

Un Euclide retrouvé
de Domenico Marolì

ET FIGURES DE LA RÉALITÉ
EN ITALIE DU NORD



GALERIE CANESSO

Un Euclide retrouvé de Domenico Marolì

ET FIGURES DE LA RÉALITÉ EN ITALIE DU NORD



Un Euclide retrouvé de Domenico Marolì

ET FIGURES DE LA RÉALITÉ
EN ITALIE DU NORD



Véronique Damian

Domenico Marolì (c. 1612-1676)

*Euclide de Mégare s'habille en femme pour aller
écouter les leçons de Socrate à Athènes*

par Alberto Crispo

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: contact@canesso.com

www.canesso.com

Uniquement sur rendez-vous.

Nous tenons à remercier chaleureusement

celles qui nous ont aidé :

Roberta Bartoli, Gerlinde Gruber,

Elisabetta Lugato, Maria Silvia Proni.

© Galerie Canesso SARL.

Conception graphique: François Junot.

Traduction en anglais:

Frank Dabell; Julia Hanna Weiss.

Photogravure et impression:

Imprimerie Blanchard – Février 2008.

Édition hors commerce.

SOMMAIRE / CONTENTS

- 6 DOMENICO MAROLI
Euclide de Mégare s'habille en femme
pour aller écouter les leçons de Socrate à Athènes
*Euclid of Megara Dressing as a Woman
to Hear Socrates Teach in Athens*
- 18 EBERHART KEILHAU, dit (called) MONSÛ BERNARDO
Le Vendangeur
The Grape-Picker
- 22 MAESTRO DELLA TELA JEANS
L'Échoppe du barbier
The Barber's Shop
- 26 GIACOMO FRANCESCO CIPPER, dit (called) IL TODESCHINI
Déjeuner galant avec jeune flûtiste
Peasants' Banquet with Young Flute player
- 32 GIUSEPPE ANTONIO PIANCA
Le Priseur de tabac
The Pinch of Snuff

DOMENICO MAROLÌ

MESSINE, C. 1612 - 1676

Euclide de Mégare s'habille en femme pour aller
écouter les leçons de Socrate à Athènes
*Euclid of Megara Dressing as a Woman to Hear
Socrates Teach in Athens*

HUILE SUR TOILE. 139,5 × 223,5 CM (OIL ON CANVAS, 54 15/16 × 88 IN)

PROVENANCE. Collection Giovanni Nani, Venise, XVII^e siècle; collection particulière, France, depuis la fin du XIX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui.

INVENTAIRE. Bibliothèque nationale Marciana de Venise, It. VII, 2432 (=10.490), Inventaires de *Casa Nani*, cc. 30r-35r, en particulier c. 33r; M. F. Merling, *Marco Boschini's La carta del navegar pitoresco: Art Theory and Virtuoso Culture in Seventeenth-Century Venice*, (Ph. D., Brown University), Ann Arbor, 1992, p. 402; P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Florence, 1999, p. 203.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Collection of Giovanni Nani (1623-1679), Venice, 17th century; private collection, France, from the late 19th century to the present day.

INVENTORIES. Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, It. VII, 2432 (=10.490), *Inventari di Casa Nani*, fol. 30r-35r, in particular fol. 33r; M. F. Merling, *Marco Boschini's "La carta del navegar pitoresco": Art Theory and Virtuoso Culture in Seventeenth-Century Venice*, (Ph. D., Brown University), Ann Arbor, 1992, p. 402; P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Florence 1999, p. 203.

LITERATURE. unpublished

L'EXTRAORDINAIRE TABLEAU QUE NOUS présentons a constitué, jusqu'à ce que nous identifions l'auteur et le sujet, une fascinante énigme, tant pour l'attribution que pour l'iconographie. C'est le détail du drapé, rectiligne et zigzagant, qui a suggéré le rapprochement avec l'œuvre, rare, d'un peintre de Messine, Domenico Marolì, dont les tableaux sûrs ne dépassent pas la dizaine.

Pour conforter une telle proposition, il suffit de rapprocher les plis cassants des tissus ou encore les physionomies peintes avec un naturalisme pointilleux, avec celles du *Loth et ses filles* du Museo regionale de Messine (fig. 1) et celles du *Sacrifice de Melchisédech* conservé dans la chapelle du Santissimo Sacramento au Duomo de Reggio Calabria, signé et daté 1665 (fig. 2).

