

Tableaux napolitains

DU NATURALISME AU BAROQUE



Tableaux napolitains

DU NATURALISME AU BAROQUE



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:
Anthea Brook, Stefano Causa, Frank Dabell,
Filippo Maria Ferro, Riccardo Lattuada,
J. Patrice Marandel, Marieke Pain,
Nicola Spinosa, J. T. Spike, Clovis Whitfield.

© Galerie Canesso SARL.
Traduction: Frank Dabell
Conception graphique: François Junot.
Photographies: Fabrice Gousset.
Photogravure et impression:
Imprimerie Blanchard – février 2007.

Édition hors commerce.

SOMMAIRE / CONTENTS

- 8 GIOVANNI BATTISTA CARACCILO,
dit BATTISTELLO CARACCILO
Jeune homme à mi-corps
Half-length Figure of a Young Man
- 12 FRANÇOIS DE NOMÉ
L'Entrée du Christ à Jérusalem
Christ's Entry into Jerusalem
- 16 PAOLO DOMENICO FINOGLIO
Élie et l'Ange
Elijah and the Angel
- 20 MASSIMO STANZIONE
Vierge à l'Enfant
The Virgin and Child
- 24 ANDREA DE LIONE
Vénus et Adonis
Venus and Adonis
- 28 DOMENICO GARGIULO, dit MICCO SPADARO
Adoration des bergers
Adoration of the Shepherds
- 32 MATTIA PRETI
David et Goliath
David and Goliath
- 34 BERNARDO CAVALLINO
La Mort de saint Joseph
The Death of Saint Joseph
- 38 ANIELLO FALCONE
Bataille entre cavaliers turcs et chrétiens
Cavalry Battle between Turks and Christians

SOMMAIRE / CONTENTS

- 42 CARLO COPPOLA
La Décollation de saint Janvier
et de ses compagnons à Pozzuoli
*The Beheading of Saint Gennaro
and his Companions at Pozzuoli*
- 46 GIOVAN BATTISTA BEINASCHI
Sainte Famille avec sainte Anne
et saint Joachim
*The Holy Family with Saints Anne
and Joachim*
- 48 GIACOMO DEL PO
Junon et Éole
Juno and Aeolus
- 52 FRANCESCO SOLIMENA
La Guérison du père de Tobie
The Healing of Tobit



GIOVANNI BATTISTA CARACCILO,
dit BATTISTELLO CARACCILO

NAPLES, 1578 - 1635

Jeune homme à mi-corps
Half-length Figure of a Young Man

HUILE SUR TOILE. 63 × 49,5 CM (OIL ON CANVAS, 24 ¹³/₁₆ × 19 ¹/₂ IN)

PROVENANCE. France, collection particulière.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. France, private collection.
LITERATURE. Unpublished.

LA RÉAPPARITION DE CETTE FIGURE MASCULINE à mi-corps, bien que fragmentaire, apporte un nouveau témoignage à la connaissance de l'œuvre de Battistello Caracciolo, un représentant important de la peinture naturaliste du tout premier Seicento napolitain.

Il est malheureusement bien difficile, sans la présence d'attributs, de comprendre s'il s'agissait à l'origine d'un saint Jean-Baptiste, identification rendue encore plus improbable par l'absence de la rituelle peau de mouton qui lui ceint habituellement les reins. Néanmoins, et comme le démontre magistralement le *Saint Jean-Baptiste* de Caravage à la Galleria Borghese de Rome (fig. 1), cet usage pouvait être remplacé par la présence, aux côtés du saint, du mouton lui-même. L'air canaille et le sourire aguicheur du personnage, peu en accord avec une signification religieuse, nous portent plutôt vers une représentation de Bacchus. Le tableau trahit pourtant son inspiration du *Saint Jean-Baptiste* que nous venons d'évoquer, une des dernières œuvres exécutées par Caravage à Naples et l'une de ses compositions les plus connues. Caracciolo en retient le point d'appui sur le coude et le beau jeu de la main à peine posée sur l'avant-bras opposé, tout en changeant ce mouvement de côté. Le regard dirigé vers l'extérieur, pétillant de malice, surprend ici par sa spontanéité, bien qu'il appartienne en plein à l'écriture de l'artiste tout comme le geste des avant-bras croisés. Cette pose favorise les grandes

THE REAPPEARANCE OF THIS HALF-LENGTH figure, albeit fragmentary, is a new addition to our knowledge of the work of Battistello Caracciolo, an important representative of the naturalist movement in early Seicento Naples.

Given the absence of attributes, it is unfortunately difficult to tell whether this canvas was originally part of a figure of Saint John the Baptist, which seems in any case improbable because of the lack of the characteristic sheepskin clothing across his loins. As is masterfully shown in Caravaggio's *Saint John the Baptist* in the Borghese Gallery in Rome (fig. 1), this tradition could nonetheless be replaced by the presence of the animal itself next to the saint. However, the youth's air of coarseness and his enticing smile seem far removed from a religious representation, and these qualities would seem instead to suggest a figure of Bacchus. The painting's inspiration could still derive from the *Saint John the Baptist* we have just mentioned, since this was one of Caravaggio's last works painted in Naples, and one of his best-known compositions. Caracciolo has retained the idea of the figure resting on an elbow and the felicitous placing of one hand gently across the other forearm, although changing sides in this instance. The youth's gaze, directed beyond the picture space and sparkling with mischief, appears astonishing in its spontaneity, although this sort of language is typical of the painter, as is the gesture of the crossed forearms.





FIG. 1
— Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Saint Jean-Baptiste*, Rome,
Galleria Borghese.



FIG. 2

— Battistello Caracciolo, *Deux jeunes garçons* (dit *Putti vendemmianti*), autrefois Rome, collection particulière.



FIG. 3

— Battistello Caracciolo, *Jeune saint Jean-Baptiste*, Naples, musée Filangieri.

ombres portées, bien marquées, du bras et de la main, alors que le buste et l'épaule, au premier plan, sont en pleine lumière.

Son œuvre peint vient ainsi s'enrichir d'un tableau totalement inédit, exécuté peu avant 1610, selon Stefano Causa qui a publié en 2000 le catalogue de Battistello Caracciolo¹. Stylistiquement, notre petit Bacchus renvoie aux *Deux jeunes garçons* (dit *Putti vendemmianti*, autrefois Rome, collection particulière; fig. 2) et au *Jeune saint Jean-Baptiste* (Naples, musée Filangieri; fig. 3), deux exemples venant avec le nôtre témoigner que Battistello fut l'un des principaux représentants de la peinture caravagesque au sein de l'école napolitaine². ◀

This pose facilitates markedly strong shadows cast by the arm and hand, while the bust and shoulder in the foreground are fully lit.

The artist's painted œuvre is thus enriched by a completely unpublished picture, painted shortly before 1610 in the opinion of Stefano Causa, who published a catalogue raisonné of Battistello Caracciolo's work in 2000.¹ Stylistically, our youthful Bacchus recalls the *Two Young Boys* (known as *Putti vendemmianti*, formerly Rome, private collection; fig. 2) and the *Young Saint John the Baptist* (Naples, Museo Filangieri; fig. 3) – both works, like ours, that attest to Battistello's prominent role among the Caravaggesque painters at the heart of the Neapolitan School.² ▶

1. Stefano Causa, *Battistello Caracciolo*, Naples, 2000. Stefano Causa publiera notre tableau dans un article

en préparation pour la revue *Kronos*.
— Stefano Causa, *Battistello Caracciolo*, Naples, 2000.

Stefano Causa will be publishing our painting in a forthcoming article in the journal *Kronos*.

2. Stefano Causa, *ibid.* note 1, 2000, p. 176-177, n° A12, A13.
— Stefano Causa, as in note 1, 2000, pp. 176-177, nos. A12, A13.

FRANÇOIS DE NOMÉ

METZ, 1593 - NAPLES, CA. 1640

L'Entrée du Christ à Jérusalem *Christ's Entry into Jerusalem*

HUILE SUR TOILE. 49,5 × 37 CM (OIL ON CANVAS, 19 ½ × 14 ⅙ IN)

PROVENANCE. Rome, collection Allomello (en 1956, selon Raffaello Causa); Rome, collection Mondolfo, sa vente Rome, Christie's, 26 janvier 1978, n° 20; Naples, collection Della Vecchia.

BIBLIOGRAPHIE. Raffaello Causa, « Francesco Nomé detto Monsù Desiderio », *Paragone*, mars 1956, n° 75, p. 39, fig. 25 | Maria Rosaria Nappi, *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vols., cat. exp. Naples, musée de Capodimonte, 24 octobre 1984 - 14 avril 1985, museo Pignatelli, 6 décembre - 14 avril 1985, vol. I, p. 248, n° 2.61 | Maria Rosaria Nappi, *François de Nomé e Didier Barra, l'enigma Monsù Desiderio*, Rome, 1991, p. 94, n° A39 | Brigitte Daprà, « François de Nomé », *La Peinture à Naples au XVII^e siècle. Œuvres des collections publiques et privées napolitaines*, cat. exp. Strasbourg, musée des Beaux-Arts, 3 juin - 21 août 1994, p. 93.

EXPOSITION. *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vols., Naples, musée de Capodimonte, 24 octobre 1984 - 14 avril 1985, museo Pignatelli, 6 décembre - 14 avril 1985, vol. I, p. 248, n° 2.61.

PROVENANCE. Rome, Allomello collection (in 1956, according to Raffaello Causa); Rome, Mondolfo collection; Mondolfo sale, Rome, Christie's, 26 January 1978, lot 20; Naples, Della Vecchia collection.

LITERATURE. Raffaello Causa, "Francesco Nomé detto Monsù Desiderio", *Paragone*, march 1956, no. 75, p. 39, fig. 25 | Maria Rosaria Nappi, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vols., exh. cat., Naples, Capodimonte Museum, 24 October 1984 - 14 April 1985, Museo Pignatelli, 6 December - 14 April 1985, vol. I, p. 248, no. 2.61 | Maria Rosaria Nappi, *François de Nomé e Didier Barra, l'enigma Monsù Desiderio*, Rome, 1991, p. 94, no. A39 | Brigitte Daprà, "François de Nomé", in *La Peinture à Naples au XVII^e siècle. Œuvres des collections publiques et privées napolitaines*, exh. cat., Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, 3 June - 21 August 1994, p. 93.

EXHIBITED. *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vols., Naples, Capodimonte Museum, 24 October 1984 - 14 April 1985, Museo Pignatelli, 6 December - 14 April 1985, vol. I, p. 248, no. 2.61.

LA CARRIÈRE DE CET ARTISTE LORRAIN s'articule au gré de ses pérégrinations qui, de Metz, le portent à Rome dès 1602, puis à Naples, à partir de 1610. Comme en témoignent les documents retrouvés, il y séjourne sûrement jusqu'en 1631, mais sans doute bien au-delà¹. Ces rares références chronologiques permettent pourtant de constater qu'il eut une formation romaine. Il fut élève d'un certain « Maestro Baldassare » identifié par Raffaello Causa avec un élève de Paul Brill (1554-1626), le flamand Balthazar Lauwers (1578-1642), qui avait épousé la fille de l'orfèvre français Henry Cousin. Par l'intermédiaire de Lauwers, il a pu avoir une ouverture plus concrète sur la culture de Fontainebleau en prenant connaissance des gravures avec des vues d'architectures de Jacques Androuet du Cerceau (1515/1520-1585/1590), sans oublier celles du flamand Hans Vredeman de Vries (1527-1604). Le milieu des paysagistes nordiques, par le soin apporté à la transcription des détails, comptera certainement pour beaucoup

OUR ARTIST WAS BORN IN LORRAINE AND one can trace his career by following his peregrinations from Metz to Rome in 1602, and to Naples in 1610. Archival documents prove he sojourned in Naples at least until 1631, but there is no doubt he stayed well beyond that date.¹ The rare points of chronological reference allow us to posit a period of training in Rome, where he was taught by a certain "Maestro Baldassare", identified by Raffaello Causa as the Fleming Balthazar Lauwers (1578-1642), a pupil of Paul Brill (1554-1626) who had married the daughter of the French goldsmith Henry Cousin. Through Lauwers, Nomé could have acquired a solid awareness of the culture of the Fontainebleau School through the engraved architectural views of Jacques Androuet du Cerceau (1515/1520-1585/1590), not to mention those by the Fleming Hans Vredeman de Vries (1527-1604). The world of these Northern landscape painters, and the care they lavished on their



dans sa formation. Très vite cependant, en 1610, date qui coïncide avec la mort d'Adam Elsheimer (1578-1610), il quitte la Ville éternelle pour se rendre à Naples qui offrait elle aussi un panorama artistique très cosmopolite dans ces mêmes années. Maria Rosaria Nappi souligne, à juste titre, la présence d'une colonie d'artistes nordiques qui a peut-être motivé son départ vers cette destination, parmi lesquels citons J. Isaac Swanenburgh, Giacomo Thoma von Hagelstein – ce dernier est témoin à son mariage lorsque Nomé épouse, le 13 mai 1613, la fille du peintre flamand Loys Croys². C'est justement pendant le séjour napolitain qu'elle situe le tableau, entre 1617 et 1622, c'est-à-dire encore assez tôt dans la carrière de l'artiste.

