise autour de 1632-1633 emportant dans son sillage le père de Niccolò, Giovanni Francesco (ca. 1620-1690), peintre lui aussi². C'est donc par la tradition familiale – Niccolò se forma auprès de son père – qu'il héritera de la culture génoise. Notre artiste se dédie plus particulièrement au portrait et dès 1683, à l'âge de vingt-quatre ans, il se fait connaître de la famille Médicis en envoyant son *Autoportrait* (Florence, Galerie des Offices). Giusto Sustermans (1597-1681), leur peintre officiel, était mort depuis deux ans et il espérait ainsi attirer l'attention de Ferdinand de Médicis (1663-1713), ce qui fut chose faite, quelques années plus tard, l'ayant auparavant rencontré à Venise, en 1687. Dans un article datant de 1974, Marco Chiarini a étudié l'activité de Niccolò Cassana à la cour florentine qui ne se limite pas aux portraits officiels, mais compte aussi trois portraits de chasseurs, peints pour le grand duc Ferdinand et se trouvant actuellement partagés entre les réserves des Offices et celles de la villa de la Petraia. Pour ne parler que de ceux des Offices, le *Chasseur avec un chien* et le *Chasseur avec un lapin* (fig. 1) laissent apparaître des caractères communs avec notre *Portrait de cuisinier* en démontrant encore leur lien avec le naturalisme du dix-septième

ALTHOUGH RATTI, HIS BIOGRAPHER, REMINDS us that the artist was born in Venice in 1659, Niccolò Cassana retained a pictorial technique belying his Genoese origins¹. And indeed, the free, expressive style used to paint this astonishing *Portrait of a Cook* is reminiscent of the spirited art of Bernardo Strozzi (1581-1644), who had moved to Venice around 1632-1633, bringing with him Niccolò's father, Giovanni Francesco (ca. 1620-1690), himself a painter as well². Niccolò's Genoese culture lies therefore in a family tradition, passed on to him when training under his father. Our artist truly began to consecrate himself to portraiture in 1683, at the age of 24, introducing himself to the Medici family by sending them his *Self-Portrait* (Florence, Uffizi Gallery). Giusto Sustermans (1597-1681), their official painter, had died two years before, and Cassana was hoping to attract the attention of Ferdinand de' Medici (1663-1713), which did indeed come to pass several years later, the two having met in Venice in 1687. In a 1974 article, Marco Chiarini studied Niccolò Cassana's activities at the Florentine court, which were not limited to official portraits: they also included three portraits of hunters painted for the Grand Duke Ferdinand, now separated between the storage rooms of the Uffizi and at the Villa della Petraia. Specifically regarding the pieces at the Uffizi, *Hunter with Dog* and *Hunter with Rabbit* (fig. 1) exhibit characteristics shared with this *Portrait of a Cook*: a connection with the naturalism of the 17th century and a demonstration of the artist's very





FIG. 1

— Niccolò Cassana, *Chasseur avec un lapin*, Florence, Galerie des Offices.

siècle et le plaisir, bien réel, de mêler l'art du portrait à la nature morte³.

La figure pose dans un intérieur, devant un mur sombre, et la palette exploite des tons assez sourds, comme les bruns et les rouges-rosés, qui s'opposent aux blancs lumineux, séduisants par leur liberté. L'expression vive du regard dirigé vers l'extérieur traduit une véritable tension psychologique relayée par une pose, certes naturelle mais extrêmement calibrée. Les effets de matière, y compris sur le visage, sont parfois écartés pour leur substituer une touche fine et légère, ainsi dans les cheveux peints de la pointe du pinceau. Aux coups de brosse, particulièrement virevoltants dans le blanc des manches retournées, le dessin rapide des mains et les coups de pinceau marqués de la toque de fourrure, répondent une technique plus disciplinée, et plus descriptive aussi, dans l'écriture des volailles. Le registre animalier de la partie droite est nettement développé et présente un magnifique dindon aux ailes déployées accroché par les pattes sur le mur, alors que sur la table on peut identifier un canard et une autre volaille à moitié plumée offerte à la vue au premier

real pleasure at blending the art of portraiture with that of the still life³.

The figure is posed in an interior, a dark wall behind him. The artist's palette makes use of fairly muted colours, such as the browns and pinkish reds that contrast with the luminous, seductively carefree whites. The vivid expression of the outward-facing gaze conveys a psychological tension that is also relayed by a posture which appears natural and yet at the same time artificially designed. The effects of the thick application of paint, including on the face, are occasionally pushed aside in favour of a more delicate, lighter touch, such as in the hair which has been painted from the tip of the brush. The more disciplined – and more descriptive – technique used in the composition of the poultry provides a contrast with the heavier presence of the brush, epitomized in the swirls of the upturned sleeves, as well as in the hands and the fur of the hat. The animals on the right are portrayed in clear detail: a magnificent turkey hangs by its feet from the wall with wings unfurled, while on the table a duck with another, half-plucked, fowl are plainly offered up to us in the foreground. This focus on the still life aspect, which we can also find in his portraits of hunters at the Uffizi, is

1. C.G. Ratti, *Delle Vite di pittori, scultori ed architetti genovesi*, Gênes, 1769, p. 14-16: « tipo d'impasto e preparazione che indicano la sua origine genovese ».
- C.G. Ratti, *Delle Vite di pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genoa, 1769, pp. 14-16: "tipo d'impasto e preparazione che indicano la sua origine genovese".
2. Marco Chiarini, « Niccolò Cassana Portraitist of the Florentine Court », *Apollo*, septembre 1974, p. 234-239; Marco Chiarini, « Niccolò Cassana », *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1749*, cat. exp. Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 mars-2 juin 1974; Florence, Palazzo Pitti, 28 juin-30 septembre 1974, p. 200-202; Marco Chiarini, « Cassana, Niccolò », *Dizionario Biografico degli italiani*, t. 21, Rome, p. 434-436.
- Marco Chiarini, « Niccolò Cassana Portraitist of the Florentine Court », *Apollo*, September 1974, pp. 234-239; Marco Chiarini, « Niccolò Cassana », *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1749*, exh. cat. Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 March-2 June 1974; Florence, Palazzo Pitti, 28 June-30 September 1974, pp. 200-202; Marco Chiarini, « Cassana, Niccolò », *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 21, Rome, pp. 434-436.
3. *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Florence, 1980, notices par Silvia Meloni Trkulja, p. 209-210, n°s P383, P384.
- *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Florence, 1980, entries by Silvia Meloni Trkulja, pp. 209-210, n°s P383, P384.

plan. Cette attention à la nature morte, évidente aussi dans les portraits de chasseurs des Offices, est encore confortée par la mention de tableaux de fleurs et de fruits de sa main, cités à côté de tableaux d'histoire avec divers animaux, association propre à la tradition génoise d'un Grechetto (1609-1664) ou d'un Pieter Boel (1622-1674) et venant souligner la diversité des talents de notre artiste⁴. Par ailleurs, son frère Giovanni Agostino (1658-1720) s'était spécialisé sur la scène de genre, en peignant des natures mortes et des animaux, signe d'un intérêt familial commun.

Même si, selon toute vraisemblance, notre portrait n'a pas été exécuté pour les Médicis, il est tentant de le situer à proximité des deux portraits de chasseurs et de le replacer dans le contexte de la peinture narrative en vogue à Florence à partir des années 1620. Les personnages opérant pour la Cour et ayant un lien avec l'art culinaire font volontiers office de modèles. En 1634, Sustermans avait lui aussi donné un magnifique double portrait de paysannes qui approvisionnaient en victuailles la cuisine du grand duc (Florence, Galerie des Offices)⁵. Plus tard, Niccolò Cassana donnera encore un très beau *Portrait de cuisinière* (Florence, Galerie des Offices) qui, avec la *Naine de la princesse Violante de Bavière* (Florence, Palais Pitti) verront disparaître la spontanéité des empâtements au profit d'une matière lisse, parcourue d'intonations plus claires, annonçant déjà le goût international qui caractérise le dix-huitième siècle⁶. ▲

confirmed in Cassana's floral and fruit tableaux, often referenced alongside his historical pieces containing a significant amount of animal life, in that association specific to the Genovese tradition, as seen with Grechetto (1609-1664) and Pieter Boel (1622-1674), serving to highlight the multi-faceted nature of our artist's talents⁴. Furthermore, his brother, Giovanni Agostino (1658-1720) was himself specialised in genre scenes, his paintings revolving around still lifes and animals – apparently a common family trait.

Even if, in all probability, this painting was not commissioned by the Medici, it is nevertheless tempting to date it at approximately the time of the two other portraits of hunters, during a period when narrative painting was in vogue in Florence (beginning in the 1620s). Those who worked at the Court and had a link with the culinary arts were at that time voluntarily taken on as models. For example in 1634 Sustermans presented a marvellous double portrait of peasant women bringing food supplies to the Grand Duke's kitchens (Florence, Uffizi Gallery)⁵. Later on Niccolò Cassana would contribute another handsome *Portrait of a Female Cook* (Florence, Uffizi Gallery) which, along with the *Female Dwarf of Princess Violante of Bavaria* (Florence, Palazzo Pitti), marked the end of the spontaneity of the artist's use of impasto in favour of smoother surfaces covered with lighter shades, heralding what would become the international artistic fashion of the 18th century⁶. ▲

4. L'inventaire de la collection de Ferdinand (1714), publié par Marco Chiarini («I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana», *Paragone*, 301, 1975, p. 57-98), cite de nombreux tableaux de Niccolò Cassana parmi lesquels: p. 62, sous le n°c. 4v: «Di Niccola Cassana un baccanale, ove vi è una femmina in atto di sonare il cembalo, e puto che balla, con adornam»; p. 66, sous le n°c. 9v: «Di mano di Niccola Cassana Isac e Rachele con più animali di cameli e pecore, con veduta di paese, con

adornamento intagliato e tutto dorato»; p. 75, sous le n°c. 19r: «due quadretti in tela alti s. 17?, larghi br. 1 s. 2, per ciascuno dipintovi di mano di Niccola Cassana, in uno frutte diverse, e nell'altro fiori di più sorte sopra di un pilastro».

— The inventory of the Ferdinand collection (1714), published by Marco Chiarini («I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana», *Paragone* 301, 1975, pp. 57-98), cites numerous paintings by Niccolò Cassana, including: p. 62, under n°c. 4v: «Di Niccola Cassana un baccanale,

ove vi è una femmina in atto di sonare il cembalo, e puto che balla, con adornam»; p. 66, under n°c. 9v: «Di mano di Niccola Cassana Isac e Rachele con più animali di cameli e pecore, con veduta di paese, con adornamento intagliato e tutto dorato»; p. 75, under n°c. 19r: «due quadretti in tela alti s. 17?, larghi br. 1 s. 2, per ciascuno dipintovi di mano di Niccola Cassana, in uno frutte diverse, e nell'altro fiori di più sorte sopra di un pilastro».

5. Voir maintenant: Lisa Goldenberg Stoppato, *Un granduca e il suo ritrattista*.

Cosimo III de' Medici e la «stanza de' quadri» di Giusto Sustermans, cat. exp. Florence, Palais Pitti, Galleria Palatina, 16 juin-22 octobre 2006, p. 48-49, n°13.

— See now: Lisa Goldenberg Stoppato, *Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la «stanza de' quadri» di Giusto Sustermans*, exh. cat. Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 16 June-22 October 2006, pp. 48-49, n°13.

6. Marco Chiarini, *ibid.* note 2, cat. exp. 1974, p. 202-203, n°s 113-114. — Marco Chiarini, *ibid.* note 2, exh. cat. 1974, pp. 202-203, n°s 113-114.

PIERRE SUBLEYRAS

SAINT-GILLES-DU-GARD, 1699 - ROME, 1749

Portrait d'un homme (un graveur?) *Portrait of a Man (an Engraver?)*

Au revers, une inscription (Inscription on the back)
«DI MONSU SUBLERASSE [SIC], GMR, N°18»

HUILE SUR TOILE. 64,5 × 49 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. Selon le monogramme qui se trouve au verso de la toile, Rome, collection du marquis Giuseppe Rondanini (1725-1801) où parmi les œuvres de Subleyras citées dans l'inventaire de 1807, aucune mention ne décrit précisément le tableau. À titre d'hypothèse, sous le n°361 de cet inventaire, sont mentionnés «due poveri di Monsu Subleyras»; l'un des deux pourrait se confondre avec notre tableau. La dimension indiquée pour la hauteur correspond à celle de notre portrait¹. Grande-Bretagne, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Based on the monogram on the back of the canvas, Rome, collection of the marquis Giuseppe Rondanini (1725-1801), whose 1807 inventory contains no precise description of this painting among Subleyras' works, although, hypothetically speaking, one of the "due poveri di Monsu Subleyras", n°361 of this inventory could have been confused with it, given the correspondence in height between the two¹. United Kingdom, private collection.

LITERATURE. Unpublished.

SUITE À SA RÉUSSITE AU GRAND PRIX DE peinture, Subleyras rejoint Rome en octobre 1728 pour ne plus en repartir, mis à part un court séjour à Naples en 1746-1747. Il arrive dans la Ville éternelle en qualité de pensionnaire au palais Mancini, siège de l'Académie de France alors dirigée par Nicolas Vleughels (1668-1737), qui note en 1735 à propos de Subleyras – et étonnamment au futur – : «Son fort sera le portrait». Pourtant, comme se sont attachés à le prouver les auteurs du catalogue de l'exposition *Subleyras* de 1987, l'artiste a démontré un intérêt pour ce genre bien avant le départ pour l'Italie. En tout premier lieu, lorsqu'il était encore élève de son père Matthieu Subleyras, notre artiste a peint l'austère double *Portrait de son père et de sa mère* (1722, collection particulière) et plus tard, à l'époque de son apprentissage à Toulouse dans l'atelier d'Antoine Rivalz (1667-1735), le *Portrait du sculpteur Pierre Lucas* (Toulouse, musée des Augustins; fig. 1), puis à Paris, le tondo représentant le *Portrait du sculpteur Jean-Pierre Dufrèche* (Toulouse, musée des Augustins), sans oublier enfin, peu avant son départ pour

AFTER EARNING THE GRAND PRIX DE PEINTURE, Subleyras made his definitive departure for Rome in October 1728, only leaving the city for a brief stay in Naples from 1746-1747. He travelled to the Eternal City to study at the Palazzo Mancini, the seat of the French Academy, whose director at the time, Nicolas Vleughels (1668-1737), commented in 1735 – surprisingly referring to the future – that "his [Subleyras'] strength will be the portrait". And yet, as the authors of the 1987 exhibition catalogue *Subleyras* determined to prove, the artist had shown interest in this genre long before journeying to Italy. First, while still studying under his father Matthieu Subleyras, he painted the austere double *Portraits of the Artist's Father and Mother* (1722, private collection), then while an apprentice in the Toulouse studio of Antoine Rivalz (1667-1735), he produced the *Portrait of the Sculptor Pierre Lucas* (Toulouse, Musée des Augustins; fig. 1), and later in Paris, the tondo representing the *Portrait of the Sculptor Jean-Pierre Dufrèche* (Toulouse, Musée des Augustins), not to mention the elegant portrait completed shortly before





FIG. 1
— Pierre Subleyras, *Portrait du sculpteur Pierre Lucas*, Toulouse, musée des Augustins.