François de Nomé exploite une veine qu'il a su faire sienne et qui met en scène des architectures – fantaisistes ou inspirées de monuments réels, comme c'est le cas ici – en les peuplant de petites scènes bibliques, historiques ou mythologiques. Pour notre composition, Maria Rosaria Nappi note que l'architecture s'inspire du portail de l'arc d'Alphonse d'Aragon au Castel Nuovo à Naples (fig. 1), tout en le réinterprétant à sa fantaisie. L'auteur décrit dans le numéro suivant de son catalogue, une autre version de cette même composition (Rome, collection Roberto Bloch; fig. 2), mais diurne cette fois-ci. Le nocturne sert de prétexte à l'artiste pour accentuer le caractère étrange des personnages sculptés dans l'embrasure de cette porte monumentale, presque plus présents que la foule elle-même, figurée au moyen de ces petites silhouettes évanescences desquelles émergent avant tout les visages. Les petites figures juchées sur les grilles ouvertes du portail, à la perspective exagérément accentuée, permettent de lier les deux niveaux en animant la zone centrale. La mise en page, qui épouse parfaitement le

work, would certainly prove significant in his training. Soon thereafter, in 1610 (the date of Adam Elsheimer's death), he left the Eternal City for Naples, where in the same years one could be attracted by a very cosmopolitan art world. Maria Rosaria Nappi has rightly underlined that the presence in Naples of a colony of Northern artists may have given him reason to leave Rome; among these were Isaac Swanenburgh and Thomas von Hagelstein, and the latter was a witness at Nomé's marriage on May 13 1613 to the daughter of the Flemish painter Loys Croys.² Nappi dates our picture to the artist's Neapolitan sojourn, that is, between 1617 and 1622 when his career was still in its early stages.

François de Nomé exploité a style he made entirely his own, with scenic architecture – either based on fantasy or inspired by real monuments, as in this case – framing small-scale episodes drawn from the Bible, history or mythology. Maria Rosaria Nappi notes that our composition features architecture inspired by the gateway of the Arch of Alfonso of Aragon in the Castel Nuovo, Naples (fig. 1), albeit fancifully reinterpreted. She describes another version of this composition in the catalogue entry that follows ours (Rome, Roberto Bloch collection; fig. 2), but in this instance with a daytime setting. The nocturne provides the artist with a chance to accentuate the strange character of the figures carved in the embrasure of this monumental gate, who appear almost more life-like than the crowd below, defined as a group of slender, evanescent figures who only communicate with their faces. Set in exaggerated perspective, the small figures perched on the open grills of the gate provide a connecting link between the two levels. The visual layout perfectly suits the format of the canvas and displays the

1. Jacques Thuillier, « François de Nomé », *Claude Lorrain e i pittori lorenese in Italia nel XVII secolo*, cat. exp. Rome, Académie de France, avril-mai 1982, p. 185-205; Maria Rosaria Nappi, *François de Nomé e Didier Barra, l'enigma Monsù Desiderio*, Rome, 1991, p. 321-326; *Enigma. Monsù Desiderio. Un fantastique architectural*

au XVII^e siècle, cat. exp. Metz, musées de la Cour d'Or, 6 novembre 2004-7 février 2005. — Jacques Thuillier, « François de Nomé » in *Claude Lorrain e i pittori lorenese in Italia nel i secolo*, exh. cat., Rome, Académie de France, April-May 1982, pp. 185-205; Maria Rosaria Nappi, *François de Nomé e Didier Barra, l'enigma*

Monsù Desiderio, Rome, 1991, pp. 321-326; *Enigma. Monsù Desiderio. Un fantastique architectural au XVII^e siècle*, cat. exp. Metz, Musées de la Cour d'Or, 6 November 2004-7 February 2005.

2. Sur Loys Croys, voir Eduardo Nappi, « Les peintres lorrains à Naples entre le XVI^e et le XVII^e siècle », cat. exp. *ibid.*

note 1, 2004-2005, p. 178-180. Le peintre est documenté à Naples de 1591 à 1616.

— On Loys Croys, see Eduardo Nappi, « Les peintres lorrains à Naples entre le XVI^e et le XVII^e siècle », in Metz, exh. cat. cited in note 1, pp. 178-180. The painter was documented in Naples between 1591 and 1616.

format du tableau, donne la mesure de son talent à composer ces *capricci* dans lesquels l'architecture tient le rôle principal. Les figures, plus ou moins nombreuses, voire isolées, participent au récit, expriment un climat, traduisent un sentiment, ici la curiosité que provoque l'arrivée du Christ dans la ville. ▲



FIG. 1

— Porte monumentale d'Alphonse d'Aragon, Naples, Castel Nuovo.

artist's skill in composing this kind of capriccio, in which architecture plays the principal role. Nomé's figures, whether few or large in number, or even in isolation, successfully play their part in his stories by expressing a mood, in this case the curiosity provoked by Christ's arrival in the holy city. ▲



FIG. 2

— François de Nomé, *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, Rome, collection Roberto Bloch.

PAOLO DOMENICO FINOGLIO
ORTA DI ATELLA OU NAPLES, 1590 - CONVERSANO, 1645

Élie et l'Ange *Elijah and the Angel*

HUILE SUR TOILE. 103 × 77 CM (OIL ON CANVAS, 40 ½ × 30 5/16 IN)

PROVENANCE. Probablement Naples, A. M. Pierre Barbaja, 1874; États-Unis, collection Colonel Frank W. Chesrow, 1965; États-Unis, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. *Masterpieces of Renaissance and Baroque Art from the Collection of Colonel Frank W. Chesrow*, cat. exp. Carbondale, Illinois, University Galleries, 31 janvier-5 mars 1965, cat. 12 (comme *Saint Pierre et saint Jean* par Caravage).

PROVENANCE. Probably Naples, A. M. Pierre Barbaja, 1874; United States, Colonel Frank W. Chesrow collection, 1965; United States, private collection.

LITERATURE. *Masterpieces of Renaissance and Baroque Art from the Collection of Colonel Frank W. Chesrow*, exh. cat., Carbondale, Illinois, University Galleries, 31 January-5 March 1965, no. 12 (as Saint Peter and Saint John by Caravaggio).

AU VU DE CE TABLEAU, SI LE NATURALISME caravagesque s'impose de lui-même, Finoglio exprime un caravagisme modéré qui fait la part belle à un sens concret de la réalité soutenu par des attitudes aux gestes posés. Ces caractères stylistiques nous portent vers une date d'exécution autour de 1615-1620, proposition qui nous a été suggérée par Nicola Spinosa, et qui soutient la confrontation avec les dix lunettes représentant les saints fondateurs des ordres de San Martino (Naples, San Martino, salle du chapitre), non documentées, mais attribuées de manière convaincante à Finoglio par la critique, et ceci depuis De Dominici¹. Sans doute, notre scène les a-t-elle précédées tant la composition met l'accent sur un mode confidentiel quelque peu figé sur lequel se construit ce bref échange entre les personnages. Le tableau illustre en effet un passage du cycle de la vie d'Élie (1^{er} Livre des Rois, XIX, 5-7). Alors qu'il est menacé de mort par Jézabel, le prophète fuit au désert où, de découragement, il attend la mort: «Mais voici qu'un ange le toucha et lui dit: "Lève-toi et mange." Il regarda et voici qu'il y avait à son chevet une galette cuite sur les pierres chauffées et une gourde d'eau. Il mangea et but, puis il se recoucha. Mais l'ange de Yahvé revint une seconde fois, le toucha et dit: "Lève-

IF CARAVAGGESQUE NATURALISM SPEAKS FOR itself in this painting, Finoglio's style is moderate in response to the example set by his predecessor, underlining concrete elements of reality and unambiguous poses. These stylistic qualities suggest a date around 1615-1620, as has been suggested by Nicola Spinosa, and this appears plausible if we compare the ten lunettes with figures of the founders of holy orders in San Martino (Naples, San Martino, chapterhouse); the latter are not documented, but convincingly attributed by scholars to Finoglio since the time of De Dominici.¹ No doubt our painting precedes these figures, since the composition accentuates the intimate, almost static mood that sets the scene for this brief exchange between the two figures. The painting illustrates a passage from the life of Elijah (I Kings, 19, 5-7). Threatened with death by Jezebel, the prophet flees to the desert, where he awaits his death in a state of discouragement. "Behold, then an angel touched him, and said unto him, Arise and eat. And he looked, and, behold, there was a cake baked on the coals, and a cruse of water at his head. And he did eat and drink, and laid him down again. And the angel of the Lord came again the second time, and touched him, and said, Arise and eat; because the





FIG. 1
— Paolo Domenico Finoglio, *Saint Benoît*, Naples, Salle du chapitre, San Martino.



FIG. 2
— Paolo Domenico Finoglio, *Saint Élie*, Naples, Salle du chapitre, San Martino.



FIG. 3
— Paolo Domenico Finoglio, *Saint Augustin*, Naples, Salle du chapitre, San Martino.

toi et mange, autrement le chemin sera trop long pour toi.” » L’indécision d’Élie se lit sur son visage baissé, proche du portrait dans le rendu psychologique. Le style de Finoglio se reconnaît encore à la somptuosité des couleurs, les accords de safran et de violet ainsi que le rouge rosé et le gris pour les lourds drapés, signes d’un langage précieux vers lequel il évoluera. C’est encore une réelle attention à l’humain qui nous touche dans l’échange entre ces deux protagonistes. ▲

journey is too great for thee”. Elijah’s indecision is clear in his lowered head, almost portrait-like in its psychological conviction. Finoglio’s style can be recognised in the sumptuous colour scheme, with harmonies in saffron and violet as well as pink-red and grey in the weighty draperies, all marked by the evolution of an increasingly rich pictorial language. It is the artist’s genuine focus on the human element that really draws our attention in the interaction between these two protagonists. ▲

1. Voir Mariaserena Mormone, *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, cat.

exp. Londres, Royal Academy of Arts, 2 octobre-12 décembre 1982, p. 157-160.

— See Mariaserena Mormone, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, exh.

cat., London, Royal Academy of Arts, 2 October-12 December 1982, pp. 157-160.

MASSIMO STANZIONE

ORTA DI ATELLA, 1585 - 1658

Vierge à l'Enfant *The Virgin and Child*

Monogrammé (les lettres sont entrelacées deux à deux) sur le mur, en bas à gauche:

Signed with a pair of monograms on the stonework at lower left:

«EQ.MS»

HUILE SUR TOILE. 95 × 72,5 CM (OIL ON CANVAS, 37 ⁷/₁₆ × 28 ⁷/₁₆ IN)

PROVENANCE. Londres, vente Christie's, 31 octobre 1980, n°145; Gênes, collection particulière; Lugano, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Pierluigi Leone de Castris, *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vol., cat. exp. Naples, musée de Capodimonte, 24 octobre 1984 - 14 avril 1985, museo Pignatelli, 6 décembre 1984 - 14 avril 1985, vol. I, p. 484, sous le n°2.260 | Sebastian Schütze-Thomas C. Willette, Massimo Stanzione. *L'opera completa*, Naples, 1992, p. 205, n°A37, fig. 163.

PROVENANCE. London, Christie's sale, 31 October 1980, lot 145; Genoa, private collection; Lugano, private collection.

LITERATURE. Pierluigi Leone de Castris, *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vols., exh. cat., Naples, Capodimonte Museum, 24 October 1984 - 14 April 1985, Museo Pignatelli, 6 December 1984 - 14 April 1985, vol. I, p. 484, under no. 2.260 | Sebastian Schütze and Thomas C. Willette, Massimo Stanzione. *L'opera completa*, Naples, 1992, p. 205, no. A37, fig. 163.