Rome, le portrait, tout en finesse, de l'écuyer Joseph Daram (1728; collection particulière)².

Si notre figure en buste se rattache à cette veine, elle s'en éloigne par sa volonté de décrire une tête de caractère. Ici, pas de décor, le personnage en plan resserré est caractérisé uniquement par les deux outils qu'il tient à la main alors que le halo de lumière sur le fond, pour donner de la profondeur à l'ensemble, en accentue le caractère intemporel. Le couteau et la gouge tendent à suggérer un graveur, ou bien encore un artisan travaillant sur ce qui pourrait être interprété comme une pièce de cuir – le bras droit prend en effet appui sur un support arrondi, peut-être s'agit-il d'un bourrellier? –, mais là s'arrêtent les détails réalistes; les vêtements, quant à eux, sont revisités à la façon antique. Comme souvent, Subleyras a choisi une attitude qui fuit le mouvement: le geste à l'arrêt et le regard suspendu donnent à la figure une expression familière et contenue, toute personnelle. Les cheveux,

his departure for Rome of the squire Joseph Daram (1728; private collection)².

While our bust follows in the same vein in some respects, it is differentiated through the artist's desire to paint a character portrait. There is no decorative backdrop: the sole characterisation of the tightly framed figure is the two tools held in his hand, while a halo of light in the background gives the piece depth and highlights its timeless quality. The knife and gouge suggest an engraver or some other artisan working on what could be leather – his right arm is indeed resting on a rounded form that could be a saddler – but that is where the realistic details end. As for the clothing, it is modelled in an antique style. As he so often does, Subleyras has selected a pose that is completely free from movement: the frozen position and the fixed gaze give the figure an intimate, contained and highly personal expression. The hair, delicately drawn with skilful hatching in white, is characteristic of his brush. This work is undoubtedly no more than a pretext for painting after a model, in the purest tradition of the Academy and, to that end, could simply reflect an exercise in style common to its students. The extremely condensed layout renders an honest image of this man in the latter stages of his life, to whom the saffron yellow of the cloth lends a solar, luminous aspect, coalescing wonderfully with the browns and silvery blue of the background. The monogram "GMR" on the back of the piece informs us that it once belonged to the marquis Giuseppe

1. Luigi Salerno, *Palazzo Rondinini*, Rome, 1964, p. 298, «N° 361 - Due palmi 3 per alto Cornice dorata rappresentanti due Poveri di MONSU SUBLEYRAS 50». Si l'on considère que la palme romaine est de 22,2 cm, on obtient une hauteur de 66,6 cm donc quasiment la même dimension que notre tableau.
- Luigi Salerno, *Palazzo Rondinini*, Rome, 1964, p. 298, «N° 361 - Due palmi 3 per alto Cornice dorata rappresentanti due Poveri di MONSU SUBLEYRAS 50». As the Roman *palm* is 22.2 cm, this gives us a height of 66.6 cm – almost exactly the same as the present piece.
2. Pierre Rosenberg - Olivier Michel, *Subleyras 1699-1749*, cat. exp. Paris, musée du Luxembourg, 20 février-26 avril 1987; Rome, Académie de France, Villa Médicis, 18 mai-19 juillet 1987, [éd. fr.], p. 56, 61, 75-76, 128-131, 140-141.
- Pierre Rosenberg and Olivier Michel, *Subleyras 1699-1749*, exh. cat. Paris, Musée du Luxembourg, 20 February-26 April 1987; Rome, French Academy, Villa Medici, 18 May-19 July 1987, pp. 56, 61, 75-76, 128-131, 140-141.



FIG. 2
— Pierre Subleyras, *Atelier*, Vienne, Akademie der Bildenden Künste.

délicatement dessinés au moyen de fines hachures de matière blanche, sont caractéristiques de son écriture. Cette œuvre n'est certainement qu'un prétexte à peindre d'après le modèle, dans la pure tradition de l'Académie et, à ce titre, pourrait refléter un exercice de style auquel se livraient les pensionnaires. L'extrême dépouillement de la mise en page contribue à rendre une image sincère de cet homme dans la force de l'âge, auquel le jaune safran de la draperie donne un effet solaire, lumineux, se combinant merveilleusement avec les bruns et le bleu argenté du fond. Le monogramme «GMR» relevé au revers de la toile nous révèle qu'elle a appartenu au marquis Giuseppe Rondanini (1725-1801) dont le palais se trouvait sur le Corso à Rome (fig. 3). L'inventaire de sa collection, estimée en 1807 par les peintres Gregorio Fidanza et Bonaventura Benucci, mentionne plusieurs œuvres de Subleyras : aucune hélas, par sa description, ne peut se confondre avec celle-ci. À titre d'hypothèse, le portrait présenté ici se cache peut-être sous le n°361 intitulé «due poveri di Monsu Subleyras» dont l'un pourrait correspondre au nôtre, même si l'indication de «pauvre» semble bien peu en accord avec notre représentation.

Le cadrage et le format font penser aux tableaux de figures à mi-corps, accrochés sur le mur de droite du célèbre *Atelier* (Vienne, Akademie der Bildenden

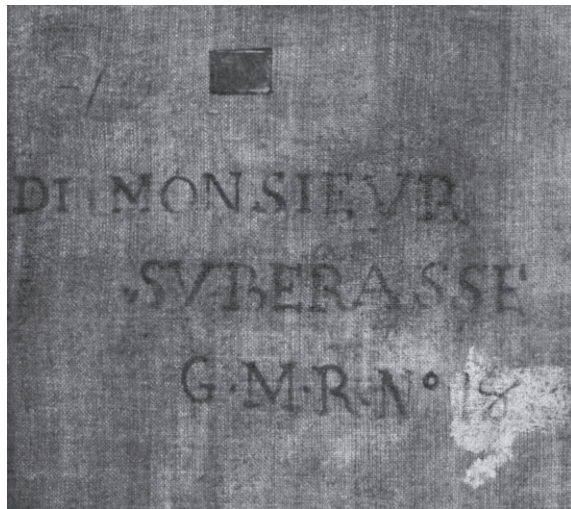


FIG. 3
— Pierre Subleyras, revers du *Portrait d'un homme (un graveur?)*, Paris, galerie Canesso.

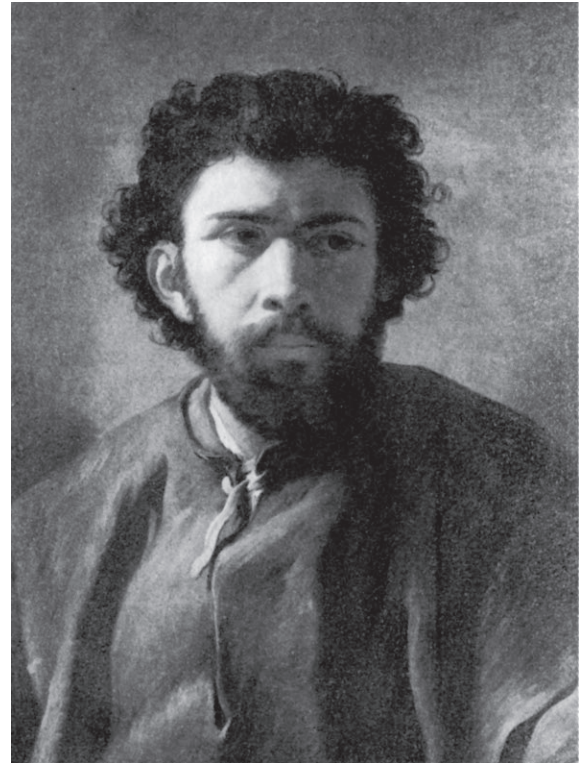


FIG. 4
— Pierre Subleyras, *Tête d'homme*, New York, collection particulière.

Rondanini (1725-1801), whose palazzo is located on the Corso in Rome (fig. 3). The 1807 inventory of his collection, compiled by the painters Gregorio Fidanza and Bonaventura Benucci, mentions a number of Subleyras pieces. None of their descriptions however could be mistaken with his one. One hypothesis has the present portrait mislabelled as one of the paintings in n°361, entitled “due poveri di Monsu Subleyras”, even if the definition of “poor” seems ill-suited to this painting.

The composition and format in this case are reminiscent of the half-length portraits hanging on

3. *Tête d'homme* (64 × 49 cm; New York, collection particulière; voir cat. exp. *Subleyras*, *ibid.* note 2, p. 130, fig. 3) et *Tête d'apôtre* (63,5 × 49 cm; Paris, Galerie Éric Coatalem).

— *Tête d'homme* (64 × 49 cm; New York, private collection; see exh. cat. *Subleyras*, *ibid.* note 2, p. 130, fig. 3) and *Head of an Apostle* (63,5 × 49 cm; Paris, Galerie Éric Coatalem).

Künste; fig. 2), véritables études *dal vero* peu caractérisées mais très diversifiées dans leur mode de représentation. Toutes cependant présentent des modèles masculins d'âges différents. Notre toile pourrait s'inscrire dans cette série, tant par la veine narrative que pour les dimensions qui sont identiques aux tableaux de cet ensemble retrouvés à ce jour, citons par exemple la *Tête d'homme* d'une collection particulière de New York (fig. 4)³. Il n'est pas facile d'avancer une datation pour ce portrait qui, néanmoins, devrait se situer encore à proximité des expériences développées à l'Académie de France à Rome et pourrait prendre place autour des années 1730.

La notoriété de Subleyras augmentant sur la place artistique romaine, cette veine réaliste et directe fera peu à peu place à un art du portrait plus officiel et plus mondain – il abordera même le portrait d'apparat – qu'il pratiqua avec un succès mérité, donnant ainsi raison à la phrase prophétique de Vleughels. ▲

the right-hand wall of the famous *Studio* (Vienna, Akademie der Bildenden Künste; fig. 2), true studies *dal vero* with little characterisation but a high degree of diversity of style, although all of them are based on male models, at a variety of ages. Our piece could have been included in that series, as much for its narrative aspect as for its dimension (identical to those works that have thus far been identified as belonging to this group of paintings), for example the *Head of a Man* from a private collection in New York (fig. 4)³. The dating of this portrait is no easy task; nevertheless it can be considered from the 1730s, the time of his work at the French Academy in Rome.

As Subleyras' reputation grew in Roman art circles, his realistic, direct quality gradually gave way to a more official, more urbane style of portraiture, – he even went so far as the *portrait d'apparat* – which he exercised with well-deserved success, thereby fulfilling Vleughels' prophetic statement. ▲

PAOLO PORPORA, attribué à

NAPLES, 1617 - ROME, 1673

Nature morte avec un mullet, un chapon, une vive,
deux coquillages et un médaillon
*Still Life with Mullet, Scorpion Fish, Weever, two Shells
and a Medallion*

HUILE SUR TOILE. 48 × 74 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. Naples, collection Pisani; Monaco, collection Francesco Queirazza.

BIBLIOGRAPHIE. Raffaello Causa, *La Natura morta italiana*, cat. exp. Naples, Palazzo Reale, oct. 1964-mars 1965, p. 52, n°83 bis (non reproduit, comme Giovan Battista Ruoppolo) | Giuseppe De Vito, «Paolo Porpora e la nascita di un genere a Napoli», *Ricerche sul' 600 napoletano [1999]*, Naples, 2000, p. 18-41, fig. XIII (comme Paolo Porpora).

EXPOSITION. *La Natura morta italiana*, cat. exp. Naples-Zurich-Rotterdam, oct. 1964-mars 1965; p. 52, n°83 bis (non reproduit, comme Giovan Battista Ruoppolo).

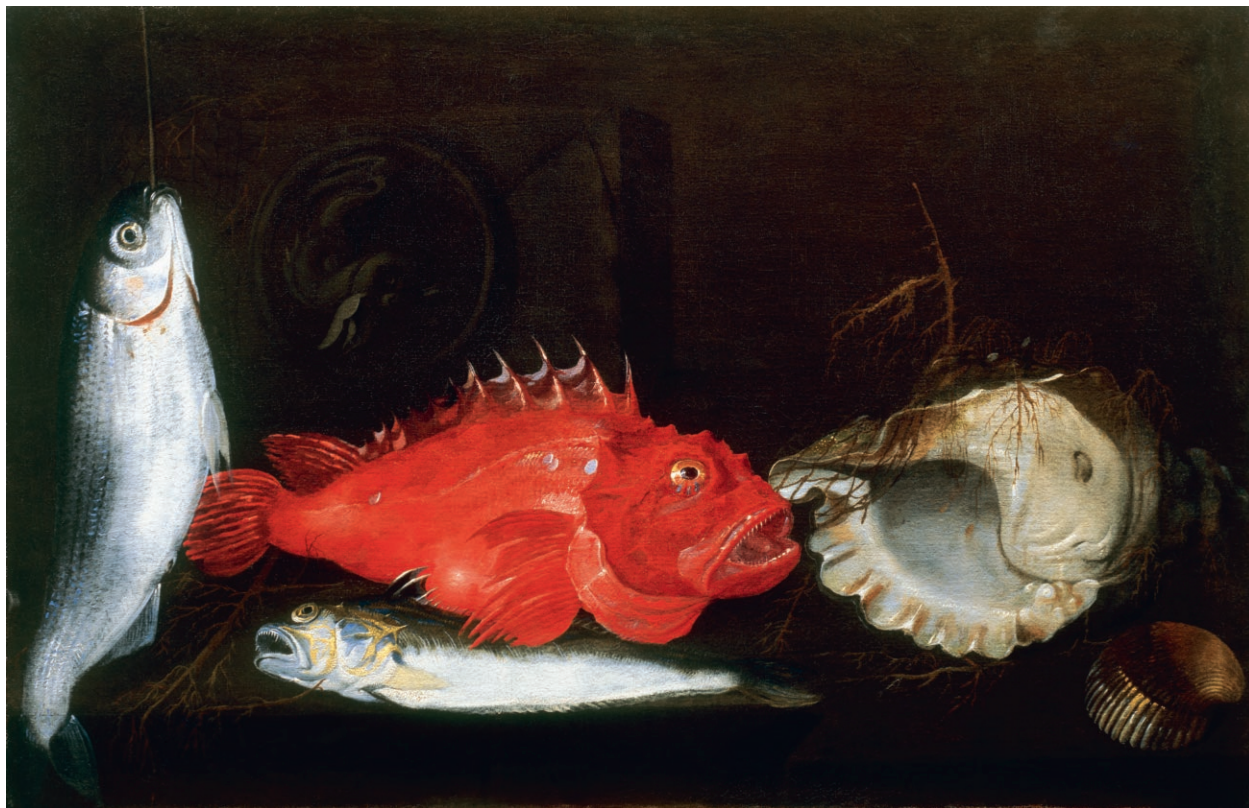
PROVENANCE. Naples, Pisani collection; Monaco, Francesco Queirazza collection.

LITERATURE. Raffaello Causa, *La Natura morta italiana*, exh. cat. Naples, Palazzo Reale, October 1964-March 1965, p. 52, n°83 bis (not reproduced, attributed to Giovan Battista Ruoppolo) | Giuseppe De Vito, «Paolo Porpora e la nascita di un genere a Napoli», *Ricerche sul' 600 napoletano [1999]*, Naples, 2000, pp. 18-41, fig. XIII (attributed to Paolo Porpora).

EXHIBITION. *La Natura morta italiana*, exh. cat. Naples-Zurich-Rotterdam, October 1964-March 1965; p. 52, n°83 bis (not reproduced, attributed to Giovan Battista Ruoppolo).

DANS UN RÉCENT ARTICLE PUBLIÉ DANS LA revue de l'université de Naples, Pierluigi Leone de Castris rappelle que notre connaissance «des origines et des premiers pas de la nature morte napolitaine» reste très lacunaire et ce, malgré une avancée remarquable dans ce domaine depuis le début des années 1950; il apporte lui-même des éléments nouveaux et passionnants sur un présumé Giacomo Coppola et ses liens avec les premières natures mortes de Luca Forte (1600/1605-av. 1670)¹. Pour les années 1610-1630, les documents sont rares et les points de contact avec les expériences, soit caravagesques en provenance de Rome, soit nordiques, s'ils sont bien réels, restent ponctuels. Pourtant, c'est bien dans ce moment que notre composition a vu le jour comme tend à le prouver son mode encore archaïque: il s'agit sans nul doute d'une des premières natures mortes de poissons de l'école napolitaine que la critique s'accorde à situer autour de 1630. Dans un premier temps donnée à

IN AN ARTICLE RECENTLY PUBLISHED IN THE journal of the University of Naples, Pierluigi Leone de Castris reminds us that knowledge “of Neapolitan still life’s origins and first expressions” is still plagued with sizable gaps, despite remarkable progress in this area since the early 1950s. The author himself introduces new and fascinating elements about the presumed Giacomo Coppola and his ties to first still lifes of Luca Forte (1600/1605-before 1670)¹. Documents concerning the period from 1610-1630 are rare, and we have only sporadic contact with his Caravaggesque works from Rome or others from the north. Yet it was at this time that our picture came to life (as indicated by its archaic style), and it is certainly one of the first still lifes with fish from the Neapolitan school, critical consensus dating it to circa 1630. Initially deemed the work of Giovan Battista Ruoppolo (1629-1693), under whose name Raffaello Causa presented the painting at the 1964-1965 exhibition of Italian still lifes, the canvas



Giovan Battista Ruoppolo (1629-1693), nom sous lequel Raffaello Causa avait présenté le tableau à l'exposition sur la nature morte italienne de 1964-1965, notre composition a été ensuite attribuée par Giuseppe De Vito, à Paolo Porpora, l'un des précurseurs napolitains dans le domaine de la nature morte de poissons. Cette spécialisation de l'artiste est bien documentée par le biographe De Dominici, qui insiste à nouveau sur ce point dans la *Vie* de Giovan Battista Ruoppolo en nous assurant qu'il peignait les poissons à la perfection («e fece eccellentemente pesci»)².

Dans notre nature morte, l'on sent encore l'empreinte des planches naturalistes par une solide présentation des sujets-objets, accentuée par le choix d'une description frontale et linéaire, dans l'esprit de celles du florentin Jacopo Ligozzi (1547-1627), où chaque poisson est décrit dans toute sa spécificité, aussi bien pour la beauté de sa forme que pour l'expressionnisme de sa couleur. Pour les exemples peints antérieurs, on pense à ceux, plus naïfs, du romain Antonio Tanari, très tôt collectionnés par le cardinal Carlo de' Medici, et dont un grand tableau de poissons arrive à Florence dès 1619 (aujourd'hui Florence, réserves des Galeries)³. À Naples, l'approche est toute autre car la situation de la ville, en prise directe sur la mer, offre aux artistes un répertoire varié et bien réel sur les étales des échoppes. L'apprentissage à partir de 1632 auprès du peintre de nature morte Giacomo Recco (1603-av. 1653) et plus tard, selon De Dominici, son passage à l'école d'Aniello Falcone (1607-1656), ont déjà sensibilisé Paolo Porpora à ce travail *dal vero*. Ici sont décrits sur un entablement de pierre trois poissons et deux coquillages choisis pour leur diversité formelle et les ressources qu'ils offrent du point de vue de la couleur. De toute évidence, nous sommes en présence d'une nature morte recomposée avec soin: le côté naturaliste est encore accentué par la présence des algues et d'un lambeau de filet sur le gros coquillage et ce thème marin est brillamment relevé par le médaillon rond au second plan, qui semble figurer un dauphin. La présentation sur un fond sombre fait ressortir les couleurs vives: au centre le rouge, les bleus, les jaunes, les gris posés à l'état pur et du bout du pinceau, comme autant de perles de couleur qui viennent en surimpression sur une matière

was subsequently attributed by Giuseppe De Vito to Paolo Porpora, one of the Neapolitan pioneers in the domain of the still life with fish. The artist's specialisation has been well documented by biographer De Dominici, who reiterates the point in his *Life* of Giovan Battista Ruoppolo, stating that Porpora painted fish to perfection («e fece eccellentemente pesci»)².

In this still life one can still feel the traces left by naturalist woodcuts, with its solid presentation of subject-objects, accentuated by the artist's choice of a frontal, linear depiction, in a similar tone as the work of the Florentine Jacopo Ligozzi (1547-1627), in which each fish is depicted in all its detail, for both the beauty of its form and the expressionism of its colour. Earlier examples include the more naïve pieces by the Roman Antonio Tanari, collected early on by Cardinal Carlo de Medici, one of whose large fish paintings arrived in Florence in 1619 (currently in storage at the Galleries there)³. In Naples, the approach was completely different, owing to the city's direct access to the

1. Pierluigi Leone de Castris, «Sul "Coppola" del Municipio di Gallipoli e gli inizi della natura morta napoletana», *Confronto*, n°5, juin 2005, p. 74-85.
- Pierluigi Leone de Castris, «Sul "Coppola" del Municipio di Gallipoli e gli inizi della natura morta napoletana», *Confronto*, n°5, June 2005, pp. 74-85.
2. Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori e Architetti Napoletani*, 3 vol., Naples, 1742, III, p. 293 et p. 80, dans la *Vie* de Aniello Falcone, dont De Dominici le dit avoir été l'élève, il précise qu'il arrêta de peindre des batailles pour s'adonner à la nature morte: «si applicò a pesci, ostriche, lumache, buccine, ed altre conche marine dipingere».
- Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori e Architetti Napoletani*, 3 vol., Naples, 1742, III, p. 293, and p. 80 of the *Life* of Aniello Falcone, of whom De Dominici claims Porpora had been the student, in which he writes that the latter stopped painting battle scenes in order to focus on still life («si applicò a pesci, ostriche, lumache, buccine, ed altre conche marine dipingere»).
3. Elena Fumagalli, «Dipinti di natura morta tra Firenze e Roma», *La Natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. exp. Rome, Musei Capitolini, 15 décembre 1995-14 avril 1996, p. 5, 67-73; Giuseppe De Vito, *ibid.* biblio., 2000, p. 19; Elena Fumagalli, «Il granducato di Cosimo II (1609-1621) e la Reggenza (1621-1628)», *Il giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, sous la direction de Marco Chiarini, Turin, 1997, p. 45-55; Mina Gregori, «Divagazioni su un quadro di pesci di Antonio Tanari», *Paragone*, n°65-66, janvier 2006, p. 3-48.
- Elena Fumagalli, «Dipinti di natura morta tra Firenze e Roma», *La Natura morta al tempo di Caravaggio*, exh. cat. Rome, Capitoline Museums, 15 December 1995-14 April 1996, pp. 5, 67-73; Giuseppe De Vito, *ibid.* biblio., 2000, p. 19; Elena Fumagalli,



FIG. 1

— Paolo Porpora, *Nature morte avec des coquillages*, Campione d'Italia, collection Lodi.

fine et minutieuse. Les gouttes d'eau bleu azur, bien visibles sur le chapon, s'ajoutent au côté mouillé du coquillage suggéré par la brillance de la nacre et les reflets argentés des poissons, une des caractéristiques du style de Porpora comme on le constate encore dans le grand étalage de coquillages de la collection Lodi (Campione d'Italia; fig. 1).

Bien qu'aucune citation d'inventaire et aucune œuvre signée et datée ne soient venues, pour le moment, documenter sa production napolitaine avant son départ pour Rome, où sa présence à l'Académie de Saint-Luc est déjà signalée en 1655 – il y est reçu Académicien le 25 avril 1656 –, cette nature morte, unique en son genre, pourrait témoigner de ses débuts et aider à la reconstruction de sa période de formation, avant les grandes compositions plus décoratives de la période romaine⁴. ▲

sea, which furnished a varied, genuine repertoire of fishmongers' displays. Paolo Porpora was introduced to this "sul vero" approach, first during his apprenticeship with the still life painter Giacomo Recco (1603-before 1653) and later on, according to De Dominici, through his study with Aniello Falcone (1607-1656). In the present work three fish and two shells, selected for their diversity of shape and colour, are depicted on a stone tabletop. To all appearances this is a carefully composed still life, the naturalist side accentuated by the presence of seaweed and a scrap of netting on the larger shell, while the marine theme is brilliantly highlighted by the circular medallion in the background representing a dolphin. The presentation of the objects on a dark backdrop brings out their vivid colours: the purest reds, blues, yellows and greys appear like colourful pearls left by the tip of the brush on a delicate, painstakingly-applied ground. The azure droplets of water that are clearly visible on the scorpion fish combine with the moisture on the shell (suggested by the mother-of-pearl sheen and the silvery gleam of the fish) in a style characteristic of Porpora, as can also be observed in the large display of shells in the Lodi collection (Campione d'Italia; fig. 1).

Although no inventory reference or signed and dated piece has, for the moment, come to light to document Porpora's work in Naples before his departure for Rome (where we know of his presence at the Accademia di San Luca from at least 1655; he was admitted to the Academy on 25 April 1656), this unique still life may bear witness to his early beginnings and help to reconstruct his formative period, prior to the more decorative, larger pieces of his Roman period⁴. ▲

¹ "Il granducato di Cosimo II (1609-1621) e la Reggenza (1621-1628)", *Il giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Ed. Marco Chiarini, Turin, 1997, pp. 45-55; Mina Gregori, "Divagazioni su un quadro di pesci di Antonio Tanari",

Paragone n°65-66, January 2006, pp. 3-48.

4. John T. Spike, *Italian Still Life from Three Centuries*, cat. exp. New York, National Academy of Design, 2 février-13 mars 1983; Tulsa, Oklahoma, Philbrook Art Center, 9 avril-30 juin 1983; Dayton, Ohio,

Dayton Art Institute, 30 juillet-1^{er} septembre 1983, p. 83; Angela Tecce, «Paolo Porpora», *La Natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, vol. 2, p. 893.

— John T. Spike, *Italian Still Life from Three Centuries*, exh. cat. New York, National Academy of Design, 2 February-13 March

1983; Tulsa, Oklahoma, Philbrook Art Center, 9 April-30 June 1983; Dayton, Ohio, Dayton Art Institute, 30 July-1 September 1983, p. 83; Angela Tecce, "Paolo Porpora", *La Natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, vol. 2, p. 893.

GIOVAN BATTISTA RUOPPOLO

NAPLES, 1629 - 1693

Nature morte de poissons avec un omble, un bar, une rascasse, une dorade et des coquillages *Still life of Fish with Char, Bass, Rockfish, sea Bream and Shells*

HUILE SUR TOILE. 101 × 70,5 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. Monte Carlo, collection Francesco Queirazza.

BIBLIOGRAPHIE. Giuseppe De Vito, «Paolo Porpora e la nascita di un genere a Napoli», *Ricerche sul' 600 napoletano [1999]*, Naples, 2000, p. 8-41, fig. XVI.

PROVENANCE. Monte Carlo, collection Francesco Queirazza.

LITERATURE. Giuseppe De Vito, «Paolo Porpora e la nascita di un genere a Napoli», *Ricerche sul' 600 napoletano [1999]*, Naples, 2000, pp. 8-41, fig. XVI.

BERNARDO DE DOMINICI, DANS LA VIE QU'IL consacre à Giovan Battista Ruoppolo, figure clef de la nature morte napolitaine, le dit d'emblée élève de Paolo Porpora, artiste retenu par le biographe comme un brillant exécutant de natures mortes. Toujours selon De Dominici, il aurait suivi son maître dans la manière de «vedere ogni cosa dal naturale», en particulier dans le genre de la nature morte de poissons¹. Malheureusement, aucun document ne vient confirmer cet enseignement dans lequel, pourtant, Paolo Porpora comptera pour beaucoup, de même que les fortes suggestions naturalistes expérimentées, dans le même temps, par Luca Forte (1600/1605-av. 1670).

Le sens soutenu de la forme, le vigoureux contraste lumière-ombre ainsi que l'unité dans le choix des motifs nous autorisent à considérer cette fascinante composition comme une œuvre de la première période de l'artiste, autour des années 1650. Les natures mortes connues et signées auraient été exécutées dans une phase plus tardive comme le suggèrent les ambitieuses accumulations décoratives de deux tableaux appartenant aujourd'hui à des collections napolitaines (musée de San Martino et collection particulière; fig. 1 et 2), datées par la critique des années 1670².