NOTRE COMPOSITION MET L'ACCENT SUR LE côté intimiste de la représentation qui indique très probablement un tableau de destination privée, tout un pan important de l'œuvre de Massimo Stanzione qui vient prendre place à côté des grandes commandes publiques. L'attention à la culture émilienne, en particulier sur le plan des *affetti* mais aussi sur celui de la rhétorique gestuelle, n'était pas passée inaperçue auprès de ses contemporains à tel point qu'il fut qualifié, comme le rapporte De Dominici dans la *Vie* qu'il consacre à l'artiste, de «Guido Reni Napoletano» par le fameux collectionneur Gaspar Romer¹. C'est sous l'impulsion de ces suggestions émiliennes et romaines qu'il n'hésitera pas à éclaircir sa palette et à glisser vers un classicisme de bon aloi.

Le groupe de la Vierge à l'Enfant, soudé dans l'étreinte, est solidement construit entre, au premier plan, un élément d'architecture, et au second plan, deux troncs d'arbre qui laissent, au centre, la place à une belle échappée sur un ciel bleu azur. Le bleu, avec le rouge des drapés, marque les temps forts de cette composition qui, selon les auteurs de la monographie sur

THE FOCUS OF OUR COMPOSITION IS ON THE intimate aspect of the subject, most likely indicating the picture's domestic function, and as such representing a significant portion of his œuvre that runs parallel to his great public commissions. His absorption of Emilian culture – especially as regards the *affetti* but also for his use of rhetorical gestures – did not escape his contemporaries' notice, and indeed he was referred to by the celebrated collector Gaspar Romer as the “Guido Reni Napoletano” according to De Dominici's biography of the artist.¹ Inspired by the Emilian and Roman schools, Stanzione embraced a lighter palette and a genuinely classical mood.

The Virgin and Child are united in their embrace, and the couple's form is firmly framed between the stonework fragment in the foreground and the two tree-trunks behind, with the middle ground opening onto a beautiful sky. Together with the red drapery, this patch of blue is among the most successful parts of the painting. The authors of the recent monograph consider our canvas to have been painted in a fairly summary way, suggesting the presence of a workshop





FIG. 1
— Massimo Stanzione, *Sainte Famille*, autrefois Naples, collection Tesorone.



FIG. 2
— Massimo Stanzione, *Sainte Agnès*, Naples, Quadreria del Pio Monte della Misericordia.

l'artiste, se révèle assez sommaire dans leur exécution et tendrait à indiquer l'intervention d'un collaborateur de l'atelier. Selon S. Schütze et T. C. Willette, ces caractères stylistiques sont comparables à deux autres compositions de Stanzione, toutes deux signées, la *Sainte Famille* (autrefois Naples, collection Tesorone; fig. 1) et la *Sainte Agnès* (Naples, Quadreria del Pio Monte della Misericordia; fig. 2).² Le pathos, quant à lui, s'exprime délicatement sur les visages qui sont bien mis en évidence par de fortes zones d'ombre au niveau du cou, et donne toute sa noblesse à ce groupe que S. Schütze et T. C. Willette situent entre 1635 et 1640.

assistant, and they make a stylistic comparison with two other works by the painter, both signed: the *Holy Family* (formerly Naples, Tesorone collection; fig. 1) and a *Saint Agnes* (Naples, Quadreria Pio Monte della Misericordia; fig. 2).² The artist certainly succeeds in delicately conveying pathos in the faces, which stand out from strong areas of shadow around the neck level, and a sense of nobility, shared by this small group of works that are dated by Sebastian Schütze and Thomas Willette to circa 1635-1640.

1. Bernardo De Dominici, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vol., Naples, 1742, vol. III, p. 58: « Il famoso Gasparo Romer, uomo ricchissimo, e gran dilettante di pittura, chiamava il nostro Pittore, il Guido Reni Napoletano, e ne possedeva

molti quadri... »
— Bernardo De Dominici, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, 1742, 3 vols., III, p. 58: "Il famoso Gasparo Romer, uomo ricchissimo, e gran dilettante di pittura, chiamava il nostro Pittore, il Guido Reni

Napoletano, e ne possedeva molti quadri..."
2. Sebastian Schütze-Thomas C. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Naples, 1992, p. 205, n° A 36 et p. 214-215, n° A 59.
— Sebastian Schütze and Thomas C. Willette, *Massimo Stanzione.*

L'opera completa, Naples, 1992, p. 205, no. A 36 and pp. 214-215, no. A 59.
3. Sebastian Schütze, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Naples, 1992, p. 45-53.
— Sebastian Schütze, in *Massimo Stanzione, L'opera completa*, Naples, 1992, pp. 45-53.

Massimo Stanzione avait coutume de signer, comme c'est le cas ici, avec l'abréviation de son titre de chevalier – «EQ» (pour «eques») entrelacés –, suivi de ses initiales ou plus couramment des trois premières lettres de son prénom (fig. 3). Les auteurs de la monographie sur l'artiste (1992) signalent que le monogramme avec les initiales de son nom se rencontre encore sur la *Mort d'Orphée* (Milan, Banca Manusardi & C.) et une *Sainte Dorothee* (Buenos Aires, collection Mauro Herlitzka), plus tardive d'exécution. Stanzione fut, en effet, nommé chevalier de l'Éperon d'or et comte palatin par un bref du pape Grégoire XV le 14 mai 1621, il fut par la suite nommé chevalier de Jésus-Christ par le pape Urbain VIII, le 2 juillet 1627 exactement³. Il semble qu'il ait bénéficié par ailleurs d'un troisième titre de chevalier, celui de chevalier de Saint-Georges, mais ce dernier, à la différence des deux premiers, émane d'un ordre siégeant à Naples. La première distinction honorifique était alors fréquente pour un artiste et pour n'évoquer que le seul contexte napolitain, citons Battistello Caracciolo (1578-1635) ou Giuseppe de Ribera (1591-1652). Au-delà de l'obtention de ces titres papaux se pose la question du séjour à Rome de Stanzione dans ces mêmes années 1620, toujours envisagé mais non documenté. S'il se trouve de façon certaine dans la Ville éternelle en 1617-1618, pour exécuter le tableau d'autel de l'église Santa Maria della Scala, le peintre dut pourtant y revenir à plusieurs reprises, au moins pour des voyages d'étude. ─

Massimo Stanzione was in the habit of signing his work, as in this painting, with the abbreviation for his honorific title, the intertwined letters "EQ" (for *eques*, knight), followed by his initials, or more commonly by the first three letters of his first name (fig.3). As pointed out by the authors of the recent monograph on the artist (1992), the monogram with the initials of his name appears on *The Death of Orpheus* (Milan, Banca Manusardi & Co.) and on a *Saint Dorothy* (Buenos Aires, Mauro Herlitzka collection), a later work than ours. Stanzione was created Knight of the Golden Spur (Speron d'oro) and Count Palatine in a brief issued by Pope Gregory XV on May 14 1621, and named Knight of Jesus Christ by Pope Urban VIII on July 2 1627.³ It appears that he also bore a third title of knighthood, the Order of Saint George, but unlike the first two this came from an order based in Naples. The first mark of distinction was not uncommon for artists – suffice it to cite two examples from a Neapolitan context, Battistello Caracciolo (1578-1635) and Giuseppe de Ribera (1591-1652). Beyond the award of these papal titles, there remains the question of Stanzione's sojourn in Rome during the 1620s, always cited but not actually documented. He was certainly present in the Eternal City in 1617-1618 during the execution of an altarpiece for the church of Santa Maria della Scala, and no doubt returned several times, at least for study. ─

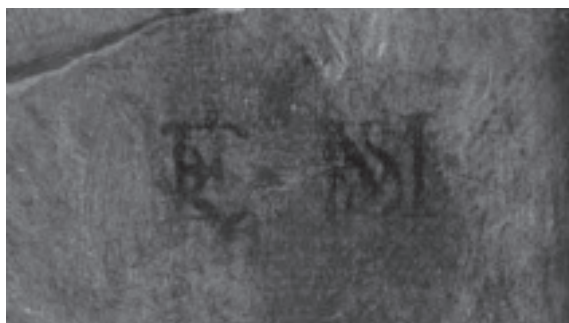


FIG. 3
— Massimo Stanzione, *Vierge à l'Enfant*, détail de la signature, Paris, Galerie Canesso.

ANDREA DE LIONE

NAPLES, 1610 - 1685

Vénus et Adonis *Venus and Adonis*

HUILE SUR TOILE. 116 × 153 CM (OIL ON CANVAS, 45 1/16 × 60 1/4 IN)

PROVENANCE. Paris, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Ileana Creazzo, cat. exp. *Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, Naples, Certosa di San Martino, 20 avril-30 juin 2002, p. 188-189, n°C11.

EXPOSITION. *Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, cat. exp. Naples, Certosa di San Martino, 20 avril-30 juin 2002, p. 188-189, n°C11.

PROVENANCE. Paris, private collection.

LITERATURE. Ileana Creazzo, in *Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, exh. cat., Naples, Certosa di San Martino, 20 April-30 June 2002, pp. 188-189, no.C11.

EXHIBITED. *Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, exh. cat., Naples, Certosa di San Martino, 20 April-30 June 2002, p. 188-189, no.C11.

LORS DE L'EXPOSITION MICCO SPADARO (1609 - ca. 1675), qui s'est tenue à Naples en 2002, une section était consacrée aux « compagni » de ce peintre au nombre desquels figurait, avec le tableau que nous présentons ici, Andrea de Lione. Il s'agit d'une nouvelle proposition de Nicola Spinosa au corpus de l'artiste dont le mérite revient à Arnauld Brejon de Lavergnée d'en avoir dressé un premier essai de catalogue en 1984¹. Ce dernier recensait une soixantaine d'œuvres, ce qui est finalement très peu pour une si longue carrière : Andrea de Lione meurt en effet à l'âge de soixante-quinze ans. De Dominici a tracé la figure d'un artiste complexe, tour à tour élève du maniériste tardif que fut Belisario Corenzio (1558 - ca. 1646), puis du plus moderne Aniello Falcone (1607-1656), sachant tirer parti de différentes pratiques artistiques, s'appliquant aussi bien au dessin, qu'à la peinture ou à la fresque, technique qu'il transmet ensuite, toujours selon le biographe, à son ami Andrea Vaccaro (1604-1670)².

Le sujet, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide (X, 506-538), illustre les amours de Vénus et Adonis, et, en particulier, le moment plus dramatique pendant lequel Vénus essaye de dissuader Adonis de partir à la chasse en lui évitant ainsi une bien funeste issue. Le côté bucolique de la description des amours de la déesse,

ONE SECTION OF THE EXHIBITION ON MICCO Spadaro (1609 - c.1675) held in Naples in 2002 was dedicated to the painter's compagni, one of whom was Andrea de Lione, and the works displayed included the picture presented here. The attribution was made by Nicola Spinosa, and may now be added to the corpus begun by Arnauld Brejon de Lavergnée in 1984¹ – a catalogue of sixty or so works, which is actually very small for such a long career (Andrea de Lione died at the age of seventy-five). De Dominici's biography presents a complex artist who studied with both the late Mannerist Belisario Corenzio (1558-c. 1646) and the more modern Aniello Falcone (1607-1656), who knew how to make the most of different artistic contexts, and who was equally at home with drawing, painting and fresco. According to the biographer, he passed the latter technique on to his friend Andrea Vaccaro (1604-1670).²