BERNARDO DE DOMINICI, IN HIS LIFE OF Giovan Battista Ruoppolo, a key figure in Neapolitan still lifes, labels him a student of Paolo Porpora, an artist esteemed by the biographer to be a brilliant painter of still lifes. According to De Dominici, Ruoppolo followed in his master's footsteps, in his ability to «vedere ogni cosa dal naturale», particularly in the genre of still lifes with fish¹. Unfortunately, no supporting document has been produced to confirm this claim attributing an important role to Porpora and to the strong naturalist ideas experimented with by Luca Forte (1600/1605-before 1670).

Ruoppolo's strong sense of form, his vigorous contrast between light and shadow, as well as the unity in his choice of motif lead to the attribution of this fascinating piece to the artist's early period, around the 1650s. His better-known, signed still lifes are believed to have been produced during a later period, as exemplified by the ambitious decorative compositions figuring in two paintings held in Neapolitan collections (San Martino Museum and private collection; figs. 1 and 2), dated by scholars to the 1670s².

In contrast, Ruoppolo avoids overloading in this piece. A char and a bass hanging from a hook are exposed to our view, a pretext allowing him to play





FIG. 1

— Giovan Battista Ruoppolo, *Nature morte de poissons*, Naples, musée de San Martino.



FIG. 2

— Giovan Battista Ruoppolo, *Intérieur de cuisine avec des poissons*, Naples, collection particulière.

Ici, au contraire, Ruoppolo évite la surcharge: un omble et un bar, soutenus par un crochet, sont exposés au regard, prétexte qui lui permet de jouer, non seulement sur le volume, mais également sur les lignes de force. Les verticales structurent l'espace et viennent souligner un certain détachement par rapport au simple souci naturaliste. Les deux niveaux sont reliés au moyen d'une diagonale de poissons qui s'étire de l'entablement de pierre jusqu'au seau en bois, sorte de guirlande décrivant la faune marine. De part et d'autre, des motifs de coquillages marquent la ligne horizontale de l'entablement et ferment une composition dont la magie repose, à bien des égards, sur une « construction » quelque peu artificielle. Notons encore le lien, pour la trouvaille des poissons présentés verticalement sur un crochet, avec l'art de Giovan Battista Recco (actif au milieu du XVII^e siècle), notamment le grand *Intérieur de cuisine* (Palerme, Galleria Nazionale della Sicilia; fig. 3) ou bien encore la *Nature morte de poissons* (Catania, collection Men-

not only with volume, but also with lines of energy. His verticals provide structure to the space and underscore a certain degree of detachment from a more simple naturalism. The two levels are joined by a diagonal line of fish extending from the stone tabletop to the wooden pail, in a sort of garland of marine fauna. Here and there, shell motifs delineate the tabletop's horizontal plane, closing off the piece whose magic lies in many respects in its somewhat artificial "construction". For example, the idea of presenting fish vertically from a hook stems from the art of Giovan Battista Recco (active in the mid-17th century), most notably his *Kitchen Interior* (Palermo, Sicilian National Gallery; fig. 3) and his *Still Life with Fish* (Catania, Mendola collection), which present the same pattern on the left³. This motif, already extant in Porpora's work, belongs to a common repertory and highlights the complex nature of exchanges between the artists who shaped Neapolitan still lifes in the middle of the 17th century. The larger shell,

1. Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori e Architetti Napoletani*, 3 vol., Naples, 1742, III, p. 293-295.

— Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori e Architetti Napoletani*, 3 vol., Naples, 1742, III, pp. 293-295.

2. Roberto Middione, *La Natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, vol. 2, p. 891, n°1109;

Roberto Middione, *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. exp. Naples, Museo di Capodimonte, 24 octobre-14 avril 1985;

Museo Pignatelli, 6 décembre-14 avril 1985, p. 436, n°2.223.

— Roberto Middione, *La Natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, vol. 2, p. 891, n°1109; Roberto Middione, *Civiltà del Seicento a Napoli*, exh. cat.

Naples, Capodimonte Museum, 24 October-14 April 1985; Museo Pignatelli, 6 December-14 April 1985, p. 436, n°2.223.

3. Roberto Middione, *ibid. supra*, 1989, p. 891-892, n°1069 et 1070; G. De Vito, *ibid. biblio.*, 2000, p. 28-29, n°1 et 2.

— Roberto Middione, *op. cit.*, 1989, pp. 891-892, n°1069 and 1070; G. De Vito, *ibid. biblio.*,

2000, pp. 28-29, n°1 and 2.

4. Renato Ruotolo, *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vandeneynen*, Massa Lubrense-Naples, 1982.

— Renato Ruotolo, *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vandeneynen*, Massa Lubrense-Naples, 1982.

dola) qui offrent la même solution sur la gauche³. Déjà présent dans certaines compositions de Porpora, ce motif appartenant à un répertoire commun souligne la complexité des échanges et des emprunts entre les artistes qui ont modelé la figure de la nature morte napolitaine au milieu du siècle. Le gros coquillage, brossé d'une touche à la fois légère et large dans les reprises de blanc pour en marquer le pourtour, trahit le pinceau de notre artiste: la confrontation est convaincante avec ceux de la *Nature morte de poissons* du musée de San Martino, déjà citée, une de ses œuvres sûres. Les écailles et les reflets sont figurés au moyen de rehauts de couleur blanche, bleue ou jaune obtenus du bout du pinceau, en myriade de points inégaux d'un bel effet pictural.

Avec cette composition épurée, Giovan Battista Ruoppolo offre une option savante et originale dans le genre de la nature morte de poissons. L'artiste fait montre d'une production très variée, allant des intérieurs de cuisine, proches de l'inspiration d'un Giovan Battista Recco, peintre avec lequel il a été souvent confondu du fait de la similarité de leurs initiales, aux mises en scène de poissons mêlant le vrai d'un Giuseppe Recco (1634-1695) au sophistiqué d'un Porpora – bien qu'encore mal connu sous cet aspect – jusqu'aux grands étalages de fruits d'un goût très décoratif, sans oublier dans le domaine des fleurs, un de ses chefs-d'œuvre, le fameux *Boules de neige et céleri* de l'Ashmolean Museum d'Oxford. Les multiples facettes de son talent nous permettent de comprendre l'attention qu'un contemporain du peintre, le banquier flamand Ferdinand Vandeneynnden, résident à Naples, portait à l'artiste qu'il collectionnait⁴. ▲

outlined with light, broad strokes of white, betrays the artist's touch, so that a convincing comparison can be made with his previously cited *Still Life with Fish* in the San Martino Museum, a piece whose attribution is beyond question. The scales and reflections are depicted in white, blue and yellow highlights made with the tip of the brush in a myriad of points of varying shapes and sizes, lending a beautiful pictorial effect to the whole.

In this refined composition, Giovan Battista Ruoppolo offers a learned and original alternative to the genre of the still life with fish. The artist's corpus is highly varied, ranging from kitchen scenes reminiscent of Giovan Battista Recco (an artist with whom he has often been confused due to their identical initials) to fish paintings blending Giuseppe Recco's (1634-1695) realism with Porpora's sophistication – although Ruoppolo remains little known for the latter quality – to his large decorative displays of fruit, not to mention one of his masterpieces in the floral domain, the famous *Snowballs and Celery* in the Ashmolean Museum in Oxford. Given his multifaceted talent, it is easy to understand why one of his contemporaries in Naples, the Flemish banker Ferdinand Vandeneynnden, accorded the artist such an important place in his collection⁴. ▲



FIG. 3
— Giovan Battista Recco, *Intérieur de cuisine*, Palerme, Galleria Nazionale della Sicilia.

MARIO NUZZI, dit MARIO DE'FIORI

ROME, 1603 - 1673

Vase de fleurs sur un entablement *Flowers in a Vase on a Stone Ledge*

HUILE SUR TOILE. 70,5 × 61 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. Monte Carlo, collection Francesco Queirazza.

BIBLIOGRAPHIE. Alberto Cottino, *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. exp. Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 6 décembre 2002-23 février 2003; Florence, Palazzo Strozzi, 26 juin-12 octobre 2003, p. 236-237.

EXPOSITION. *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. exp. Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 6 décembre 2002-23 février 2003; Florence, Palazzo Strozzi, 26 juin-12 octobre 2003, p. 236-237.

PROVENANCE. Monte Carlo, Francesco Queirazza collection.

LITERATURE. Alberto Cottino, *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, exh. cat. Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 6 December 2002-23 February 2003; Florence, Palazzo Strozzi, 26 June-12 October 2003, pp. 236-237.

EXHIBITION. *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, exh. cat. Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 6 December 2002-23 February 2003; Florence, Palazzo Strozzi, 26 June-12 October 2003, pp. 236-237.

LE PEINTRE ROMAIN MARIO NUZZI DONNA SES lettres de noblesse à la peinture de fleurs italienne qu'il pratiqua à part entière. Pour cette raison, il fut appelé Mario de'Fiori, surnom que l'on trouve déjà en 1650 dans le document de son mariage: «Marius, Pictor Romanus, vulgo Mario de'Fiori¹». L'impeccable mise en page de ce bouquet, présenté sur un entablement de pierre, n'a d'autres ambitions que de mettre en évidence une grande variété de fleurs nous rappelant l'intérêt de l'artiste pour la botanique. Tout jeune encore, il avait collaboré à l'iconographie du *De Florum Cultura* (1633) du botaniste Giovan Battista Ferrari pour Cassiano dal Pozzo (1588-1657)². Ce foisonnement, d'où émerge une rose, des narcisses, des tulipes, des anémones, des jasmains, des œillets et, au sommet, une branche de passiflore, ne cède en rien à la lisibilité car chaque fleur est différente, de forme comme de couleur. Et c'est avec une précision toute naturaliste, que le peintre décrit les pistils, les pétales ouverts et recroquevillés, les tiges enroulées sur elles-mêmes, les feuillages en contre-jour dans l'ombre des seconds plans. Les baies rouges et noires, motif probablement emprunté au répertoire des artistes nordiques, se retrouvent à l'identique au bas de la *Guirlande de fleurs avec une Danaé* (localisation

THE ROMAN PAINTER MARIO NUZZI EARNED his fame in Italian flower painting, a genre in which he was an active participant; it was for this reason that he was called Mario de'Fiori, a nickname documented as early as his wedding certificate in 1650: "Marius, Pictor Romanus, vulgo Mario de'Fiori¹". The sole aim of the impeccable layout of this bouquet on a stone tabletop, is to prominently display a wide variety of flowers, recalling the artist's fascination with botany. While still young, he collaborated on botanist Giovan Battista Ferrari's iconographic *De Florum Cultura* (1633) for Cassiano dal Pozzo (1588-1657)². The abundance out of which a rose, narcissi, tulips, anemones, jasmine, carnations and, at the top, a branch of passion-flower materialise, does not in any way detract from our viewing, as each flower is different from the others, in both form and colour. The painter depicts pistils, open and closed petals, stems curling in on themselves, and backlit foliage with an entirely naturalist precision. The red and black berries, a motif most likely borrowed from northern artists, are identical to those at the bottom of his *Garland of Flowers with Danae* (current location unknown)³. The gaps between the leaves allow



actuelle inconnue)³. Les trouées entre les feuillages laissent apparaître les bruns chauds du fond qui s’opposent aux verts froids du vase en métal richement décoré et des feuillages du premier plan.

Cette composition trahit encore une réminiscence caravagesque dans la manière dont la lumière se découpe sur le mur, tombant en diagonale du haut vers le bas. Ce détail nous rappelle que Mario de’Fiori a débuté dans le sillage de son oncle, le peintre caravagesque Tommaso Salini (ca. 1575-1625), dont Baglione note qu’il fut le premier «che pingesse, e accomodasse i fiori con le foglie ne’vasi, con diverse invenzioni molto capricciose e bizzarre⁴». Le savant dosage des couleurs vives alternant avec les clairs-obscur évoque le bouquet qui se trouve dans la toile avec l’autoportrait au chevalet appartenant à une série sur les *Quatre Saisons* peinte entre 1658 et 1659 pour Flavio Chigi (Ariccia, Palais Chigi; fig. 1). Avec ce genre qu’il développe de façon autonome, Mario Nuzzi adhère au baroque en privilégiant le caractère fastueux et très libre de ses compositions florales, dépeintes pour elles-mêmes. ▲

the warm browns of the backdrop to filter through, in opposition to the cold greens of the richly decorated metal vase and of the foliage of the foreground.

This composition is reminiscent of Caravaggio, insofar as the way the light stands out against the wall, in diagonal slashes from top to bottom. This detail calls to mind Mario de’Fiori’s beginnings in the footsteps of his uncle, the Caravagesque painter Tommaso Salini (ca. 1575-1625), whom Baglione says was the first “che pingesse, e accomodasse i fiori con le foglie ne’vasi, con diverse invenzioni molto capricciose e bizzarre⁴”. The thoughtful proportioning of vivid colours alternating with chiaroscuro are evocative of the bouquet in that painting containing a self-portrait on an easel in our artist’s *Four Seasons* series, painted between 1658 and 1659 for Flavio Chigi (Ariccia, Palazzo Chigi; fig. 1). Mario Nuzzi worked toward the development of this genre along his own lines, all the while adhering to Baroque style by favouring the sumptuous, unconstrained nature of these floral compositions painted strictly for their own sake. ▲

1. Laura Laureati, «Mario Nuzzi detto Mario de’Fiori», *La Natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, vol. II, p. 759.
- Laura Laureati, “Mario Nuzzi detto Mario de’Fiori”, *La Natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, vol. II, p. 759.
2. Voir pour la synthèse sur cette question (avec la bibliographie précédente) Francesco Solinas, «Le “Naturali Esperienze”», *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, cat. exp. Rome, Galleria Nazionale d’Arte Antica-Palazzo Barberini, 29 septembre-26 novembre 2000, p. 91-92 et Alessandra Anselmi, *ibid.*, 2000, p. 102-103, nos 103-105. Voir aussi Gianluca Bocchi-Ulisse Bocchi, «Mario Nuzzi detto Mario dei Fiori», *Pittori di natura*

morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750, Viadana, 2005, p. 76-82, où sont publiées diverses planches de botaniques dessinées par Mario de’Fiori reproduisant des fleurs et appartenant à un petit ouvrage publié à Rome en 1680.