The subject is drawn from the passage in Ovid's *Metamorphoses* (X.506-538) illustrating the love of Venus and Adonis, and specifically the dramatic moment when Venus seeks to dissuade Adonis from leaving for the hunt, thereby avoiding a fatal outcome. The bucolic side of the goddess' love life, set under a large piece of red drapery intended to shield



mis en scène devant un grand drapé rouge sensé les protéger de la vue, partage le propos avec une évocation réaliste de la chasse. Le gibier mort au premier plan explicite clairement cette activité, de même que ces chiens tenus en laisse par les *putti*. Pour ce thème mythologique, l'artiste cite tout un vocabulaire classique, en référence à Poussin (1594-1665), allant de la figure du dieu fleuve, dans le fond à droite, à la statue du dieu Pan, sans oublier les multiples petites figures des *putti* aux attitudes variées faisant partie intégrante du récit. Certains détails ne manquent pas d'humour comme le petit Cupidon au centre, qui tente de décocher une flèche en direction d'Adonis, ou bien encore le petit *putto* juché sur le dos de l'un des chiens d'Adonis, jouant en l'attendant. Tous ces détails pittoresques sont absents d'une autre version signée de ce thème (Rome, collection particulière; fig. 1), qui elle, consacre son premier plan à la nature morte³. De l'une à l'autre, le traitement de la lumière est bien différent, ici une demi-obscurité baigne le lieu du récit, alors qu'une belle échappée sur un lointain, seule, s'autorise un horizon bleuté irradié de clairs rayons de soleil. Cette matrice naturaliste trahit, au contraire de la composition romaine, une datation encore assez tôt dans sa carrière, entre 1630-1640, selon Ileana Creazzo. On y assiste à la tentation de l'artiste pour le classicisme en provenance de Rome qui eut pour conséquence l'ouverture de son style à plus de clarté et une attention plus soutenue au paysage. Ces nouveaux apports

the couple from view, is juxtaposed with a realistic description of the hunt. The dead game in the foreground makes explicit reference to this, as do the dogs held on leashes by *putti*. The artist treated this mythological subject in an entirely classical vein, with references to Poussin (1594-1665) that range from the figure of the river god in the right background to the statue of the god Pan, not to mention the numerous small figures of *putti* in various attitudes, each contributing to the narrative. Some of these details are not without humour, such as the Cupid in the centre, who attempts to shoot an arrow at Adonis, or the little *putto* perched on the back of one of Adonis' dogs, playing as he waits for him. None of these picturesque details appears in another signed version of the subject (Rome, private collection; fig. 1), which has a still-life foreground.³ The treatment of light is quite different in each of these pictures: our scene is steeped in half-shadows, while a beautiful view into the distance provides a blue horizon bathed in sunlight. Unlike the version in Rome, the presence of such naturalism indicates a date fairly early on in the painter's career, and specifically between 1630 and 1640 in the opinion of Ileana Creazzo. One can see de Lione's penchant for Roman classicism and the consequent lightening of his style, with a more sustained interest in landscape. These new developments may also be considered in the context of the Genoese painter Giovanni

1. Arnauld Brejon de Lavergnée, «Nouvelles toiles d'Andrea di Lione. Essai de catalogue», *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2 vol., Milan, 1984, vol. II, p. 656-680 (avec la bibliographie antérieure).

— Arnauld Brejon de Lavergnée, «Nouvelles toiles d'Andrea di Lione. Essai de catalogue», in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2 vols., Milan, 1984, vol. II, pp. 656-680 (with earlier literature).

2. Andrea de Lione est mentionné par De Dominici dans la *Vie* qu'il consacre à Belisario Corenzio comme

ayant fréquenté l'atelier de cet artiste avec son frère Onofrio de Lione, peintre tenu en peu d'estime par l'auteur.

De Dominici rapporte ensuite qu'il passa à l'école d'un «raro maestro» que fut Aniello Falcone (Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vol., Naples, 1742, vol. II, p. 317). Le biographe le cite à nouveau parmi les disciples d'Aniello Falcone (*ibid. supra*, 1742, vol. III, p. 80-81).

— Andrea de Lione is mentioned by De Dominici in the *Life* of Belisario Corenzio as having frequented Corenzio's

workshop with his brother Onofrio de Lione, a painter held in little esteem by the biographer. De Dominici goes on to say that Andrea was subsequently taught by a «raro maestro», that is, Aniello Falcone (Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vols., Naples, 1742, vol. II, p. 317), and mentions him again among Falcone's pupils (vol. III, pp. 80-81).

3. Ileana Creazzo, *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts,

2 octobre - 12 décembre 1982, p. 107-108, n°2 (ex-collection Lanfranchi, New York).

— Ileana Creazzo, *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, exh. cat., London, Royal Academy of Arts, 2 October - 12 December 1982, pp. 107-108, no. 2 (formerly Lanfranchi collection, New York).

4. Martin Soria, «Andrea de Leone, a master of the bucolic scene», *The Art Quarterly*, XXIII, 1960, pp. 23-35.

— Martin Soria, «Andrea de Leone, a master of the bucolic scene», *The Art Quarterly*, XXIII, 1960, pp. 23-35.



FIG. 1

— Andrea de Lione, *Vénus et Adonis*, Rome, collection particulière.

passent aussi par sa proximité avec l'art du génois Castiglione (1609 - ca. 1663/1665), présent sur la scène artistique napolitaine à partir de 1635 environ. Le rouge frangé d'or du rideau, ainsi que le bleu roi du drapé qui couvre Vénus, pourraient être un écho direct des belles couleurs franches rencontrées chez Grechetto.

C'est avec ces « favole », terme avec lequel de tels tableaux sont décrits dans les inventaires contemporains de l'artiste, que Andrea de Lione a conquis le titre de « peintre de scènes bucoliques » qui paraît ne pas avoir été moins important que celui, plus connu, de « peintre de batailles », souvent confondues avec celles de son maître, Aniello Falcone⁴. ▲

Benedetto Castiglione, called Grechetto (1609 - c. 1663/1665), who was part of the Neapolitan art world from about 1635. The gold-fringed red drape and the royal blue material that covers Venus could be a direct echo of the beautiful pure colours seen in Grechetto's work.

It was with these kinds of *favole* – the term used to describe such paintings in contemporary inventories – that Andrea de Lione earned the title of “painter of bucolic scenes” which seems to have been no less important than the better-known one of “battle painter”, often confused with the labels applied to his teacher Aniello Falcone.⁴ ▲

DOMENICO GARGIULO, dit MICCO SPADARO

NAPLES, 1609 ~ CA. 1675

Adoration des bergers *Adoration of the Shepherds*

HUILE SUR TOILE. 76 × 102 CM (OIL ON CANVAS, 29 15/16 × 40 1/8 IN)

PROVENANCE. Londres, vente Sotheby's, 11 décembre 2003, n°193 (invendu).

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. London, Sotheby's, 11 December 2003, lot 193 (unsold).

LITERATURE. Unpublished.

LA LONGUE ACTIVITÉ DE MICCO SPADARO EST maintenant bien connue grâce à deux publications récentes, d'une part, une monographie due à Giancarlo Sestieri et Brigitte Daprà (1994) et d'autre part, une exposition qui s'est tenue à Naples en 2002, toujours sous la direction de Brigitte Daprà¹. Ces deux ouvrages mettent en lumière la nouveauté du langage pictural de l'artiste particulièrement ouvert aux différentes propositions artistiques, tant locales qu'allogènes et qui se traduisent dans les faits par des collaborations. Celles-ci seront parfois très prolifiques comme avec le peintre d'architecture, bergamasque d'origine, Viviano Codazzi (ca. 1604-1670), présent à Naples de 1634 à 1647, ou ponctuelles, évoquons entre autres celle avec Artemisia Gentileschi (1593-1652/1653). Par ailleurs, il sut exploiter les influences les plus diverses allant de l'artiste allemand Johann Heinrich Schönfeld (1609-1682/1683), qui arrive à Naples en 1638 jusque, dans la période de la maturité, aux apports novateurs du jeune Luca Giordano (1634-1705), déjà de retour d'un voyage à Rome et à Venise.

C'est vers 1628 que Domenico Gargiulo, par l'intermédiaire de Carlo Coppola, entre dans l'atelier très fréquenté d'Aniello Falcone (1607-1656), où il a

MICCO SPADARO'S EXTENSIVE CAREER IS NOW well known thanks to two recent publications, a monograph by Giancarlo Sestieri and Brigitte Daprà (1994) and the catalogue of an exhibition held in Naples in 2002, curated by Brigitte Daprà.¹ These two works cast light on the novel artistic vocabulary of an artist who was particularly open to different sources of inspiration, both locally and beyond Naples, and which led to a number of joint projects. The latter were sometimes very prolific, such as the long-standing collaboration with the architectural painter Viviano Codazzi (c. 1604-1670), a native of Bergamo who sojourned in Naples from 1634 to 1647; or isolated, as for example with Artemisia Gentileschi (1593-1652/1653). He also drew inspiration from the widest range of sources, from the German artist Johann Heinrich Schönfeld (1609-1682/1683), who arrived in Naples in 1638, to the young Luca Giordano (1634-1705), whose innovations were absorbed by the mature Spadaro after Giordano's return from travels to Rome and Venice.

It was in about 1628 that Domenico Gargiulo was introduced by Carlo Coppola to the industrious workshop of Aniello Falcone (1607-1656), where he

1. Giancarlo Sestieri-Brigitte Daprà, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e « cronista » napoletano*, Rome, 1994; *Micco*

Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello, sous la direction de Brigitte Daprà, cat. exp. Naples, chartreuse de San Martino, 20 avril-30 juin 2002.

— Giancarlo Sestieri and Brigitte Daprà, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e « cronista » napoletano*, Rome, 1994;

Brigitte Daprà, ed., *Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, exh. cat., Naples, Certosa di San Martino, 20 April-30 June 2002.





FIG. 1

— Micco Spadaro, *Adoration des bergers*, Philadelphie, La Salle University Art Museum.

pu côtoyer Andrea de Lione (1610-1685) et Salvator Rosa (1615-1673). Cette date coïncide aussi avec le bref retour à Naples de Filippo Napoletano (1590-1629) qui stimulera l'intérêt pour le paysage, intérêt que notre artiste partage avec ses compagnons d'atelier. Cette thématique domine en effet ses œuvres de jeunesse où, souvent, les scènes représentées prennent place dans un paysage vespéral (ou matinal) qui se caractérise par un ciel aux nuages dorés, plus ou moins bruns. Notre *Adoration des bergers* n'est pas une exception à la règle puisque la scène se déroule *all'aperto*. Le groupe de la Sainte Famille, réuni sur le parvis d'une église en ruine, est harmonieusement disposé autour du nouveau-né. À droite, une belle

would have met Andrea de Lione (1610-1685) and Salvator Rosa (1615-1673). The date also coincides with the brief return to Naples of Filippo Napoletano (1590-1629), an artist who stimulated a taste for landscape painting, an interest shared by our artist with his workshop companions. Indeed the presence of landscape dominates his youthful works, where the scene often unfolds in an evening (or morning) landscape under a sky covered by golden, brownish clouds. Our *Adoration of the Shepherds* is no exception to this rule, its setting clearly *all'aperto*. The Holy Family and shepherds are gathered in a square in front of a ruined church and harmoniously arranged around the newborn Child. On the right, a

échappée sur un lointain laisse apparaître en contre-jour deux silhouettes qui ne sont pas sans évoquer l'art de Bernardo Cavallino (1616-ca. 1656) par le traitement léger de la matière qui privilégie les camaïeux de bruns. Au contraire, le parti pris très coloré des drapés du groupe de personnages, de même que la description beaucoup plus classique des types physiques aux gestes élégants, nous porte vers l'influence de Massimo Stanzione (1585-1658), citons son *Adoration des bergers* aujourd'hui au musée de Capodimonte à Naples. Le tableau présente à gauche cette même figure de berger agenouillé que nous retrouvons dans une autre *Adoration* de la jeunesse de l'artiste (Philadelphie, La Salle University Art Museum; fig. 1), composée sur un rythme analogue et qui, de plus, dépeint encore des figures assez grandes.

Par ces différentes influences croisées, le tableau est à situer tôt dans sa carrière, entre 1635 et 1640. Il s'agit d'un moment charnière dans son œuvre où l'adhésion au naturalisme cède peu à peu le pas à une nouvelle recherche, nourrie des apports extérieurs. Le paysage, tout en faisant partie intégrante de l'œuvre, cherche à se défaire de ses caractères naturalistes pour faire place à plus de clarté, comme en témoignent encore les fresques exécutées à la chartreuse de San Martino, vaste entreprise à laquelle il participe de 1638 à 1657. ▀

beautiful view into the distance includes a pair of silhouetted figures seen against the light, recalling the art of Bernardo Cavallino (1616 - c. 1656) in their lightly-handled brushwork and use of brown monochromes. In contrast, the artist's preference for figures with brightly-coloured draperies and the classical description of physical types and elegant gestures evokes Massimo Stanzione (1585-1658), and one could compare his *Adoration of the Shepherds* now in the Capodimonte Museum in Naples. The kneeling shepherd on the left of our painting recurs in another *Adoration* painted in Spadaro's youth (Philadelphia, La Salle University Art Museum; fig. 1), a work with the same compositional rhythms and similarly large figures.

The mark left by these varied influences suggests our painting was painted early on, between 1635 and 1640. This was a key moment in the artist's career, when his adherence to naturalism gradually gave way to a new style, nourished by external influences. While the landscape is an integral part of the composition, it is painted with less interest in naturalism and a greater search for clarity, like the frescoes executed in the Certosa di San Martino, a huge project in which Spadaro was involved between 1638 and 1657. ▀

MATTIA PRETI

TAVERNA, 1613 ~ LA VALETTE, 1699

David et Goliath *David and Goliath*

HUILE SUR TOILE. 75 × 48,5 CM (OIL ON CANVAS, 29 ½ × 19 IN)

PROVENANCE. Rome, vente Christie's, 14 décembre 2004, n° 501.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Christie's, Rome, 14 December 2004, lot 501.
LITERATURE. Unpublished.