— For an overview of this issue, see (along with the literature listed above) Francesco Solinas, “Le ‘Naturali Esperienze’”, *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, exh. cat. Rome, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Palazzo Barberini, 29 September-26 November 2000, pp. 91-92 and Alessandra Anselmi, *ibid.*, 2000, pp. 102-103, nos 103-105. See also Gianluca Bocchi-Ulisse Bocchi, “Mario Nuzzi detto Mario dei Fiori”, *Pittori*

- di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana, 2005, pp. 76-82, for various botanical etchings by Mario de’Fiori, reproducing flowers and belonging to a small volume published in Rome in 1680.
3. Laura Laureati, *ibid. supra*, 1989, p. 767, fig. 899 (autrefois Londres, Christie’s, 7 juillet 1978, n°15).
 - Laura Laureati, *op. cit.*, 1989, p. 767, fig. 899 (previously, London, Christie’s, 7 July 1978, lot 15).
 4. Giovanni Baglione, *Le Vite de pittori scultori architetti ed intagliatori*, Rome, 1642, p. 188. Voir Angela Negro, «Fiori Romani. La pittura floreale nelle collezioni romane fra Sei e Settecento: un aggiornamento», cat. exp. *Fiori cinque secoli di pittura floreale*,

sous la direction de Francesco Solinas, Biella, Museo del Territorio, Chiostro di San Sebastiano, 21 mars-27 juin 2004, p. 175, note 29; Mario Epifani, «Nuove tracce per Mario de’Fiori (1603-1673)», *ibid. supra*, 2004, p. 182.

— Giovanni Baglione, *Le Vite de pittori scultori architetti ed intagliatori*, Rome, 1642, p. 188. See also Angela Negro, “Fiori Romani. La pittura floreale nelle collezioni romane fra Sei e Settecento: un aggiornamento”, exh. cat. *Fiori cinque secoli di pittura floreale*, ed. Francesco Solinas, Museo del Territorio, Chiostro di San Sebastiano, Biella, 21 March-27 June 2004, p. 175, note 29; Mario Epifani, “Nuove tracce per Mario de’Fiori (1603-1673)”, *op. cit.*, 2004, p. 182.



FIG. 1
— Mario Nuzzi, dit Mario de' Fiori, *Autoportrait au chevalet*, Ariccia,
Palais Chigi.

BARTOLOMEO GUIDOBONO

SAVONE, 1654 - TURIN, 1709

Nature morte avec des ustensiles de cuisine, des volatiles, un chien endormi et des citrons

Still life with Kitchen Utensils, Poultry, Sleeping Dog and Lemons

HUILE SUR TOILE. 63 × 150 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. Naples, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Naples, private collection.

LITERATURE. Unpublished.

LES FRÈRES GUIDOBONO, BARTOLOMEO ET Domenico (1668-1746), ont bénéficié récemment d'une étude monographique conduite par Mary Newcome Schleier avec, pour la nature morte, la contribution de Anna Orlando¹. Tous deux ont pratiqué la nature morte ou, de manière plus générique, la peinture de genre. Pour Anna Orlando, cette splendide composition présente tous les caractères stylistiques de Bartolomeo, le frère aîné (communication écrite, avril 2005). Du point de vue de l'élaboration, l'artiste fait montre d'un répertoire varié où les animaux – et en particulier un oiseau rarement dépeint comme la huppe – côtoient des ustensiles de cuisine agrémentés de citrons et de navets, le tout disposé, apparemment de manière casuelle, sur deux plans étirés en longueur. Ces juxtapositions inattendues sont servies par un pinceau où la matière, consistante et veloutée, accroche la lumière et adoucit les contours. Elle se prête aux jeux subtils sur les symétries chromatiques, des reflets dorés à l'or fin des plumes de l'un des oiseaux auquel répond, à l'opposé, le jaune paille des citrons. Les objets, aux bords légèrement frémissants, semblent basculer hors du cadre; c'est là encore une des caractéristiques du vocabulaire pictural de Bartolomeo Guidobono que l'on retrouve dans la *Nature morte avec un enfant, un chaudron, deux lapins et des fruits*

THE GUIDOBONO BROTHERS, BARTOLOMEO and Domenico (1668-1746), have recently been the subject of a monographic study undertaken by Mary Newcome Schleier, with the contribution of Anna Orlando as concerns their still lifes¹. Both practiced still life painting or, more generically speaking, genre painting. For Anna Orlando, this magnificent piece displays all the stylistic features of Bartolomeo, the elder of the two brothers (written communication, April 2005). From a creative point of view, the artist exhibits a varied repertoire in which animals – and, more particularly, birds – lie alongside kitchen utensils embellished with lemons and turnips, all displayed in an apparently casual fashion, on two planes running the length of the piece. These unexpected juxtapositions are further enriched by a brush whose strokes of consistent, velvety paint capture the light and soften contours, lending themselves to the subtle interplay of chromatic symmetry between the golden highlights of a bird's plumage on one end of the piece and its mirror in the straw-coloured lemons on the other. The objects, with their almost quivering lines, appear ready to topple out of the frame: this is another example of Bartolomeo Guidobono's pictorial vocabulary, which can also be found in his *Still Life with Child, Cauldron, two Rabbits and Fruit*



(Oneglia, collection Amoretti; fig. 1), tandis que le chien endormi trouve son pendant dans celui de la *Diane et Endymion* du Palazzo Reale de Gênes (fig. 2)².

L'artiste renoue avec la tradition de la nature morte génoise des deux décennies précédentes, très influencée par le Flamand Jan Roos (1591-1638), et l'on songe à Anton Maria Vassallo (1617/1618-1660) ou à Giacomo Legi (ca. 1600-1640), tout en reprenant ici plus particulièrement les effets de matière d'un Grechetto (1609-1664) pour le pelage du chien, ou bien encore, Giovan Battista Cassana (ca. 1620-1690) pour le ton intime qu'il donne à la scène. Mais là s'arrête la dette de Bartolomeo qui propose une solution toute nouvelle, en un mot « moderne » comme l'a pertinemment définie Anna Orlando par la volonté affirmée d'un descriptif linéaire qui trahit sans doute sa fonction de dessus-de-porte. La mention la plus ancienne de l'activité de Bartolomeo comme peintre de natures mortes est celle de l'inventaire après décès des frères Giovanni Tomaso et Filippo Donghi (5 mars 1711), dans lequel sont mentionnées plusieurs natures mortes du « Prete di Savona », dans un format en longueur qui évoque le nôtre³. Le quatrième tableau, « Altro con un cane d'altezza palmi 4, larghezza 7, del detto, con cornice come sopra », évoque par la thématique notre composition, mais dans tous les cas, cet

(Oneglia, Amoretti collection; fig. 1); the sleeping dog finds its counterpart in *Diana and Endymion* at the Palazzo Reale in Genoa (fig. 2)².

In this piece, the artist renews his ties with the Genoese tradition of still lifes from the two preceding decades, influenced as he was by the Fleming Jan Roos (1591-1638), and one is reminded of Anton Maria Vassallo (1617/1618-1660) and Giacomo Legi (ca. 1600-1640), while the brushwork especially recalls Grechetto (1609-1664) in the dog's coat, and Giovan Battista Cassana (ca. 1620-1690) for the intimate tone he brings to the scene. But that is where Bartolomeo's debt to the past leaves off, as he offers a wholly new solution, pointedly defined by Anna Orlando as "modern", in its confirmed linear pattern, revealing what must have been its function as an overdoor. The oldest reference to Bartolomeo's activities as a still life painter is found in the post-mortem inventory of brothers Giovanni Tomaso and Filippo Donghi (5 March 1711), in which multiple still lifes by the "Priest of Savona", and whose breadth corresponds to that of the present work, are cited³. The theme of the fourth painting, "Altro con un cane d'altezza palmi 4, larghezza 7, del detto, con cornice come sopra", brings to mind a painting such as ours. At any rate, this inventory serves to highlight the scope of Bartolomeo

1. Mary Newcome Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, avec les contributions de Arrigo Cameirana et Anna Orlando, Turin, 2002; Anna Orlando, « Le nature morte dei Guidobono », *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, 2002, p. 129-144. Le tableau sera publié dans l'ouvrage, en phase d'élaboration, de Anna Orlando, *Pittori in Liguria nel Seicento e primo Settecento. Repertorio antologico*.
- Mary Newcome Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, with Arrigo Cameirana and Anna Orlando, Turin, 2002; Anna Orlando, "Le nature morte dei Guidobono", *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, 2002,

pp. 129-144. The painting will be published in the work in progress by Anna Orlando, *Pittori in Liguria nel Seicento e primo Settecento. Repertorio antologico*.

2. Anna Orlando, *ibid. supra*, 2002, p. 136-137, NM6; Mary Newcome Schleier, *ibid. supra*, 2002, p. 78-79, M15.
- Anna Orlando, *op. cit.*, 2002, pp. 136-137, NM6; Mary Newcome Schleier, *op. cit.*, 2002, pp. 78-79, M15.
3. Anna Orlando, *ibid. supra*, 2002, p. 129. L'inventaire de Casa Donghi (1711) décrit un ensemble de natures mortes de Bartolomeo Guidobono présentant un format supérieur aussi bien en largeur qu'en hauteur (la palme mesure environ 22,5 centimètres, soit

environ 1 mètre de hauteur et, entre 1,75 et 2 mètres pour la largeur): « un quadro con un coniglio, larghezza palmi 8, altezza palmi 4, del Prete di Savona », « Altro con pesci d'altezza palmi 4, larghezza 7 con cornice come sopra, d'un giovine del Prete di Savona », « Altro con frutta d'altezza palmi 4, larghezza 7 con cornice come sopra del detto », « Altro con un cane d'altezza palmi 4, larghezza 7, del detto, con cornice come sopra ».

— Anna Orlando, *op. cit.*, 2002, p. 129. The inventory of Casa Donghi (1711) lists a number of Bartolomeo Guidobono still lifes of large format, in terms of both length and width (a *palm* measures approximately 22.5

centimetres, in other words approximately 1 metre in height and between 1.75 and 2 metres in width): "un quadro con un coniglio, larghezza palmi 8, altezza palmi 4, del Prete di Savona", "Altro con pesci d'altezza palmi 4, larghezza 7 con cornice come sopra, d'un giovine del Prete di Savona", "Altro con frutta d'altezza palmi 4, larghezza 7 con cornice come sopra del detto", "Altro con un cane d'altezza palmi 4, larghezza 7, del detto, con cornice come sopra".

4. C.G. Ratti, *Delle Vite de Pittori, Scultori e Architetti Genovesi*, 2 vol., Gênes, 1769, II, p. 142.
- C.G. Ratti, *Delle Vite de Pittori, Scultori e Architetti Genovesi*, 2 vol., Genoa, 1769, II, p. 142.

inventaire vient souligner l'ampleur de l'activité de Bartolomeo Guidobono dans ce domaine. Cette activité est bien attestée par le biographe Ratti qui rappelle que Bartolomeo était extrêmement habile dans ce genre, et tout particulièrement pour peindre les animaux: «e specialmente gli animali ci sono espressi così al naturale nelle penne, ne pelami, e nelle movenze, che sembrano veri», écrit-il à propos de la Galerie du palais Centurione⁴. En regardant le chien recroquevillé dans le sommeil des justes, devant son trophée de chasse, on ne peut que constater la justesse de ce propos. ▲

Guidobono's production in this domain. His activities have further been attested to by the biographer Ratti, who recalls that Bartolomeo was extremely skilled in this genre, most particularly in the painting of animals, stating "e specialmente gli animali ci sono espressi così al naturale nelle penne, ne pelami, e nelle movenze, che sembrano veri" with respect to the Gallery at the Palazzo Centurione⁴. Looking at the dog curled up before his hunting trophy in the sleep of the righteous, one cannot help but note the truth in these words. ▲



FIG. 1
— Bartolomeo Guidobono, *Nature morte avec un enfant, un chaudron, deux lapins et des fruits*, Oneglia, collection Amoretti.



FIG. 2
— Bartolomeo Guidobono, *Diane et Endymion*, Gènes, Palazzo Reale.

CARLO MAGINI

FANO (PESARO), 1720 - 1806

Nature morte avec des œufs, un chou
et un bougeoir

Nature morte avec une tasse, des bouteilles,
un pot en terre et un bougeoir

Still Life with Eggs, Cabbage and Candlestick
Still Life with Cup, Bottle, Clay Pot and Candlestick

HUILES SUR TOILES. 60,5 × 78,3 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. Monte Carlo, collection Francesco Queirazza.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Monte Carlo, Francesco Queirazza collection.
LITERATURE. Unpublished.

EN 1990, PIETRO ZAMPETTI A ÉTABLI LE catalogue raisonné du peintre Carlo Magini qui connu depuis cette date un certain nombre d'«addenda» parmi lesquels il faut compter cette paire inédite¹. Zampetti avait répertorié pas moins de quatre-vingt-dix-huit natures mortes dans le corpus de l'artiste, originaire de Fano (dans la région des Marches), dont l'activité dans ce domaine n'était pourtant pas documentée. Grâce aux articles pionniers de Roberto Longhi (1953) et Luigi Zauli Naldi (1954) qui publient, tour à tour, des tableaux signés de l'artiste, il a été possible de constituer autour de ceux-ci un groupe cohérent². Magini était documenté comme peintre de figures, en particulier de portraits, mais il s'était fait une spécialité de ces tables apprêtées d'éléments qui se juxtaposent, sans véritable lien entre eux, en privilégiant la clarté et la lisibilité.

Toutes sont composées sur le même schéma sévère aux antipodes des joliessees baroques, mais toutes sont empruntées d'une poésie naturaliste d'une grande originalité, efficace dans son propos. D'emblée notons le rythme visuel: un bougeoir ouvre ou ferme chacune des compositions. Les différents

IN 1990, PIETRO ZAMPETTI CAREFULLY COMPILED a catalogue of the works of the painter Carlo Magini, who has since then been the subject of several addenda, to which we must add this unknown pair of still lifes¹. Zampetti had catalogued no less than ninety-eight still lifes from among the corpus of the artist, a native of Fano (in the Marches region), whose creation in this domain nevertheless remains nearly undocumented. Thanks to Roberto Longhi's and Luigi Zauli Naldi's pioneering articles (1953 and 1954, respectively), which published paintings signed by the artist, it became possible to identify a coherent group around this nucleus². Magini was documented as a figure painter – of portraits in particular – but he also developed his own speciality, in the form of table settings with different, apparently unrelated, elements in juxtaposition, with a focus on light and visibility.

They are all composed along the same severe lines, in antithesis to typical baroque frivolity, and yet have borrowed from a highly original and effective naturalist aesthetic. We immediately take note of the visual patterns: a candlestick either opens or closes each composition. The various objects and food items are displayed



objets et victuailles se déploient sur deux plans bien distincts: les plus volumineux à l'arrière alors que le premier plan présente des éléments plus bas, pleinement accessibles à la vue. Ici un couteau et là une cuillère permettent, en guidant l'œil, d'accentuer la perspective. L'ensemble, savamment disposé, se détache très distinctement sur un mur brun sombre qui tranche avec le plateau brun clair de la table où se concentre la lumière venant de la gauche. Dans chacune des compositions, chaque objet projette son ombre portée sur la droite donnant par là une unité à l'ensemble. La vraisemblance préside au choix des motifs, et l'artiste n'hésite pas à renforcer cette idée par des détails véristes comme le papier plié contenant le sel ou le poivre ou, encore, ces bouchons de papier, annotations d'une précision quasi «archéologique» de ce monde du quotidien rendu avec une noble beauté. Le tour de force de l'artiste réside dans l'utilisation d'un répertoire restreint de formes simples dont l'agencement ne se répète jamais d'une œuvre à l'autre. Les tonalités, peu contrastées, sont exploitées dans les demi-tons ou pour les opportunités offertes par les couleurs complémentaires, dans notre cas précis les bruns-rouges et les verts. Par ce jeu mesuré sur les formes et les couleurs, ainsi que par l'utilisation du vide autour de ces motifs, Magini amène le spectateur à une sorte de dialogue entre le concret et l'abstrait.

Il reste difficile de préciser une chronologie à l'intérieur de cette série de natures mortes qui semblent n'être jamais datées et peu, ou pas, documentées.

in two distinct sections, with the largest ones at the back, while smaller elements are positioned at the forefront, and are therefore more easily accessible to the eye. A knife on one side and a spoon on the other serve to guide our viewing, thereby accentuating the notion of perspective. The cleverly arranged whole stands out clearly from a dark brown wall, which sets off the pale brown tabletop, on which the light originating from the left of the painting is focused. In every piece, each object casts its shadow toward the right, providing a sense of unity to the whole. The notion of verisimilitude presides over the choice of motif, and the artist does not hesitate to reinforce this notion through realistic details, such as the folded paper containing salt or pepper and, once again, those paper stoppers that act as almost "archaeologically" precise annotations of the world of day-to-day life, rendered with a sort of noble beauty. The painter's artistic merit lies in part in his use of a limited repertoire of simple forms, whose arrangement is never repeated from one work to the next. The subtly contrasting hues are shown to advantage in his halftones and in the opportunities afforded by the use of complementary colours, in this case reddish-browns and greens. Through his calculated playing with shapes and colours, as well as through the use of empty space around these motifs, Magini invites the spectator to share in a dialogue between the concrete and the abstract.

The establishment of a timeline within this series of still lifes remains elusive, as the works seem never to

1. Pietro Zampetti, *Carlo Magini. Catalogo ragionato*, Milan, 1990; Pierre Rosenberg, « Une note sur Carlo Magini », *Studi per Pietro Zampetti*, Ancône, 1993, p. 444-445; Francesca Baldassari, *Fasto e rigore. La natura morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, cat. exp. Reggio di Colorno, 20 avril-25 juin 2000, p. 228-231, n° 89; *La Natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, sous la direction de Daniele Benati et Lucia Peruzzi, Milan, 2000,

p. 286-291; Rodolfo Battistini – Emilio Negro – Francesca Eusebi, *Ad vocem «Carlo Magini»*, cat. exp. *L'Anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, Fano, Edificio L. Rossi, 13 juillet-28 octobre 2001, p. 162-170. — Pietro Zampetti, *Carlo Magini. Catalogo ragionato*, Milan, 1990; Pierre Rosenberg, « Une note sur Carlo Magini », *Studi per Pietro Zampetti*, Ancône, 1993, pp. 444-445; Francesca Baldassari, *Fasto e rigore. La natura morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII*

secolo, exh. cat. Reggio di Colorno, 20 April-25 June 2000, pp. 228-231, n° 89; *La Natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, Eds. Daniele Benati and Lucia Peruzzi, Milan, 2000, pp. 286-291; Rodolfo Battistini, Emilio Negro and Francesca Eusebi, *Ad vocem «Carlo Magini»*, exh. cat. *L'Anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, Fano, Edificio Luigi Rossi, 13 July-28 October 2001, pp. 162-170.

2. Roberto Longhi, recension de l'ouvrage de Charles Sterling, « La Nature morte de l'Antiquité à nos jours », *Paragone*, 39, mars 1953, p. 62-63; Luigi Zauli Naldi, « Carlo Magini pittore di nature morte del secolo XVIII », *Paragone*, 49, janvier 1954, p. 57-60. — Roberto Longhi, review of Charles Sterling's "La Nature morte de l'Antiquité à nos jours", *Paragone*, 39, March 1953, pp. 62-63; Luigi Zauli Naldi, "Carlo Magini pittore di nature morte del secolo XVIII", *Paragone*, 49, January 1954, pp. 57-60.

La signature, « Charles Magini/peintre/à Fano » [en français], retrouvée sur certaines compositions, a permis de redonner une juste paternité à ce groupe qui, du même coup, est à dater bien plus tardivement que ne le pensait la critique. Jusqu'alors cette production était apparentée à celle de Paolo Antonio Barbieri (1603-1649) ou de tel autre maître supposé français ou espagnol du Seicento. À pris corps alors une personnalité qui trouve tout à fait sa place parmi les grands maîtres européens de la nature morte du XVIII^e siècle, de Luis Melendez (1716-1780) à Chardin (1699-1779), ces artistes qui partagent ce même sens de l'objet traité pour lui-même, dans un environnement silencieux, presque de recueillement. ▲

have been dated and rarely, if at all, documented. The signature in French, “Charles Magini/peintre/Fano”, found on several paintings, allowed this group – which, it was also found, dates from later than previously estimated – to reclaim its true author, having previously been attributed to Paolo Antonio Barbieri (1603-1649) and other supposedly French or Spanish Seicento masters. From that point onwards, the artist as individual began to take form and to find his rightful place among such 18th century European Masters of still life as Luis Melendez (1716-1780) or Chardin (1699-1779) – all artists who share the same sense of the object as subject, in silent, almost meditative environments. ▲

AGOSTINO TASSI

PONZANO ROMANO, ROME, 1578 - ROME, 1644

Le Baptême du Christ
L'Appel de Simon
The Baptism of Christ
The Calling of Simon

TONDI. HUILES SUR PANNEAUX. DIAM. 58,5 CM (TONDOS. OIL ON PANEL)

PROVENANCE. Londres, collection particulière.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. London, private collection.
LITERATURE. Unpublished.

LES SUJETS RELIGIEUX DU BAPTÊME DU CHRIST et de *L'Appel de Simon* sont l'occasion pour le peintre de représenter deux merveilleux paysages pour lesquels il avait une prédilection. Les tondi reflètent les différents apports stylistiques qui se sont cristallisés à Rome, entre 1610 et 1620, datation retenue par Marco Chiarini pour nos panneaux. Agostino Tassi apparaît comme un disciple des artistes nordiques présents dans la Ville éternelle ayant, avant lui, abordés ce thème. En premier lieu, Paul Brill (1554-1626) l'influencera par ses petits formats au faire minutieux et ses compositions codifiées entre masses sombres et échappées lumineuses sur un dégradé atmosphérique. Tassi transpose ce schéma en plaçant, là un bosquet d'arbres touffus, ailleurs une imposante colline, qui servent de toile de fond à une multitude de petites figures allongées, caractéristiques de son écriture. Après un séjour à Florence qui s'était achevé par un passage sur les galères du duc de Toscane, il rentre à Rome fin 1610, l'année où meurt l'un des précurseurs dans ce genre, l'allemand Adam Elsheimer (1578-1610) qui apporte, avec ses paysages, une attention toute particulière à la lumière. Ce dernier point n'échappera pas à Agostino comme en témoigne le nocturne de la collection Longhi de Florence et dans un tout autre registre, nos deux tableaux, incompa-

THE RELIGIOUS SUBJECTS OF THE BAPTISM OF Christ and *The Calling of Simon* provided the painter with the opportunity to portray two splendid landscapes, a genre for which he showed a predilection. The tondos are representative of the various stylistic trends that developed in Rome during the 1610s, the period in which Marco Chiarini believes our pictures were painted. Agostino Tassi seems to have been a disciple of the northern artists working in the Eternal City who had previously addressed the subject. For example, Paul Brill (1554-1626) influenced him through his small-scale, meticulous work and his codified compositions of dark masses leading to luminous vistas by way of atmospheric modulation. Tassi would later transpose this layout, placing a grove of tufted trees here or an imposing hill there to act as the backdrop for the myriad small, attenuated figures that are characteristic of his work. Following time spent in Florence (ending with a period as one of the Duke of Tuscany's galley slaves), he returned to Rome late in 1610, the year of the death of one of the genre's forerunners, the German Adam Elsheimer (1578-1610), who had brought his own particular focus on light to the art of landscapes. Agostino was not indifferent to this point, as demonstrated in his nocturne in the Longhi collection in Florence, as well as, although in a completely different register, in the two



rables par le rendu cristallin des arrières-plans¹. Les claires ouvertures sur les lointains s'opposent aux premiers plans plongés dans l'ombre des masses repoussoirs formées par les arbres et la colline où l'artiste a subrepticement glissé la lumière rougeoyante d'un feu de camp à l'endroit le plus obscur.

Au premier plan de *L'Appel de Simon*, apparaissent des figures peintes de manière classique, bien différentes de celles filiformes de l'artiste, et qui dénoncent vraisemblablement l'intervention d'un collaborateur, peut-être Cornelis van Poelenburgh (ca. 1586/1595-1667). Elles viennent fermer, avec élégance, le demi-cercle formé par les spectateurs qui écoutent le sermon du Christ². Les ruines, bien mises en évidence au premier plan, symbolisent l'Ancien Testament sur lequel se construit le Nouveau Testament. Alors que le Christ prêche au bord du lac de Génésareth «et que la foule se pressait autour de lui», «Il monta dans l'une de ces barques, qui était à Simon, et il le pria de s'éloigner un peu de la terre [...] et de la barque il enseignait la foule» (Luc, 5: 2-3). Ce moment précède la pêche miraculeuse qui décidera de la future vocation de Simon.

Les figures du Baptême présentent, elles, un caractère très homogène, y compris dans le groupe de cavaliers, derrière saint Jean-Baptiste, qui atteste combien Tassi a regardé les œuvres de son ancien élève, Filippo Napoletano (1590-1629), lui aussi fervent adepte de ce type de paysage recomposé. Notre artiste suit ici les modes de Paul Brill dans l'équilibre des masses: à l'imposant groupe d'arbres de droite répond l'arbre de gauche dont le tronc épouse parfaitement la forme du tondo.

Des influences nordiques, Agostino Tassi retient les petites figures noyées dans une ampleur de la vision, subtilement peuplée, pour *L'Appel de Simon*, de fines descriptions de bateaux. Il s'agit d'une composante essentielle de ses nombreux paysages maritimes qu'il avait eu l'occasion d'étudier à Livourne, où il avait séjourné pendant plusieurs années, et dont il allait encore donner des témoignages à fresque dans la Salle des marines du Palais Pamphilj à Rome, datés autour de 1619. Agostino Tassi apparaît comme un intermédiaire essentiel dans l'histoire du paysage, y compris pour son attention à la lumière, qui sera développée avec des résultats d'une grande poésie par Claude Lorrain (1600-1682), son élève le plus brillant. ▲

pieces presented here, whose crystalline backgrounds are incomparable¹. The bright openings into the distance contrast with foregrounds plunged into the shadow of the intimidating masses formed by a copse of trees and the hill, on which the painter has furtively inserted the burning light of a campfire at its darkest point.

In the foreground of *The Calling of Simon*, we find figures painted in a classical style, entirely distinct from the artist's lankier forms, most likely indicating the participation of a second painter. These figures elegantly close the semi-circle formed by the audience listening to Jesus' sermon². The ruins, prominently displayed in the foreground, symbolise the Old Testament, on whose foundations the New Testament was built. When Christ preached on the banks of Lake Genesareth "with the people crowding around him", "he got into one of the boats, the one belonging to Simon, and asked him to put out a little from shore [...] and taught the people from the boat" (Luke 5:2-3). This is the point just before the miraculous catch that would determine Simon's calling.

The figures in the Baptism are more homogeneous, including the group of horsemen behind St John the Baptist, testimony to the attention Tassi paid to the work of his former student, Filippo Napoletano (1590-1629), another fervent adherent of this type of reconstructed landscape. It is striking to note just how far the artist goes in following Paul Brill's sense of balance, with the imposing group of trees on the right counterbalanced by the tree at the left, its trunk conforming perfectly to the shape of the tondo.

Agostino Tassi's northern influences have been preserved in the small figures swallowed up in sweeping views – in the case of *The Calling of Simon*, one that is subtly inhabited by delicately rendered boats. This effect is one of the essential components of his numerous maritime landscapes, developed during his studies of the genre in Livorno, where he stayed for several years and to which his fresco in the Sala delle Marine at Rome's Palazzo Pamphilj would later bear witness (ca. 1619). Agostino Tassi was an essential figure in the history of landscape painting, notably for his awareness of light, which would be developed upon with highly poetic results by Claude Lorrain (1600-1682), his most brilliant student. ▲



1. Patrizia Cavazzini, «Towards a chronology of Agostino Tassi», *The Burlington Magazine*, n°1192, juillet 2002, p. 399, fig. 8.
 — Patrizia Cavazzini, «Towards a chronology of Agostino Tassi», *The Burlington Magazine*

n°1192, July 2002, p. 399, fig. 8.
 2. Marco Chiarini (communication écrite, décembre 2005) suggère à titre d'hypothèse, et sans avoir pu prendre une vision directe des tableaux pour lesquels il

partage la paternité à Tassi, qu'il puisse s'agir de Cornelis van Poelenburgh (ca. 1586/1595-1667).

— Marco Chiarini (written communication, December 2005), without having had the

opportunity to directly examine these paintings, which he also attributes to Tassi, suggests that the second artist may be Cornelis van Poelenburgh (ca. 1586/1595-1667).

GIOACCHINO ASSERETO

GÈNES, 1600 - 1650

Le Songe de Jacob

Jacob's Dream

HUILE SUR TOILE. 74,5 × 148 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. New York, Sotheby's, 28 janvier 1999, n° 302.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. New York, Sotheby's, 28 January 1999, lot 302.

LITERATURE. Unpublished.