LE TABLEAU ILLUSTRE LE FAMEUX COMBAT entre le jeune David et le géant Goliath (1^{er} Livre de Samuel, XVII, 32-51), dont on connaît l'issue victorieuse pour Israël. David vient de trancher la tête de Goliath avec sa propre épée sur laquelle prend appui le héros, le regard tourné vers Dieu en signe de reconnaissance. Voyant leur champion mort, l'armée des Philistins à l'arrière-plan prend la fuite.

Nicola Spinosa ainsi que John T. Spike proposent d'inclure cette œuvre inédite dans le séjour romain de l'artiste, calabrais d'origine, après 1640, un moment charnière où sa palette s'éclaircit. Cette datation se trouve confortée par comparaison stylistique avec une série de tableaux réalisés à Rome dans ces mêmes années 1640, notamment le monumental *Saint André* de la Hofkirche de Lucerne, daté vers 1642-1643, ou la *Mort de Caton* (collection particulière)¹. Ces compositions ont en commun une mise en page dans laquelle la figure principale se déploie en grand sur un vaste ciel clair dominé par le bleu. La matière dense marque, à ce moment-là, un naturalisme revisité par la leçon du Guerchin (1591-1666) des années romaines, avec des passages ombre-lumière très doux. S'y ajoutent de beaux reflets brillants sur les armes et les pièces d'armure, blanc sur gris, ponctuant ce nouveau style pictural qui évoluera vers des solutions plus baroques à Naples, à partir de 1653. ▲

OUR PAINTING ILLUSTRATES THE CELEBRATED combat between the young David and the giant Goliath (I Samuel, 17, 32-51) that led to victory for the Israelites. David has just severed the head of Goliath with the victim's own sword, and as he leans on the weapon he turns his gaze gratefully towards God. In the background the Philistine army takes flight, having seen their champion dead.

Nicola Spinosa and John T. Spike have both suggested this unpublished work should be included among the works produced by Preti, a native of Calabria, during his Roman sojourn – that is, after 1640, a key moment when his palette lightened. This dating would appear to be supported by stylistic comparison with a series of canvases painted in Rome during the 1640s, especially the monumental *Saint Andrew* in the Hofkirche, Lucerne, datable to 1642-1643, or *The Death of Cato* (private collection).¹ These works share a compositional likeness, with the principal figure set against an expansive area of sky dominated by an open blue. The use of dense brushwork reveals Preti's naturalistic debt to the Roman years of Guercino (1591-1666), with mellow passages of light and shade. Equally admirable are the brilliant reflections on the weapons and armour in passages of white-on-grey, all part of the artist's new pictorial style which was to turn more Baroque when he settled in Naples in 1653. ▲

1. Voir Mariella Utili, *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, cat. exp.

Naples, musée de Capodimonte, 28 mars - 6 juin 1999, p. 110-111.

— See Mariella Utili, *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, exh. cat.,

Naples, Capodimonte Museum, 28 March - 6 June 1999, pp. 110-111.



BERNARDO CAVALLINO

NAPLES, 1616 - CA. 1656

La Mort de saint Joseph *The Death of Saint Joseph*

HUILE SUR TOILE. 46,5 × 36 CM (OIL ON CANVAS, 18 3/16 × 14 3/16 IN)

PROVENANCE. Paris, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Paris, private collection.

LITERATURE. Unpublished.

LA RÉAPPARITION DE CE TABLEAU APORTE au corpus de l'artiste une œuvre nouvelle qui, du fait de ses petites dimensions, peut être interprétée soit comme un *modello* pour une œuvre de grand format dont on aurait aujourd'hui perdu la trace, soit, plus simplement, comme une œuvre destinée à la dévotion privée, de petit format. La composition était déjà connue par le tableau de la collection Banco di Napoli (fig. 1) considéré, lors de l'exposition Cavallino de 1985, comme une « copie ou l'œuvre d'un imitateur », un jugement stylistique qui prend toute sa valeur au vu de notre tableau¹.

Son sujet reflète le regain d'intérêt que rencontra l'iconographie de saint Joseph, devenu au XVII^e siècle l'un des saints favoris de la dévotion populaire ; les jésuites n'hésitant pas à lui accorder une place dans leur Trinité. Il faut se reporter aux textes apocryphes pour trouver l'évocation du moment pendant lequel il passe de vie à trépas, assisté par Jésus. Ce dernier lui tient les mains en signe de réconfort et lui montre le ciel car, toujours selon les Apocryphes, il lui aurait envoyé les archanges, Michel et Gabriel, pour recueillir son âme guettée par les démons. Ici, plusieurs anges sont esquissés dans une demi-pénombre, l'un d'eux lui remet un lys blanc. Le corps de Joseph est à peine recouvert d'une couverture beige qui laisse voir les pieds nus et les fortes mains de menuisier, démesurées ainsi placées l'une sur l'autre. Le caractère intime et recueilli de la scène présente pour unique décorum des drapés aux effets bicolores travaillés en plis profonds.

THE ARTIST'S ŒUVRE MAY NOW BE EXPANDED with the rediscovery of this painting, whose dimensions suggest it was either a *modello* for a large-scale work that remains unidentified or more simply a small-scale picture destined for private devotion. The composition was already known through a painting in the collection of the Banco di Napoli (fig. 1), a work regarded since the Cavallino exhibition of 1985 as "a copy or the work of an imitator", and this judgement of style remains entirely valid with the appearance of our canvas.¹

The subject of the picture reflects a renewed interest in the iconography of Saint Joseph during the seventeenth century, when he became one of the favourite saints of popular devotion; in fact the Jesuits accorded him a place in their Trinity. One has to read the apocryphal gospels to find a description of Joseph's passing from mortal life in the presence of Christ, who comfortingly touches his hands and gestures towards Heaven. The Apocrypha also tells us that Christ sent the Archangels Michael and Gabriel to take Joseph's soul, for which the Devil was lying in wait. Here, several angels are sketched out in the penumbral gloom, one of them offering Joseph a white lily. The old man's body is barely covered by a beige blanket that reveals his naked feet and solid carpenter's hands, placed over one another and slightly exaggerated in size. The only decorative element in this intimate, reflective scene is the two-tone drapery, hanging in deep folds, and arranged along two lines





FIG. 1
— Bernardo Cavallino, d'après, *La Mort de saint Joseph*, Naples, collection Banco di Napoli.



FIG. 2
— Bernardo Cavallino, *Le Songe de saint Joseph avec la Vierge*, Varsovie, Muzeum Narodowe.

Elle s'articule sur deux lignes de force: l'horizontale du banc sur lequel est étendu saint Joseph, la verticale formée par le corps de Jésus qui se poursuit par le bras et le doigt levés. Les pleins occupent autant d'espace que les vides et participent de concert à l'élan de spiritualité que cherche à susciter l'œuvre. Cette composition épurée, tout comme le style aigu des visages et l'insistance sur la description des volumineux drapés évoquent, dans ce même registre, celle représentant le *Songe de saint Joseph avec la Vierge* (Varsovie, Muzeum Narodowe; fig. 2) où la figure de l'ange aux doigts effilés est particulièrement proche de la nôtre². La matière, extrêmement fine, presque « porcelainée », permet de situer notre tableau vers 1640; après cette

of energy: the horizontal of the bench supporting Joseph's body and the vertical formed by the figure of Jesus, continued by the extended arm and thumb. Solids take up as much space as voids, and work together to create the simple spirituality such a work sought to evoke. This is a pared-down composition, and the sharply-defined faces and insistence on descriptive elements in the voluminous draperies recall the style of *The Dream of Saint Joseph with the Virgin and Child* (Warsaw, Muzeum Narodowe; fig. 2) in which the figure of the angel with slender fingers is particularly close to ours.² The extreme, almost porcelain-like, refinement of the brushwork

1. Le tableau de la collection Banco di Napoli (à Naples) mesure 43,5 x 33 cm. Voir *Bernardo Cavallino (1616-1656)*, cat. exp. Naples, museo

Pignatelli, 24 avril - 30 juin 1985, p. 228, n° D.60.
— The dimensions of the picture in the collection of the Banco di Napoli in Naples are 43.5 x 33 cm.

See *Bernardo Cavallino (1616-1656)*, exh. cat., Naples, Museo Pignatelli, 24 April - 30 June 1985, p. 228, no. D.60.
2. Huile sur toile. 102 x 75 cm.

Voir cat. exp. Naples, *ibid.* note 1, p. 126 - 127, n° A.25.
— Oil on canvas, 102 x 75 cm, in see Naples, exh. cat. cited in note 1, pp. 126-127, no. A.25.

date, le style de l'artiste évoluera vers une plus grande vivacité en terme de couleur.

Bernardo Cavallino, dont De Dominici nous informe qu'il s'était formé auprès de Massimo Stanzione (1585-1658), propose ici une page qui montre encore à quel point son style reflète le naturalisme napolitain des années 1635-1640 en faisant le choix de se tourner vers un réalisme de bon aloi, plutôt que d'exprimer des *affetti* d'une sensibilité contenue. À l'intérieur de ce petit format, l'artiste se concentre sur le rendu des expressions que l'on devine intériorisées sur ces visages émergeant à peine de la pénombre au moyen d'un subtil jeu de clairs-obscurs. ▲

suggests our canvas was painted in about 1640, since after this date the artist's style evolved towards an increased liveliness in the treatment of colour.

De Dominici informs us that Bernardo Cavallino was trained by Massimo Stanzione (1585-1658), and the painting before us offers further evidence of how much his style reflected Neapolitan naturalism of the years 1635-1640: the artist expresses himself through authentic realism rather than displaying the *affetti* of a restrained sensibility. Within this small format, Cavallino uses a subtle play of chiaroscuro to emphasise the expressive qualities of the faces that barely emerge from the penumbra. ▲

ANIELLO FALCONE

NAPLES, 1607 - 1656

Bataille entre cavaliers turcs et chrétiens *Cavalry Battle between Turks and Christians*

HUILE SUR TOILE. 76 × 113 CM (OIL ON CANVAS, 29 15/16 × 44 1/2 IN)

PROVENANCE. Brésil, collection particulière (selon le catalogue Werner Wengraf); Londres, Galerie Werner Wengraf en 1975; Londres, Galerie P. & D. Colnaghi en 1976; Londres, vente Sotheby's, 14 décembre 2000, n° 75; Rome, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Giancarlo Sestieri, *I Pittori di Battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Rome, 1999, p. 349, fig. 24 | Giancarlo Sestieri, *Battaglie. Maestri italiani del XVII e XVIII secolo. Mostra da collezioni private*, cat. exp. Lumezzane Pieve, Galleria Civica, Torre Avogadro, 9 mars-14 avril 2002, p. 18-19.

EXPOSITIONS. Galerie Werner Wengraf, Londres, cat. XX, 1975, n° 6; *Italian Paintings 1550-1780*, cat. P. & D. Colnaghi, Londres, 1976, n° 12, pl. 12; *Battaglie. Maestri italiani del XVII e XVIII secolo. Mostra da collezioni private*, cat. exp. Lumezzane Pieve, Galleria Civica, Torre Avogadro, 9 mars-14 avril 2002, p. 18-19.

PROVENANCE. Brazil, private collection (according to 1975 Wengraf Gallery catalogue); London, with Werner Wengraf Gallery, 1975; London, with P. & D. Colnaghi, 1976; London, Sotheby's sale, 14 December 2000, lot 75; Rome, private collection.

LITERATURE. Giancarlo Sestieri, *I Pittori di Battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Rome, 1999, p. 349, fig. 24 | Giancarlo Sestieri, *Battaglie. Maestri italiani del XVII e XVIII secolo. Mostra da collezioni private*, exh. cat., Lumezzane Pieve, Galleria Civica, Torre Avogadro, 9 March-14 April 2002, pp. 18-19.

EXPOSITIONS. Werner Wengraf Gallery, London, cat. XX, 1975, no. 6; *Italian Paintings 1550-1780*, P. & D. Colnaghi, London, 1976, no. 12, pl. 12; *Battaglie. Maestri italiani del XVII e XVIII secolo. Mostra da collezioni private*, exh. cat., Lumezzane Pieve, Galleria Civica, Torre Avogadro, 9 March-14 April 2002, pp. 18-19.

ANIELLO FALCONE DÉVELOPPE LE GENRE DE la bataille dans une direction nouvelle, celle de « la scène de bataille sans héros » comme l'a justement défini F. Saxl¹. L'artiste a su l'affranchir des habituelles références à la *Jérusalem délivrée* du Tasse, à l'Ancien Testament ou, plus simplement, aux commémorations historiques, tout en s'attachant à décrire les effets atmosphériques de la lumière sur le paysage, ce dernier tenant une place privilégiée. Pourtant, l'œuvre de celui que Luca Giordano, aux dires du biographe De Dominici (1742), avait surnommé « l'Oracolo delle Battaglie » (l'Oracle des Batailles) n'est toujours pas étudié dans sa globalité, les batailles ne constituant qu'une partie de son corpus qui comprend aussi des tableaux de figures, parfois d'un réalisme âpre comme le démontre la *Maitresse d'école* du musée de Capodimonte à Naples. Giancarlo Sestieri recense environ quarante tableaux de batailles, mais leur nombre doit avoir été supérieur comme le suggèrent les documents. Ces derniers précisent encore quelques noms prestigieux

ANIELLO FALCONE LAUNCHED THE BATTLE genre in a new direction, developing the "battle scene without a hero", as Fritz Saxl rightly defined it.¹ The artist freed the genre from habitual references to Tasso's *Gerusalemme Liberata*, the Old Testament, or more simply generically commemorative history painting, while seeking to describe the atmospheric effects of light on the landscape, which held a special place in his art. Nonetheless, the œuvre of a man who according to the biographer De Dominici (1742) was nicknamed "l'Oracolo delle Battaglie" (the Oracle of Battles) by Luca Giordano, still lacks comprehensive treatment; battle scenes only make up part of his corpus, which also comprised figural compositions, some with touches of harsh realism, as in *The Schoolmistress* in the Capodimonte Museum, Naples. Giancarlo Sestieri has catalogued about forty battle scenes, but their number must have been higher, as documents suggest, and as may be inferred from the prestigious names of those who collected Falcone's works, such as the celebrated





FIG. 1
— Aniello Falcone, *Bataille*, Stockholm, Nationalmuseum.

de collectionneurs parmi lesquels le fameux marchand flamand Gaspar Roomer, le Cavalier d’Arpin ou encore Louis XIV, noms qui attestent de la notoriété du peintre hors de Naples².

Aniello Falcone apporte à la scène de bataille un sens statique, une sorte d’anachronique arrêt sur image, qui vient en surimpression au chaos guerrier. Notre tableau en est une illustration parfaite. Sous nos yeux,

Flemish merchant Gaspar Roomer, Cavalier d’Arpino, and Louis XIV – all indicating the painter’s fame outside Naples.²

Aniello Falcone brings a sense of stasis to the battle scene, a sort of suspension of time that imposes itself on an image of chaotic conflict, and our painting is a perfect illustration of this quality. We behold a raging battle, perhaps less apprehensible

1. F. Saxl, «The battle scene without a hero. Aniello Falcone and his patrons», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*,

III, 1939-1940, p. 70-87.
— F. Saxl, “The battle scene without a hero. Aniello Falcone and his patrons”, *Journal of the Warburg and*

Courtauld Institutes, III, 1939-1940, pp. 70-87.
2. Giancarlo Sestieri, *I Pittori di Battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*,

Rome, 1999, p. 336-353.
— Giancarlo Sestieri, *I Pittori di Battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Rome, 1999, pp. 336-353.

une bataille fait rage qui, par la présence du nuage de poussière grise obscurcissant le ciel, se devine plus qu'elle ne se matérialise dans les détails. Du centre s'échappent quelques cavaliers, l'épée levée, en une sorte de «ballet» construit de manière symétrique entre ceux fuyant sur la droite et ceux fuyant sur la gauche, beau rythme binaire encore souligné par les promontoires rocheux. Ces deux masses brunes ont fonction de repoussoirs et mettent en valeur les chevaux qui galopent vers l'extérieur du tableau en insufflant une réelle dynamique à l'ensemble. Il suffit de considérer l'effet improbable du cheval blanc «volant» aux quatre pattes levées qui, de toute évidence, est là pour soutenir avant tout l'expressivité au détriment de la réalité, effet relayé par le cavalier de droite, un peu plus éloigné, sans armes, sans casque ni turban, cherchant à fuir. La bataille, sans concession, au milieu de ces rochers arides, pourrait se résumer par l'énigme de ces deux combattants à cheval qui s'apprentent à sortir du champ du tableau, chacun dans une direction opposée. L'échappée du centre permet au peintre de travailler sur la profondeur, jusqu'à un lointain où la poussière masque en partie une chaîne de montagne.

Même si Falcone est un adepte d'un naturalisme d'ascendance ribésèque, il dénote ici, par le choix d'une palette qui privilégie la clarté, les verts tendres de la végétation, les beiges clairs des rochers, une lumière – certes contrastée, mais relativement vive –, l'influence du courant clair qui s'est développé à Naples autour des années 1630-1640. Ces nouveaux apports sont le fait d'artistes étrangers à la ville et qui y ont séjourné, citons Castiglione (1609 - ca. 1663/1665), Vélasquez (1599-1660) et Dominiquin (1581-1641) ou bien encore Poussin (1594-1665), dont certaines œuvres avaient déjà rejoint les collections napolitaines.

Dans le traitement de ce thème maintes fois repris par Falcone, la véritable originalité réside dans cet équilibre entre fougue et élan ou au contraire, attitude en suspens. Ce moment, particulièrement heureux dans cette œuvre, permet de situer le tableau dans la période de la maturité de l'artiste, vers le tournant du siècle, comme l'a proposé Giancarlo Sestieri en le plaçant peu avant la composition du musée de Stockholm (Nationalmuseum; fig. 1). De fait, ses batailles sont très rarement datées et la chronologie reste encore problématique. ─

through actual details than through the cloud of grey dust that darkens the sky. The central scene shows a group of mounted knights, swords held high, in a kind of symmetrically-composed ballet in which half flee to the right, half to the left, their binary rhythm further emphasised by rocky promontories. These two brown masses act as repoussoirs, highlighting the horses galloping towards the edge of the picture and providing the composition with strong dynamic energy – suffice it to consider the improbable effect of the white horse who appears to be actually in flight, evidently there for expressive rather than realistic purposes; the effect continues in the fleeing figure in the right middle distance – a knight without arms, helmet or turban. One could sum up the whole battle, as it unfolds amid these arid rocks, in the enigma of these two mounted combatants, as they head for a place beyond the picture frame, each in an opposite direction. The central space allows the painter to work in depth, describing the distance with dust partly obscuring a mountain range.

Even if Falcone often adopted the kind of naturalistic approach found in Ribera, here he has chosen an emphatically light palette with soft greens for vegetation and pale beiges for rocks. His use of light – certainly not free of contrasts, but with relatively vivid ones – reveals his debt to the penchant for a lighter palette that developed in Naples during the 1630s. This new trend reflected the presence of non-Neapolitan painters sojourning there, such as Castiglione (1609-ca. 1663/1665), Velázquez (1599-1660) and Domenichino (1581-1641), or even Poussin (1594-1665), some of whose works had entered Neapolitan collections.

In a subject repeatedly treated by Falcone, we can see that his true originality lies in this balance between spirited ardour and suspended action. This was a particularly felicitous moment in his œuvre and allows us to date this painting to the artist's maturity, near the turn of the century, as Giancarlo Sestieri proposed by placing it slightly earlier than the composition in the Nationalmuseum, Stockholm (fig. 1); indeed Falcone's battles are very rarely dated and his chronology still remains unresolved. ─

CARLO COPPOLA
DOCUMENTÉ À NAPLES DE 1653 À 1665

La Décollation de saint Janvier et de ses compagnons à Pozzuoli *The Beheading of Saint Gennaro and his Companions at Pozzuoli*

HUILE SUR TOILE. 161,5 × 239,5 CM (OIL ON CANVAS, 63 5/16 × 94 5/16 IN)

PROVENANCE. Londres, marché de l'art; Londres, collection particulière; Lausanne, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Maria Rosaria Nappi, *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vol., cat. exp. Naples, musée de Capodimonte, 24 octobre 1984-14 avril 1985, museo Pignatelli, 6 décembre 1984-14 avril 1985, vol. I, p. 232, n°2.45 | Pierluigi Leone de Castris, «San Gennaro e l'arte napoletano», cat. exp. *San Gennaro tra Fede, Arte e Mito*, Naples, église de Santa Maria di Donnaregina Nuova, décembre 1997-avril 1998, pp. 71-73, fig. 46, p. 90, note 72.

EXPOSITION. *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vol., cat. exp. Naples, musée de Capodimonte, 24 octobre 1984-14 avril 1985, museo Pignatelli, 6 décembre 1984-14 avril 1985, vol. I, p. 232, n°2.45.

PROVENANCE. London, art market; London, private collection; Lausanne, private collection.

LITERATURE. Maria Rosaria Nappi, *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vols., exh. cat., Naples, Capodimonte Museum, 24 October 1984-14 April 1985 and Museo Pignatelli, 6 December 1984-14 April 1985, vol. I, p. 232, no.2.45 | Pierluigi Leone de Castris, "San Gennaro e l'arte napoletano", in *San Gennaro tra Fede, Arte e Mito*, exh. cat., Naples, Church of Santa Maria di Donnaregina Nuova, December 1997-April 1998, pp. 71-73, fig. 46, and p. 90, note 72.

EXHIBITED. *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vols., exh. cat., Naples, Capodimonte Museum, 24 October 1984-14 April 1985 and Museo Pignatelli, 6 December 1984-14 April 1985, vol. I, p. 232, no.2.45.

LE TABLEAU A FIGURÉ À L'EXPOSITION CIVILTÀ *del Seicento a Napoli* (1984-1985) où il est venu enrichir le corpus du peintre Carlo Coppola¹. L'artiste est documenté par De Dominici (1742) comme un disciple d'Aniello Falcone (1607-1656), un peintre réputé dans le genre des batailles². Toujours selon le biographe, et comme en témoigne un certain nombre de tableaux, Carlo Coppola s'illustre lui aussi avec talent dans ce genre, au point que ses œuvres se soient souvent confondues avec celles de son maître³. Cependant, divers documents, en particulier des reçus de paiement, viennent attester qu'il pratiqua aussi la figure et le paysage, principalement pour des scènes de martyres comme tendent à l'indiquer les titres des œuvres⁴.

Une exposition entièrement dédiée à l'iconographie de saint Janvier (San Gennaro), le saint patron de la ville, s'est tenue à Naples, en 1997-1998. Dans un long texte d'introduction au catalogue, Pierluigi Leone

THIS PAINTING APPEARED IN 1984-1985 AS part of the exhibition *Civiltà del Seicento a Napoli* as a new addition to the corpus of the painter Carlo Coppola.¹ In 1742 the artist was documented by De Dominici in 1742 as a pupil of Aniello Falcone (1607-1656), a painter famed for his battle scenes.² The biographer stated (and this is proved by a number of pictures) that Carlo Coppola also worked in this genre, so that some of his work has been confused with that of his teacher.³ Nonetheless several documents – particularly receipts of payment – attest to his activity as a painter of figures and landscapes, principally for scenes of martyrdom, to judge by the titles of these compositions.⁴

An exhibition entirely dedicated to the iconography of Saint Januarius (San Gennaro), the patron saint of Naples, was held in the city in 1997-1998, and in the catalogue's extensive introductory essay, Pierluigi Leone de Castris underlined the impact this had on Neapolitan



de Castris s'est attaché à montrer son impact sur la peinture napolitaine, impact qui connut les prolongements les plus notables au cours du XVII^e siècle, donnant, de Falcone à Gargiulo (1609-ca. 1675), un véritable répertoire sur ce thème⁵. En effet, après décembre 1631, date à laquelle le saint apparaît miraculeusement à la foule pour arrêter une éruption du Vésuve, cette iconographie se développa, entre autre, sous forme de grands cycles décoratifs dédiés au saint protecteur de la ville tant à la chapelle du Trésor de la cathédrale de San Gennaro qu'à la chapelle de San Gennaro de la chartreuse de San Martino. Paradoxalement, c'est un artiste étranger qui fixera à Naples l'iconographie de son martyr, celui de sa décollation à Pozzuoli, alors que le saint était revenu, en 305, dans sa ville natale pour fuir la persécution de Dioclétien. En 1630-1631, Dominiquin (1581-1641) fournit un grand dessin sur ce thème (Naples, chapelle du Trésor de San Gennaro; fig. 1), sans doute pour prouver aux Députés du Trésor de San Gennaro qui voulaient lui confier la décoration de leur chapelle, qu'il était tout à fait capable d'accomplir cette tâche⁶. Véritable chef-d'œuvre de l'artiste, cette grande feuille présente le saint avec ses compagnons devant un paysage panoramique de falaises figurant la Solfatara de Pozzuoli, dans les environs de Naples. Il choisit le moment qui précède la décollation, alors que le bourreau a déjà l'épée levée, prêt à faire basculer la scène du suspense vers le drame.