CES DERNIÈRES ANNÉES, PLUSIEURS ARTICLES sont venus apporter des éléments nouveaux sur le corpus de l'artiste, très admiré de son vivant, et qui attend toujours une étude monographique¹. Après avoir suivi un apprentissage à Gênes même auprès de Luciano Borzone (1590-1645), puis de Giovanni Andrea Ansaldo (1584-1638), Assereto explore à partir des années 1630 une peinture ténébriste chargée d'émotion, où dominent les tonalités terres, ces mêmes tons bruns qui ferment ici la composition à l'arrière. Les anges montant à l'échelle, travaillés en grisaille sur le ton du fond, sont particulièrement révélateurs de ces choix. Le thème est tiré de la Genèse (28-10) et représente le songe de Jacob: alors qu'il passe la nuit à la belle étoile en ayant pris «une des pierres du lieu» pour lui servir d'oreiller, il eut un songe: «Voilà qu'une échelle était dressée sur la terre et que son sommet atteignait le ciel, et des anges de Dieu y montaient et descendaient.» À ce moment-là, apparut Yahvé qui lui fit part de son intention de lui donner la terre sur laquelle il est couché.

L'artiste a recourt, comme il le pratique souvent, à un format très resserré qui projette ses personnages sur l'avant de la toile, un effet qui participe à ses expérimentations menées sur l'espace mises en œuvre autour des années 1630. Le format, qui s'adapte si bien à l'endormissement de Jacob, fait corps avec la représentation d'une belle unité dans ses camaïeux de bruns que seuls viennent relever le rouge chaud des manches et quelques touches fluides de rose sur le drapé, posées comme au hasard. Avec cette mise en page, Assereto

DURING THE PAST FEW YEARS, A NUMBER OF articles have shed new light on the corpus of this artist, who was greatly admired during his lifetime and yet continues to await a monographic study¹. What we do know is that, after having been apprenticed in Genoa to Luciano Borzone (1590-1645), then to Giovanni Andrea Ansaldo (1584-1638), Assereto began to explore a dark, emotionally charged style in the 1630s, in which earth tones dominated – the same brown hues as those closing off this composition toward the rear. The angels ascending the ladder, described in grisaille against the background, are a telltale sign of the artist's preference. The theme is drawn from Genesis 28:10 and represents Jacob's dream: when he spent the night under the open sky using “one of the stones of that place” as a pillow, he had a dream: “and behold, a ladder was set up on the earth, and its top reached to heaven; and there the angels of God were ascending and descending on it.” It was then that Yahweh appeared to him to tell him that the land on which he lay would be given to him.

As was his custom, the artist adopts a very tight format that projects the figures toward the front of the canvas, an effect which was part of his experimentation with space in the 1630s. The format, so well adapted to Jacob's slumber, beautifully integrates the unity of the brown monochromes, brightened only by the warm red of the sleeves and a few seemingly random touches of pink elsewhere on the garments. With this layout, Assereto presents us with a piece of great inventiveness,



nous offre une œuvre d'une grande force d'invention où la palette fondue autorise, selon Tiziana Zennaro, une datation dans la pleine maturité de l'artiste, à partir de 1640, dans l'ultime décennie de sa vie. ▲

in which, according to Tiziana Zennaro, the use of a faded palette points toward a more mature production, no earlier than 1640; in other words, during the last decade of the artist's life. ▲

1. Voir Tiziana Zennaro, *Assereto*, Cremona, éd. Soncino, (à paraître). Sur les contributions récentes (et avec la bibliographie antérieure): Franco Renzo Pesenti, «Gioacchino Assereto», *La Pittura in Liguria. Artisti del primo seicento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Gênes, 1986, p. 371-432; Lilli Ghio Vallarino, «Gioacchino Assereto», cat. exp. Genova nell'età barocca, Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 mai-26 juillet 1992, p. 90-96; Tiziana Zennaro, «Sull'attività giovanile di Gioacchino Assereto», *Paragone*, n°549, novembre 1995, p. 21-61; Martha Ausserhofer, «Genuesische historienmalerei: Gioacchino

Assereto und die kreuzzüge», *Mitteilungen des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 1997, n°1/2, p. 119-143; Camillo Manzitti, «Gioacchino Assereto: tangenze giovanili con Bernardo Strozzi e nuove testimonianze figurative», *Paragone*, mai 2005, n°663, p. 27-46; Tiziana Zennaro, «Aggiunte al catalogo di Gioacchino Assereto», *Paragone*, novembre 2005, n°669, p. 25-42. Martha Ausserhofer a prouvé que la date de la disparition du peintre doit être repoussée d'une année, «Archivnotizen zu Gioacchino Assereto und Anderen Genueser malern des 17. jahrhunderts», *Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz*, 1991, n°2/3, p. 337-356.

— See Tiziana Zennaro, *Assereto*, Cremona, ed. Soncino, (forthcoming). For recent contributions (with earlier bibliographies), see Franco Renzo Pesenti, «Gioacchino Assereto», *La Pittura in Liguria. Artisti del primo seicento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genoa, 1986, pp. 371-432; Lilli Ghio Vallarino, «Gioacchino Assereto», exh. cat. Genova nell'età barocca, Genoa, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 May-26 July 1992, pp. 90-96; Tiziana Zennaro, «Sull'attività giovanile di Gioacchino Assereto», *Paragone* 549, November 1995, pp. 21-61; Martha Ausserhofer, «Genuesische historienmalerei: Gioacchino Assereto und

die kreuzzüge», *Mitteilungen des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 1997, n°1/2, pp. 119-143; Camillo Manzitti, «Gioacchino Assereto: tangenze giovanili con Bernardo Strozzi e nuove testimonianze figurative», *Paragone*, 663, May 2005, pp. 27-46; Tiziana Zennaro, «Aggiunte al catalogo di Gioacchino Assereto», *Paragone*, 669, November 2005, pp. 25-42. Martha Ausserhofer has proved that the date of the painter's death had to be pushed back by a year, «Archivnotizen zu Gioacchino Assereto und Anderen Genueser malern des 17. jahrhunderts», *Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz*, 1991, n°2/3, pp. 337-356.

MICHELANGELO PACE, dit «IL CAMPIDOGLIO»

ROME, 1610? - 1670?

Portrait d'un lévrier avec un chiot sur fond de paysage *Portrait of a Greyhound with Pup against a Landscape Background*

HUILE SUR TOILE. 168 × 252 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. Très probablement Rome, collection Chigi, peut-être pour un des palais du cardinal Flavio Chigi (1641-1693), celui de Formello ou sa villa de Versaglia pour laquelle on trouve mention de paiements de plusieurs tableaux de lévriers à Michele Pace (Golzio, 1939, *ibid.* note 1, p. 152, 171-172). Rome, Galleria Ida Benucci; Paris, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Francesco Petrucci, *Le Stanze del Cardinale*, cat. exp. Ariccia, Palais Chigi, 20 juillet-21 septembre 2003, p. 151-152, n°131.

EXPOSITION. *Le Stanze del Cardinale*, cat. exp. Ariccia, Palais Chigi, 20 juillet-21 septembre 2003, p. 151-152, n°131.

PROVENANCE. Most likely Rome, the Chigi collection, perhaps for the palazzo of Cardinal Flavio Chigi (1641-1693) in Formello or his Villa di Versaglia, for which payments to Michele Pace for multiple paintings of greyhounds have been found (Golzio, 1939, as in note 1, pp. 152, 171-172). Rome, Galleria Ida Benucci; Paris, private collection.

LITERATURE. Francesco Petrucci, *Le Stanze del Cardinale*, exh. cat. Ariccia, Palazzo Chigi, 20 July-21 September 2003, pp. 151-152, n°131.

EXHIBITION. *Le Stanze del Cardinale*, exh. cat. Ariccia, Palazzo Chigi, 20 July-21 September 2003, pp. 151-152, n°131.

LES ARCHIVES CHIGI, PUBLIÉES PAR VINCENZO Golzio en 1939, ont été fondamentales pour reconstruire l'activité de Michele Pace comme peintre d'animaux¹. Jusqu'alors connu uniquement pour ses natures mortes, il était tombé, depuis le XVIII^e siècle, dans un quasi-oubli. Pourtant, ces documents viennent témoigner d'une intense activité pour le cardinal Flavio Chigi (1641-1693), qui lui commanda, entre 1658 et 1666, de nombreux tableaux de lévriers pour ses résidences à Rome et dans ses alentours. De fait, en 1664-1665, Michele Pace exécute pour ce grand mécène, un ensemble de quatre tableaux représentant ses lévriers pour décorer une salle au rez-de-chaussée de son palais d'Ariccia, toujours *in situ*, avec en arrière-plan ses différentes propriétés de campagne où il s'adonnait à sa passion pour la chasse. Ces *Portraits de lévriers*, publiés en 1966 par Italo Faldi avec d'autres toiles de l'artiste et de son fils Giovan Battista Pace (1650-1699), attestent de la volonté du peintre de porter ce genre à sa plus haute expression². Depuis,

THE CHIGI ARCHIVES, PUBLISHED BY VINCENZO Golzio in 1939, were fundamental in the reconstruction of Michele Pace's work in animal painting¹. Prior to that date, he had been known strictly for his still lifes, and had fallen into near oblivion since the 18th century. And yet, these documents bear witness to a high level of activity for Cardinal Flavio Chigi (1641-1693), who commissioned numerous paintings of greyhounds for his residences in and around Rome between 1658 and 1666. Indeed, in 1664-1665, Michele Pace executed a series of four paintings portraying his patron's greyhounds for the decoration of a room on the ground floor of his Ariccia palace, each piece *in situ* at one of the cardinal's various country properties where he would satisfy his passion for hunting. These *Portraits of Greyhounds*, published in 1966 by Italo Faldi, along with other pieces by the artist and his son Giovan Battista Pace (1650-1699), speak to the painter's desire to elevate the genre to its highest level². Since then, other paintings have appeared,





FIG. 1

— Michele Pace, *Portrait de lévrier avec un paysage*, Milan, collection Koelliker.



FIG. 2

— Michele Pace, *Portrait de lévrier avec paysage maritime*, Milan, collection Koelliker.

d'autres sont apparus, venant confirmer la validité des multiples mentions de paiements à Michele Pace pour des portraits de lévriers «dal naturale», parfois avec plusieurs chiens sur la même toile, leur nombre étant précisé et pouvant aller jusqu'à douze³.

Notre lévrier est apparu à une date récente, lorsqu'il fut présenté en 2003 par Francesco Petrucci à une exposition au Palais Chigi d'Ariccia. Il est catalogué avec deux autres toiles sur ce même thème, aux dimensions sensiblement comparables et similaires par la pose à l'arrêt de l'animal, aujourd'hui dans la collection Luigi Koelliker de Milan (fig. 1 et 2). Notre lévrier brun est peint devant un paysage vespéral et ne se laisse en rien distraire par le petit chien caché dans une sorte de niche, en bas à droite, et qui regarde craintivement vers ce dernier. L'artiste semble s'être fait une spécialité de ces portraits animaliers conçus *all'aperto*, conception qui vaut aussi pour ses natures mortes, et

confirming the documented payments to Michele Pace for portraits of greyhounds "dal naturale", sometimes representing multiple canines on the same canvas, the number of animals being clearly specified and reaching as high as twelve³.

This particular greyhound is a recent rediscovery, presented by Francesco Petrucci at an exhibition at the Palazzo Chigi in Ariccia in 2003. It is catalogued with two other pieces dealing with the same theme, with generally comparable measurements and with the hounds in similar static poses, currently in the Luigi Koelliker collection in Milan (figs. 1 and 2). Our brown greyhound has been painted in front of a twilight landscape and is intently focussed on the small pup peering fearfully at the larger animal from its niche in the lower right corner. The artist seems to have specialised in these *all'aperto* animal portraits, a style which also holds true for his still lifes, and which

1. Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Rome, 1939.

— Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Rome, 1939.

2. Italo Faldi, «I dipinti chigiani di Michele e Giovan Battista Pace», *Arte antica e moderna*, 34-35-36, avril-décembre 1966, p. 144-150. Pour son activité de peintre de natures mortes voir Ludovica Trezzani,

«Michelangelo di Campidoglio», *La Natura morta in Italia*, 2 vol., Rome, 1989, vol. 2, p. 775-783; Alberto Cottino, «Le Origini e lo sviluppo della natura morta barocca a Roma», *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. exp. Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 6 décembre 2002-23 février 2003; Florence, Palazzo Strozzi, 26 juin-

12 octobre 2003, p. 351-352.

— Italo Faldi, «I dipinti chigiani di Michele e Giovan Battista Pace», *Arte antica e moderna* 34-36, April-December 1966, pp. 144-150. For a discussion on his still life painting, see Ludovica Trezzani, «Michelangelo di Campidoglio», *La Natura morta in Italia*, 2 vols., Rome, 1989, vol. 2, pp. 775-783; Alberto Cottino, «Le Origini e lo sviluppo della

natura morta barocca a Roma», *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, exh. cat. Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 6 December 2002 - 23 February 2003; Florence, Palazzo Strozzi, 26 June-12 October 2003, pp. 351-352.

3. Vincenzo Golzio, *ibid.* note 1, p. 172, sous le n°1842. — Vincenzo Golzio, *ibid.* note 1, p. 172, under n°1842.

qui lui permettent de transcrire les contrastes changeants de la lumière suivant le moment de la journée. Ici, les rayons du soleil couchant viennent ciseler le contour des pattes du chien et illuminer son poitrail et sa tête. Les caractéristiques stylistiques du peintre s'expriment par son faire large à la palette vibrante de matière, bien apparent dans les rehauts de couleur claire sur le sol et sur le tronc d'arbre à gauche.

Très peu d'éléments biographiques – nous ignorons toujours ses dates de naissance et de mort – et artistiques viennent éclairer la vie et l'œuvre de cet artiste, qui prennent avec les précises références des archives Chigi, un relief nouveau et passionnant. Michele Pace a développé une vraie particularité en associant portrait d'animaux et paysage ou nature morte et paysage, un naturalisme déjà présent à Rome chez Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), tendance qui se développera au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle avec Abraham Bruegel (1631-1697) et plus tard, avec Frans Werner Tamm (1658-1724). ▲

allows him to record the shifting contrasts of light, according to time of day. Here, the sun's setting rays polish the contours of the dog's paws and illuminate its head and chest. The painter's stylistic characteristics are expressed in the generosity of his vibrant palette, which is fully apparent in the coloured highlights on the ground and the tree trunk on the left.

The precise detail of the Chigi archives provide new and fascinating depth to the life and work of this artist, about whom very little biographical and artistic information exists (even the dates of his birth and death remain unknown). Michele Pace developed a truly singular style in his animal portrait/landscape and still life/landscape combinations, following the naturalism that had already been witnessed in Rome with the work of Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), a trend which would be further developed over the course of the latter half of the 17th century by Abraham Bruegel (1631-1697) and, later on, by Frans Werner Tamm (1658-1724). ▲

LORENZO PASINELLI

BOLOGNE, 1629 - 1700

Vénus et deux amours sur un fond de paysage *Venus and Two Cupids against a Landscape Background*

HUILE SUR TOILE. 38 × 50,5 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. Paris, Drouot, vente Tajan, 13 décembre 2004, N°19.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Paris, Drouot, Tajan sale, 13 December 2004, N°19.
LITERATURE. Unpublished.

NOTRE GRISAILLE, REPRÉSENTANT SUR FOND de paysage une Vénus allongée et deux amours, nous porte vers l'art du bolonais Lorenzo Pasinelli, autant pour des raisons stylistiques que documentaires. Zanotti (1703), la source la mieux informée sur l'artiste, nous apprend qu'après la mort de sa première femme Camilla (le 10 mai 1676), il épouse Lucrezia Roberti, le 27 septembre 1677¹. Cette dernière, «di bella corporatura, carnosa, e di colorito vivace», lui sert de modèle pour peindre diverses Vénus dans des attitudes très variées, et Zanotti donne encore une précision qui nous intéresse au premier chef, celle de la technique de la grisaille privilégiée par l'artiste dans le choix de ce thème («la più parte à chiaro scuro»). Dans sa monographie sur Lorenzo Pasinelli, Carmela Baroncini répertorie trois autres *Vénus* en grisaille, parmi lesquelles l'étude à l'huile sur papier de Stuttgart (Schloss Fachsenfeld; fig. 1) qui pourrait avoir été préparatoire à notre toile². Le modèle est saisi dans la même pose, elle a déjà le visage tourné vers l'arrière. L'ajout du paysage et de la lourde tenture qui isole Vénus et la cache des regards indiscrets appartiennent à une longue tradition iconographique, tout particulièrement à Bologne, où les Carrache n'avaient pas manqué de donner une interprétation de ce thème, prétexte à peindre une image sensuelle. Carmela Baroncini cite comme source le dessin d'Annibal (1560-1609), conservé aujourd'hui à la Royal Library de Windsor Castle, qui connaîtra une véritable fortune

THIS GRISAILLE, DEPICTING A RECLINING VENUS with two cupids in a country setting, is an introduction to the art of the Bolognese artist Lorenzo Pasinelli, for stylistic as much as documentary reasons. Zanotti (1703), the best informed source regarding the artist, explains that, following the death of his first wife, Camilla (10 May 1676), he married Lucrezia Roberti on 27 September 1677¹. The latter, “di bella corporatura, carnosa, e di colorito vivace”, would become his model for a number of Venuses depicted in a variety of poses, and Zanotti thus provides yet another interesting detail regarding the artist's preference for the use of grisaille for this theme (“la più parte à chiaro scuro”). In her monograph on Lorenzo Pasinelli, Carmela Baroncini identifies three other grisaille *Venuses*, including his Stuttgart oil on paper study (Schloss Fachsenfeld; fig. 1), which could easily have been a preparatory draft for the present piece². The model is captured in the same pose, with her face holding the same backward gaze. The addition of the countryside and of the heavy hangings, isolating and protecting Venus from indiscreet glances, belongs to a longstanding iconographic tradition, particularly true in Bologna where the Carracci never sailed to give their own interpretation of the theme as a pretext for the painting of sensuous images. Carmela Baroncini cites a drawing by Annibale Carracci (1560-1609) in the Royal Library at Windsor Castle as the enormously successful source for Albani (1578-1660), Guercino





FIG. 1

— Lorenzo Pasinelli, *étude pour une Vénus*, Stuttgart, Schloss Fachsenfeld.

avec l'Albane (1578-1660), Le Guerchin (1591-1666), Flaminio Torri (1620-1661) et pour finir, notre artiste³. Comme nous le signale encore la spécialiste du peintre, la femme nue allongée sur un lit, dont la main gauche sur la hanche retient élégamment le drap, sera à son tour reprise littéralement par Donato Creti (1671-1749) – élève précoce et habile de Pasinelli – qui la placera sur la base de la *Tombe allégorique de Locke, Boyle et Sydenham* (Bologne, Pinacothèque nationale; 1729) ou bien encore, en modifiant légèrement la rotation de la tête, il en fera le sujet de la tempera sur toile en grisaille de la *Femme dormant* (Bologne, Collezioni Comunali d'Arte).

Notre peintre a traité le thème de manière originale en imaginant le délicat ballet des deux anges ouvrant le lourd drapé, alors que Vénus, à peine réveillée, tourne le regard vers le paysage ainsi révélé. Nous sommes surpris de ne pas y découvrir un satyre aux aguets ou dans une fâcheuse posture comme c'est le cas pour la toile monochrome, *Vénus dormant et satyre lié à un arbre* (Rome, collection particulière; fig. 2) ou le tondo de la *Vénus dormant épiée par deux satyres* (Parme, Galleria Nazionale; fig. 3). Dans notre composition, seul Cupidon, reconnaissable à l'arc qu'il tient à la main, fait référence à la fable mythologique qui prendrait, en son absence,



FIG. 2

— Lorenzo Pasinelli, *Vénus dormant et satyre lié à un arbre*, Rome, collection particulière.

(1591-1666), Flaminio Torri (1620-1661) and our artist³. As this scholar tells us, the figure of this nude reclining on a bed with her left hand gracefully holding a sheet up to her hip, would in turn be literally reproduced by Donato Creti (1671-1749) – Pasinelli's precocious and skilled student – and placed at the base of his *Allegorical Tomb of Locke, Boyle and Sydenham* (Bologna, Pinacoteca Nazionale; 1729) and again, although this time slightly adjusting the rotation of her head, in his grisaille tempera on canvas of a *Sleeping Woman* (Bologna, Collezioni Comunali d'Arte).

Our painter has addressed this theme in an original manner, imagining a delicate ballet in which the two cherubs open the heavy draperies, while Venus, only just awakened, turns her gaze toward the countryside that has been unveiled. It is almost surprising not to find a satyr snooping about or standing in some untoward position, as is the case in the monochrome, *Sleeping Venus and Satyr Attached to a Tree* (Rome, private collection; fig. 2), and in the *Sleeping Venus Spied on by Two Satyrs* tondo (Parma, National Gallery; fig. 3). In the present composition

1. G.P. Zanotti, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli*, Bologne, 1703, p. 33-34.
— G.P. Zanotti, *Nuovo fregio di*

gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli, Bologne, 1703, pp. 33-34.
2. Carmela Baroncini, *Lorenzo Pasinelli Pittore (1629-1700)*, Faenza, 1993, fig. 28,

p. 242-243, N°39; p. 353-354, N°92; p. 355-356, N°93.
— Carmela Baroncini, *Lorenzo Pasinelli Pittore (1629-1700)*, Faenza, 1993, fig. 28, N°39, pp. 242-243; N°92,

pp. 353-354; N°93, pp. 355-356.
3. Carmela Baroncini, *ibid. supra*, 1993, p. 354, sous la notice N°92.
— Carmela Baroncini, *op. cit.*, 1993, under N°92, p. 354.

un caractère plus intimiste. C'est avec un art consommé de la mesure que Pasinelli manie les pinceaux pour décliner cette scène dans un beau dégradé de bruns clairs, ajoutant par endroits pour les rehauts quelques accents de matière d'une écriture nerveuse ou, pour dessiner le modelé, quelques hachures serrées. La description s'attarde longuement sur les plis des drapés où les sombres alternent avec les clairs et nous prouvent la capacité de l'artiste de varier avec délicatesse la couleur selon l'incidence de la lumière. Notre exemplaire vient s'ajouter aux trois compositions monochromes déjà connues, technique que Pasinelli affectionnait tout particulièrement dans son œuvre. Il faut croire que celui-ci, alors au sommet de sa gloire, rencontra un vrai succès dans les années 1670-1680 avec ces sujets profanes, très sensuels d'inspiration, exécutés avec une réelle sensibilité. ▲

Cupid, distinguishable by the bow in his hand, is the only reference to the mythological fable that would, without his presence, take on a far more intimate quality. In a carefully measured art, Pasinelli wields his brush to create a beautifully shaded scene of light browns, highlighted in places with a quick stroke or, in the case of the figures, with tight hatching. There is a high degree of detail in the drapery folds, alternating light and dark and demonstrating the artist's ability to delicately vary colour according to lighting. This piece can be added to his three other, better-known monochrome compositions, painted in that technique of which Pasinelli was so fond. It must be said that during the 1670s, at the pinnacle of his fame, this type of profane subject became a bona fide success for him, being very sensual in nature and yet executed with true sensitivity. ▲



FIG. 3

— Lorenzo Pasinelli, *Vénus dormant épiée par deux satyres*, Parme, Galleria Nazionale.

FRANCESCO BOTTI

FLORENCE, 1640 - 1710

Abigail porte des dons à David *Abigail bringing gifts to David*

HUILE SUR TOILE. 85 × 115 CM (OIL ON CANVAS)

PROVENANCE. France, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. France, private collection.

LITERATURE. Unpublished.

FRANCESCO BOTTI ILLUSTRE ICI UN THÈME récurrent de la peinture florentine du Seicento, déjà traité par notre artiste lui-même dans une autre composition, aujourd'hui à l'hôpital de San Giovanni di Dio de Florence¹. Des maîtres reconnus, actifs dans la première moitié du siècle, citons sur ce même sujet les deux tableaux de la collection Bigongiari, l'un exécuté par Cecco Bravo (1601-1661) et l'autre par Simone Pignoni (1611-1689)². Et c'est bien à ces deux artistes que l'art de Francesco Botti emprunte. Il collabore dans l'atelier de Simone Pignoni, probablement jusqu'aux années 1670. Après un bref séjour d'étude à Venise, il est de retour à Florence où il est immatriculé à l'Académie du dessin en 1678.

L'épisode représenté est extrait de l'Ancien Testament et illustre un passage de Samuel (I, 25, 18-28), celui de la rencontre entre David et Abigail. La femme de Nabal apporte des présents sous forme de victuailles pour faire oublier l'affront que son mari a fait subir aux envoyés du roi David: «Vite Abigayil prit deux cents pains, deux outres de vin, cinq moutons apprêtés, cinq boisseaux de grain rôti, cent grappes de raisin sec, deux cents gâteaux de figues, qu'elle chargea sur des ânes.» Il s'agit là d'une sorte de parabole de la bonne épouse, fidèle et avisée, dépeinte par l'artiste sur le ton de la séduction et qui en laisse entrevoir l'issue: après la mort de son mari, foudroyé par la justice divine, Abigail sera demandée en mariage par David.

IN THIS PIECE, FRANCESCO BOTTI DEPICTS A recurrent theme of Seicento Florentine painting, one which he himself had previously portrayed in another composition (now in the San Giovanni di Dio Hospital in Florence)¹. Cecco Bravo (1601-1661) and Simone Pignoni (1611-1689), both active in the first half of the 17th century, each produced a dealing with the same subject (both in the Bigongiari collection)². And it is precisely from the work of these two artists that Francesco Botti has borrowed, having worked for a time in Simone Pignoni's studio, probably into the 1670s. Following a brief period of study in Venice, he returned to Florence, where he was received into the Academy of Drawing in 1678.

The episode represented here is an extract of the Old Testament, illustrating the passage from Samuel in which David and Abigail meet (1 Samuel 25:18-28). Nabal's wife brings gifts in the form of food, in apology for her husband's affront to King David's envoys: "Then Abigail made haste, and took two hundred loaves, and two bottles of wine, and a five sheep ready dressed, and five measures of parched grain, and an hundred clusters of raisins, and two hundred cakes of figs, and laid them on asses." This is a sort of parable of the good wife, who is faithful and prudent, and is here depicted by the artist in a rather seductive tone, foretelling the story's end, in which, following Nabal's death (struck down by divine justice), David asks for Abigail's hand in marriage.



Par rapport aux deux précédents de ses aînés florentins, Botti innove par le côté clair: la rencontre se situe sous un beau ciel bleu qui, avec le blanc des chevaux, irradie la composition. Le dessin concourt à l'évanescence de la forme pour privilégier une certaine stylisation comme tendent à le démontrer les attitudes sophistiquées des personnages et les courbes des encolures des chevaux. Ce travail si particulier sur les contours est largement interprété à partir du style «flou» du dernier Cecco Bravo, alors que le profil perdu d'Abigail fait écho à ceux des héroïnes de Simone Pignoni. Ces réminiscences encore très explicites dans cette composition autorisent une datation dans les années 1680. Les couleurs vives des drapés – les rose-rouge, bleu, jaune safran et vert – apparaissent comme autant de temps forts qui viennent ordonner le sfumato, caractéristique si particulière de l'école florentine du XVII^e siècle. ▲

As compared with his Florentine elders, Botti's innovation lies in his use of light: the meeting takes place under a beautiful blue sky that, along with the white of the horses, illuminates the composition. His design contributes to the dissolution of form, thus favouring the stylisation of the characters' sophisticated poses and the curves of the horses' necks. This composition unusual for its contours is expressed through the "soft focus" approach one finds in Cecco Bravo's late works, whereas Abigail's lost profile echoes that of Simone Pignoni's heroines. These explicit nods to other masters suggest a date in the 1680s. The vivid colours of the garments – the rose-reds, blues, saffron yellows and greens – appear to provide the cadence to the sfumato, a characteristic that is so peculiar to the 17th century Florentine school. ▲

1. Giuseppe Cantelli, *Repertorio della Pittura fiorentina del Seicento*, Florence, 1983, fig. 73. Pour une reconstruction récente sur l'artiste, voir Sandro Bellesi, «Ricognizioni sull'attività di Francesco Botti», *Bollettino*

dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato, 1996, 63, p. 63-98. — Giuseppe Cantelli, *Repertorio della Pittura fiorentina del Seicento*, Florence, 1983, fig. 73. For a more recent reconstruction of the

artist, see Sandro Bellesi, "Ricognizioni sull'attività di Francesco Botti", *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato*, 63, 1996, pp. 63-98.

2. Francesca Baldassari,

La Collezione Piero ed Elena Bigongiari, Milan, 2004, p. 100, n°10, p. 172, 174-175, n°43.

— Francesca Baldassari, *La Collezione Piero ed Elena Bigongiari*, Milan, 2004, n°10, p. 100; n°43, pp. 172, 174-175.