Outre cet instant précis, Carlo Coppola retient encore du travail de l'artiste bolonais le format en longueur et une narration fidèle aux textes. La tradition hagiographique associe trois compagnons de martyr à sa décollation, Festo, Sossio et Desiderio, ici à droite au

painting; this was especially true during the seventeenth century, when it provided a veritable repertory of subjects for painters from Falcone to Gargiulo (1609-c. 1675).⁵ It was after December 1631, when the saint appeared miraculously before a crowd to halt an eruption of Vesuvius, that this iconography blossomed, with grand decorative cycles dedicated to the holy protector of Naples appearing both in the Cappella del Tesoro of the Cathedral of San Gennaro and the chapel of San Gennaro in the Certosa di San Martino. Paradoxically, it took a foreign artist to really establish the iconography of the saint's martyrdom – his beheading at Pozzuoli, when Januarius had returned to his native city in the year 305 to escape Diocletian's persecution. In 1630-1631, Domenichino (1581-1641) produced a large-scale drawing of this subject (Naples, Cappella del Tesoro di San Gennaro; fig. 1), no doubt to prove to the officers of the Tesoro, who wished to have him decorate their chapel, that he was entirely capable of executing the task.⁶ One of the artist's masterpieces, this great sheet places the saint and his companions before a panoramic landscape with the cliffs of the Solfatara at Pozzuoli, near Naples. Domenichino chooses the moment preceding the beheading, with the executioner raising his sword just before the scene shifts from suspense to its dramatic close.

Apart from this specific instant, Carlo Coppola also follows the Bolognese painter's horizontal format and fidelity to the textual source of the narrative. The hagiographic tradition linked Januarius' martyrdom with three of his companions, Festus, Sosius and Desiderius, shown here in the middle ground at right, who suffered the same fate. The saint's martyrdom con-

1. Maria Rosaria Nappi, *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vol., cat. exp. Naples, musée de Capodimonte, 24 octobre 1984-14 avril 1985, museo Pignatelli, 6 décembre 1984-14 avril 1985, vol. I, p. 232, n° 2.45. L'auteur de la notice précise que le rapprochement avec Carlo Coppola avait, en premier, été suggéré oralement par Raffaello Causa.

— Maria Rosaria Nappi, *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vols., exh. cat., Naples, Capodimonte Museum, 24 October 1984-

14 April 1985, Museo Pignatelli, 6 December 1984-14 April 1985, vol. I, p. 232, no. 2.45. The author points out that an attribution to Carlo Coppola had first been suggested verbally by Raffaello Causa.

2. Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vol., Naples, 1742, vol. III, p. 80.

— Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vols., Naples, 1742, vol. III, p. 80.

3. Giancarlo Sestieri, *I pittori di battaglie*, Rome, 1999, p. 296.

— Giancarlo Sestieri, *I pittori di battaglie*, Rome, 1999, p. 296.

4. Gérard Labrot, «Deux collectionneurs étrangers à Naples», *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, 1984, p. 136, 138; Gérard Labrot, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Italian Inventories 1, Londres-New York-Paris, 1992, p. 496-497; et plus récemment Eduardo

Nappi, «Notizie su pittori che lavorarono a Napoli dal 1630 al 1656», *Ricerche sul '600 napoletano*, 2005, p. 77, 80.

— Gérard Labrot, «Deux collectionneurs étrangers à Naples», *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, 1984, pp. 136, 138; Gérard Labrot, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Italian Inventories 1, London, New York and Paris, 1992, pp. 496-497; and more recently Eduardo

second plan, qui subirent le même sort. Son martyr contient l'idée du sang salvateur, pieusement récupéré par sa nourrice et mis par la suite dans des ampoules, ses reliques les plus célèbres, aujourd'hui conservées dans la chapelle Royale du Trésor de la cathédrale de San Gennaro. Sur le quadrigé romain est assis Dragonzio, le gouverneur de la Campanie, qui aurait, selon la légende, ordonné la fin tragique de ces quatre saints. La foule se presse autour des martyrs, tandis que les soldats sont relégués de part et d'autre de la composition pour offrir, au premier plan, une vision la plus dégagée possible, et accentuer l'effet dramatique que produit l'emphase du mouvement du bourreau.

Le tableau offre une synthèse de la scène artistique napolitaine vers le milieu du siècle. Les contrastes de lumière nous rappellent que l'artiste s'est formé sur le clair-obscur de Belisario Corenzio (1558 - ca. 1646), alors que certains détails, en particulier le soldat de dos en contre-jour au premier plan, témoigne encore, et comme l'a souligné Maria Rosaria Nappi, de sa fréquentation des gravures de Jacques Callot (1592-1635). Les personnages, nombreux, d'une grande précision jusque dans la transcription des détails viennent, eux, de la tradition picturale proprement napolitaine telle qu'a pu la développer un Scipione Compagno (documenté de 1638 à 1664), et qui consiste en un déploiement d'une multitude de petites silhouettes aux fins de représenter un épisode historique ou biblique. Pour le fond de paysage, les touches, légères et d'une grande liberté, très peu chargées en matière pour les figurines esquissées dans le lointain, prouvent d'évidents contacts, entre 1650 et 1660, avec l'art de Domenico Gargiulo. ▲

Nappi, "Notizie su pittori che lavorarono a Napoli dal 1630 al 1656", *Ricerche sul '600 napoletano*, 2005, pp. 77, 80.

5. Pierluigi Leone de Castris, « San Gennaro e l'arte napoletano », cat. exp. *San Gennaro tra Fede, Arte e Mito*, Naples, église de Santa Maria di Donnaregina Nuova, décembre 1997-avril 1998, p. 49-91.
 — Pierluigi Leone de Castris, "San Gennaro e l'arte napoletano", in *San Gennaro*

tra Fede, Arte e Mito, exh. cat., Naples, Church of Santa Maria di Donnaregina Nuova, December 1997-April 1998, pp. 49-91.

6. 700 x 904 mm; crayon noir, sanguine et aquarelle sur papier. Voir Pierluigi Leone de Castris, *ibid.* note 5, 1997-1998, p. 172-173, n° 36.
 — 700 x 904 mm; black chalk, red chalk and wash on paper. See Pierluigi Leone de Castris, as in note 5, 1997-1998, pp. 172-173, no. 36.



FIG. 1

— Domenico Zampieri, dit le Dominiquin, *La Décollation de San Gennaro et de ses compagnons à Pozzuoli*, Naples, chapelle du Trésor de San Gennaro.

tains the idea of redemptive blood, which was devoutly gathered by his nurse and subsequently placed in vials; these are his most celebrated relics, now preserved in the Royal Chapel of the Tesoro in the Cathedral of San Gennaro. The legend recounts that it was the Roman governor of Campania, Dracontius, shown here on the quadriga, who ordered the tragic end of these four saints. Here, the crowd draws close to them, while soldiers are placed at either side of the composition so that the foreground is as legible as possible, thus accentuating the dramatic impact of the executioner's gesture.

Our painting offers a distillation of the Neapolitan artistic world in the middle years of the century. The contrasts in light remind us that the artist studied the chiaroscuro of Belisario Corenzio (1558-c. 1646), while certain details – above all the soldier seen from behind in the foreground – provide continuing evidence of Coppola's awareness of prints by Jacques Callot (1592-1635), as Maria Rosaria Nappi has pointed out. The precise details in the artist's depiction of the numerous figures comes from the kind of true local tradition seen in the work of Scipione Compagno (documented between 1638 and 1664), where large numbers of tiny silhouettes are arranged to express an episode from history or the Bible. The landscape background, with its free brushwork and lightly-applied little figures sketched in the distance, clearly reveals the painter's contact with the art of Domenico Gargiulo between 1650 and 1660. ▲

GIOVAN BATTISTA BEINASCHI

FOSSANO, 1636 - NAPLES, 1688

Sainte Famille avec sainte Anne et saint Joachim *The Holy Family with Saints Anne and Joachim*

HUILE SUR TOILE. 127,5 × 169 CM (OIL ON CANVAS, 50 ³/₁₆ × 66 ¹/₂ IN)

PROVENANCE. Paris, collection particulière.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Paris, private collection.
LITERATURE. Unpublished.

L'ART DE CET ARTISTE, PIÉMONTAIS D'ORIGINE, a su amalgamer différents apports rencontrés lors d'un parcours qui le porte à Rome en 1660, avant de rejoindre Naples en 1664 pour ne plus en partir, mis à part un bref retour d'un an à Rome, en 1687. La scène artistique napolitaine lui offre l'opportunité de mettre en œuvre de grands chantiers à fresque et d'expérimenter un style composite, à mi-chemin entre les formes classiques et rigoureuses qu'il a pu étudier chez Lanfranco (1582-1647) et le clair-obscur accentué, mais délicat, de Mattia Preti (1613-1699). Inédit, le tableau que nous présentons vient s'inscrire dans le séjour napolitain. Son exécution est à situer autour des années 1670, à un moment où Beinaschi se souvient encore de Lanfranco et avant que n'intervienne, sous l'influence de Luca Giordano (1634-1705), un éclaircissement de sa palette.

La composition, fermée sur elle-même, saisit les quatre personnages bibliques en un plan très resserré. Le choix du nocturne sert l'expression – l'Enfant Jésus dort dans les bras de la Vierge qui converse avec sainte Anne et saint Joachim – et met en évidence la colombe, symbole de l'Esprit saint, elle aussi tournée vers l'enfant endormi. L'artiste expose ici cette manière toute personnelle d'utiliser la couleur réservée aux zones lumineuses, en de larges et libres coups de pinceaux. Les visages du second plan, sommairement esquissés dans la pénombre, sont caractéristiques de son écriture et s'opposent au modèle énergétique de ceux du premier plan. C'est vers cette économie de moyens que tend l'art original de Beinaschi qui réussit, en proposant des solutions nouvelles, à s'imposer au sein du contexte baroque napolitain. ─

THE ART OF THIS PAINTER, A NATIVE OF Piedmont, combines a number of different influences drawn from Rome, where he sojourned from 1660, and Naples, where he settled permanently in 1664 (except for a year spent in Rome in 1687). The Neapolitan artistic milieu offered him an opportunity to carry out grand fresco projects and paint in a composite style, midway between the rigorous classicism he had been able to observe in the works of Giovanni Lanfranco (1582-1647) and the accentuated but delicate chiaroscuro of Mattia Preti (1613-1699). The painting presented here is unpublished and belongs to his Neapolitan years. It can be dated to the 1670s, when Beinaschi was still mindful of Lanfranco's art and before his palette lightened under the influence of Luca Giordano (1634-1705).

The composition is firmly defined and shows us the four Biblical characters in a close-up format. The choice of a nocturnal setting serves the painter's expressive purposes – the Christ Child sleeps in the arms of the Virgin, who is speaking with her parents Saints Anne and Joachim – and lends a special prominence to the dove, the symbol of the Holy Spirit, which also turns towards the sleeping Child. The artist displays an entirely personal manner of treating colour in the luminous areas, using broad, free strokes of the brush. The faces in the middle ground, summarily sketched in the penumbra, are typical of this language, and contrast with the energetic handling of the foreground figures. With this economy of means, Beinaschi's original style succeeded in bringing novel solutions to the art of Baroque Naples. ─



GIACOMO DEL PO

ROME, 1652 - NAPLES, 1726

Junon et Éole *Juno and Aeolus*

Signé dans l'angle inférieur droit (Signed in lower right corner):

«Giacomo del Po F»

HUILE SUR CUIVRE. 61,7 × 78,2 CM (OIL ON COPPER, 24 5/16 × 30 3/4 IN)

PROVENANCE. Londres, vente Christie's, 31 janvier 1964, n° 25 (comme Coypel); Londres, vente Sotheby's, 9 mars 1966, n° 57 (Giacomo del Po); Londres, vente Sotheby's, 18 juin 1975, n° 59; Londres, vente Christie's, 15 décembre 1978, n° 156; Londres, vente Christie's, 11 décembre 1987, n° 138; Londres, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Naples, [1986] 1993, p. 139, n° 163, p. 284, fig. 192.

PROVENANCE. London, Christie's sale, 31 January 1964, lot 25 (as Coypel); London, Sotheby's, 9 March 1966, lot 57 (Giacomo del Po); London, Sotheby's, 18 June 1975, lot 59; London, Christie's, 15 December 1978, lot 156; London, Christie's, 11 December 1987, lot 138; London, private collection.

LITERATURE. Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Naples [1986] 1993, p. 139, no. 163, p. 284, fig. 192.

LE SUJET DE CE CUIVRE, TIRÉ DE L'ÉNÉIDE DE Virgile, illustre un passage du livre premier (25-154). Junon, accompagnée de ses paons, vient demander au roi Éole de libérer les vents afin de couler l'expédition navale d'Énée fuyant Troie. Elle adresse son ressentiment à Éole en ces termes: «une race que je hais navigue sur la mer Tyrrhénienne, portant en Italie, Iliou et ses Pénates vaincus». Le souverain obéit à ses ordres et libère les vents tenus prisonniers dans des grottes au sein d'un rivage montagneux. Ceux-ci «se précipitent par l'issue qui leur est ouverte, et balaient la terre de leur trombe». Mais Neptune vient au secours de la flotte d'Énée, mise à mal par la tempête, et calme les flots. Il se devine ici au second plan sur son char tiré par les chevaux, rapidement esquissés de blanc.

Notre tableau, apparu à la vente Sotheby's de Londres en 1964 avec une attribution à «Coypel», porte bien lisible, dans l'angle inférieur droit, la signature «Giacomo del Po». Nicola Spinosa le catalogue ainsi avec un pendant identifié comme la *Fuite d'Angélique* (?) (localisation inconnue, fig. 1). Les deux œuvres semblent être séparées depuis assez longtemps car elles n'apparaissent déjà plus ensemble dans les

THE SUBJECT OF THIS PAINTING ON COPPER, drawn from Virgil's *Aeneid*, illustrates a passage from Book One (25-154). Accompanied by her peacocks, Juno is commanding King Aeolus to free the winds in order to sink Aeneas' fleet as it sails from Troy, and addresses him angrily: "A race of wand'ring slaves, abhorr'd by me, / With prosp'rous passage cut the Tuscan sea; / To fruitful Italy their course they steer, / And for their vanquish'd gods design new temples there" (Dryden translation). The King obeys and liberates the winds, held prisoner in grottoes along the mountainous shore: "The raging winds rush thro' the hollow wound, / And dance aloft in air, and skim along the ground". But Neptune comes to the aid of Aeneas and his storm-battered ships, and calms the waves. Here, the ocean god can be discerned in the background, in a chariot drawn by sea-horses, swiftly sketched in white.

Our painting bears the clearly legible signature "Giacomo del Po" in the lower right corner, although in 1964 it was offered by Sotheby's in London with an attribution to Coypel. Nicola Spinosa catalogued it as Del Po, together with a pendant identified as the *Flight of Angelica* (?) (whereabouts unknown; fig. 1). These





FIG. 2

— Giacomo del Po, *La Fuite de Camille*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

différents catalogues de vente que nous avons cités dans la provenance. Faut-il leur adjoindre un troisième cuivre de dimensions comparables, récemment acquis par le County Museum de Los Angeles et représentant *La Fuite de Camille* (fig. 2), d'après l'*Énéide* (XI, 648 et suiv.) toujours? Bien que catalogué séparément par Nicola Spinosa, ce troisième cuivre, présentant des dimensions équivalentes aux nôtres et la même source d'inspiration littéraire, pourrait laisser croire à l'existence d'une suite.

two pictures on copper appear to have been apart for many years as they do not appear together in any of the sale catalogues cited in our provenance. It is tempting to compare a copper recently acquired by the Los Angeles County Museum of Art, illustrating *The Flight of Camilla* (fig. 2) from the *Aeneid* (XI.648 ff.); although catalogued separately by Nicola Spinosa, this third picture, of comparable dimensions and derived from the same literary source, could suggest the existence of a series of paintings.

1. Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Naples, [1986] 1993, p. 139, n° 161, fig. 187-188.

— Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Naples, [1986] 1993, p. 139, no. 161, figs. 187-188.

2. Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vol., Naples, 1742, vol. III, p. 506.

— Bernardo De Dominici, *vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vols., Naples, 1742, vol. III, p. 506.

Quoi qu'il en soit, Nicola Spinosa les situe tous les trois vers 1708, compte tenu de leur proximité stylistique avec les fresques de l'église de Santa Teresa degli Studi de Naples, signées et datées de cette même année, avec lesquelles ils partagent ce dynamisme étonnant de la composition¹.

Nous découvrons une peinture d'une surprenante liberté qui apporte une solution des plus originales au prolongement du baroque napolitain. Tout en gardant une matrice naturaliste, la matière devient lumineuse et, se faisant, se désagrège, s'effiloche en autant de touches vibrantes et chatoyantes; notons à cet égard la parfaite maîtrise technique du pinceau qui suggère l'écume sur la crête des vagues. À l'intérieur de cette écriture, les formes sont évanescentes et nous sommes surpris par le canon néo-maniériste du corps de Junon, au rythme tout en courbe et à la gestuelle exacerbée, cette même gestuelle qui anime Éole ou l'une des figures masculines du premier plan. Les grandes volutes des drapés participent à cette exagération rococo qui séduit par le côté immatériel de la matière, une sorte de rêve qui prendrait des allures de théâtre. Cette manière de peindre «pittoresca e bizzarra», comme l'a défini De Dominici, atteint à ce moment de sa carrière et, en particulier dans cette série sur cuivre, une de ses expressions les plus raffinées². ▲

Whatever their status may be, Nicola Spinosa dates all three pictures to around 1708, given their stylistic similarity to the frescoes in the church of Santa Teresa degli Studi in Naples, signed and dated in the same year, with which they share a surprising compositional energy.¹

Juno and Aeolus exhibits a startling freedom of handling that represents one of the most original contributions to the continuing evolution of Neapolitan Baroque art. While never shrinking from a naturalistic approach, the artist gives his pigments a luminosity, breaking them up into vibrant, caressing strands, as for example in the perfect technical prowess that suggests foam on the waves. Within this approach, his figure style nonetheless reflects evanescent forms and we are surprised by the neo-Mannerist canon of Juno's body, with its curved rhythms and theatrical gestures; the same gestures enliven the body of Aeolus and one of the male figures in the foreground. The great swells of drapery also display this Rococo exaggeration, seducing the viewer through almost immaterial brushwork, as if the scene were the performance of a dream. This moment in the painter's career, and especially this group of oils on copper, truly reveal what De Dominici defined as a manner that was "pittoresca e bizzarra", and represent one of the most refined expressions of Giacomo del Po's artistry.² ▲



FIG. 1
— Giacomo del Po, *La Fuite d'Angélique (?)*, localisation inconnue.

FRANCESCO SOLIMENA

CANALE DI SERINO, 1657 - BARRA, 1747

La Guérison du père de Tobie *The Healing of Tobit*

HUILE SUR TOILE. 72,5 × 44,3 CM (OIL ON CANVAS, 28 ½ × 17 ⅞ IN)

PROVENANCE. France, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. France, private collection.

LITERATURE. Unpublished.

LA GUÉRISON DU PÈRE DE TOBIE vient s'ajouter à la liste des tableaux réapparus depuis 1958, date de la monographie que Ferdinando Bologna consacra à l'artiste¹. Dans l'introduction à son catalogue, l'auteur précisait que son entreprise n'avait pas vocation d'exhaustivité tant la production de ce peintre, ayant vécu quatre-vingt-dix ans, est énorme.

Notre petit tableau, qui pourrait avoir été conçu comme un *modello*, suit scrupuleusement le texte biblique (Tobie, XI, 11). Tobie applique sur les yeux de son père, aveugle, le fiel de poisson qu'il avait prélevé sur les conseils de l'ange Raphaël. Le vieil homme, appuyé sur une canne, s'abandonne avec confiance aux soins prodigués par son fils tandis que sa femme, trahie par le geste de la main droite levée, paraît manifester quelque inquiétude. L'ange Raphaël, d'une belle prestance, se détache nettement du groupe formé par la famille de Tobie; il observe la scène alors qu'il en est le véritable acteur.

Le style de cette œuvre suggère une datation assez avancée dans la carrière de Solimena, après 1720 selon Nicola Spinosa alors que Riccardo Lattuada le situe peu avant 1720. Nous sommes à un moment où les figures monumentales, d'inspiration classique, se souviennent du ténébrisme d'un Mattia Preti (1613-1699) laissant une large place aux ombres, partout présentes. Dans ce retour vers des atmosphères plus sourdes, les drapés gardent une belle force d'expression dans le coloris, en particulier les rouge-bleu-blanc qui, par contraste, ressortent d'autant mieux. Au cours de sa longue carrière,

THIS HEALING OF TOBIT CAN NOW BE ADDED to what has emerged of Solimena's œuvre since 1958, when Ferdinando Bologna published his monograph on the artist.¹ In the introduction to his catalogue, the author stated that his enterprise could never be as exhaustive as the vast output of the Neapolitan painter, who lived to the age of ninety.

Our little picture, perhaps conceived as a *modello*, scrupulously follows the Biblical account of this story (Tobit 11, 11). Tobias is seen rubbing his blind father's eyes with the gall of a fish, as instructed by the Archangel Raphael. Leaning on a cane, the old Tobit gives himself confidently to the care offered by his son, while his wife's raised hand seems to betray some anxiety. The handsome Archangel stands apart from Tobias' family group, observing the scene from a protagonist's viewpoint.

The style of this work suggests a fairly late date in Solimena's career, and Nicola Spinosa has suggested the period after 1720, while Riccardo Lattuada believes it to be before 1720. The monumentality of the Classically-inspired figures recalls the tenebrismo of Mattia Preti (1613-1699), with pride of place given to omnipresent shadows. In adopting a more muted atmosphere, Solimena lends his draperies a strongly expressive role, especially in the reds, blues, and whites, which consequently stand out much better. Throughout a long career, the painter's style evolved in different directions, and here the addition of





FIG. 1
— Francesco Solimena, *La Pentecôte*, Naples, collection Pisani.



FIG. 2
— Francesco Solimena, *L'Annonciation*, Naples, collection Pisani.

le style de l'artiste connaît nombre de mutations, ici vers un *revival* baroque, auquel participe l'ajout des angelots dans les nuées. La composition montre des affinités avec la grande *Assomption* de la cathédrale de Capoue, du début des années 1720, et deux œuvres de la collection Pisani de Naples: le *bozzetto* pour la *Pentecôte* (fig. 1), que Bologna date de 1725, et le *modello* pour une *Annonciation* (fig. 2), datée par cet auteur de 1733². On y retrouve la même présence forte des personnages calés dans la hauteur de la scène au moyen des éléments d'architecture, dans notre cas, l'estrade et le pilier. Notre artiste est un acteur important du Settecento napolitain dans ce passage du baroque au rococo qu'il saura porter, avec un immense succès, dans toute l'Europe. ▲

cherubs in the clouds signal a Baroque revival. The composition displays stylistic parallels with the grand *Assumption* in Capua Cathedral, painted in the early 1720s, and two works in the Pisani collection in Naples: a *bozzetto* for the *Pentecost* (fig. 1), which Bologna dates to 1725, and the *modello* for an *Annunciation* (fig. 2), dated by the same scholar to circa 1733.² These contain the same forcefully-presented figures, filling out the composition and set in place by architectural elements, in our case by means of the step and pillar. Solimena was one of the key figures of the Neapolitan Settecento as it evolved from the Baroque to the Rococo, facilitating its hugely successful spread throughout Europe. ▲

1. Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, Naples, 1958; et plus récemment Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal barocco al Rococò*, Naples, [1986], 1993, p. 21-27;

Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto, sous la direction de Vega de Martini et Antonio Braca, Naples, 1994. — Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, Naples, 1958; and

more recently Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal barocco al Rococò*, Naples, [1986], 1993, pp. 21-27; and Vega de Martini and Antonio Braca, eds., *Angelo e Francesco*

Solimena due culture a confronto, Naples, 1994. 2. Ferdinando Bologna, *ibid.* note 1, 1958, p. 266, fig. 162, 204. — Ferdinando Bologna, as in note 1, 1958, p. 266, figs. 162, 204.