Il est encore possible de trouver des correspondances entre le paysage du fond, traversé par une figurine légèrement esquissée, avec celui de la vue de Sodome dans le tableau de Messine, ou encore de comparer la tête du jeune homme avec celle du jeune Eutichio dans le *Martyre de saint Placide*, autrefois conservé dans le

UNTIL THE AUTHOR AND SUBJECT WERE identified, this painting posed a fascinating iconographic and attributive dilemma. It was the detailing of the straight and zigzag drapery that suggested a comparison with the works of a painter from Messina, Domenico Marolì, known by a mere ten paintings. To verify this hypothesis we need only compare the broken folds of the cloths or the faces depicted with naturalistic precision to those in the painting of *Lot and His Daughters* in the Museo Regionale in Messina (fig. 1) and in the *Sacrifice of Melchizedek* in the chapel of the Blessed Sacrament in the Cathedral of Reggio Calabria, signed and dated 1665 (fig. 2). There are further similarities between the background landscape with a small, pale figure and the view of Sodom in the Messina painting, to say nothing of the boy's face that is similar to the young Eutychius in the *Martyrdom of Saint Placidus* that was in the convent of the nuns of San Paolo in Messina (this painting is only known through photographs because it was destroyed in the 1908 earthquake).



couvent de San Paolo à Messine (connu seulement par une reproduction photographique car détruit lors du tremblement de terre de 1908).

Lanzi rapporte que Marolì posait directement la couleur sur la préparation, technique picturale qui se vérifie ici¹. Mais la confirmation définitive de cette hypothèse est apportée par une citation d'inventaire de la collection de Giovanni Nani (1623-1679)², un noble vénitien, qui cite notre tableau sous le nom de l'artiste de Messine, résolvant dans le même temps le dilemme iconographique. Au numéro 60 du catalogue est en effet répertorié : « Un Euclide filosofo entro una libreria di molto libri al naturale, qualle, vestendosi da donna per andar ad ascoltar di note tempo le letioni di Socrate in Attene, viensi con questo a rapresentare lo studio delle lettere, figure quasi intiere al naturale del Marolì [Marolì] alto 8 ½, largo 14 d. 28³ » (fig. 3) (« Un Euclide philosophe dans une bibliothèque avec de nombreux livres au naturel, lequel, s'habille en femme pour aller écouter de nuit les leçons de Socrate à Athènes, représentant ainsi l'étude des lettres, figures presque grandeur nature de Marolì [Marolì], hauteur 8 ½, largeur 14 d. 28 »). Non seulement les dimensions correspondent, en « quarte » vénitiennes (environ 16-17 cm), mais on élucide une fois pour toute le sujet si singulier et presque impénétrable, tiré des *Noctes Atticae* de Aulus Gellius⁴. Le philosophe Euclide de Mégare (c. 450 av. J.-C.-c. 380 av. J.-C.) se déguise en femme pour se rendre à Athènes écouter les leçons



FIG. 1

— Domenico Marolì, *Loth et ses filles*, Messine, Museo regionale.

Even if the paint was applied directly over the preparatory layer, corresponding to what Lanzi says concerning Marolì's technique,¹ the hypothesis about this painting's attribution was definitely confirmed by the inventory of the collection of Giovanni Nani (1623-1679).² Nani was a Venetian nobleman and listed our painting under the artist's name and at the same time he resolved the iconographic dilemma. Under item 60 of the inventory we read "The philosopher Euclid in a library with many books, dressing as a woman [in order] to go to Athens at night to hear Socrates teach... [with] almost life-size, by Marolì 8 ½ high,

1. L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1795-1796, éd. critique de M. Capucci, Florence, 1968-1974, I, p. 468-469, note 2.

— L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1795-96 (ed. by M. Capucci, Florence 1968-74, I, pp. 468-469 note 2).

2. Giovanni, fils de Ferigo et Orsetta Pesaro, né le 1^{er} mai 1623, épouse en 1644 Bianca Nani di Agostin Procurator; accueilli au conseil des Dix en 1668, il meurt le 5 avril 1679.

Voir S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padoue, 1965, p. 250. L'inventaire de la collection fut publié par M.F. Merling, *Marco Boschini's La carta del navegar pitoresco: Art Theory and Virtuoso Culture in Seventeenth-Century Venice*, (Ph. D., Brown University), Ann Arbor, 1992, p. 398-405, et P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Florence, 1999, p. 201-104. La collection a été dispersée, selon toute probabilité, lorsque son neveu Giovanni meurt, le 11 février 1755, dernier représentant des Nani di San Trovaso

(*op. cit.*, p. 148-149).

— Giovanni, the son of Ferigo and Orsetta Pesaro, was born on 1 May 1623, in 1644 he married Bianca Nani di Agostin Procurator; he became a member of the Consiglio dei Dieci [Council of Ten] in 1668 and died on 5 April 1679. See S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padua 1965, p. 250. The inventory of the collection was published by M.F. Merling, *Marco Boschini's "La carta del navegar pitoresco": Art Theory and Virtuoso Culture in Seventeenth-Century Venice*, (Ph. D., Brown University), Ann Arbor, 1992, pp. 398-405,

and P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Florence 1999, pp. 201-104. The collection was scattered, most probably after the death of his grandson Giovanni, (11 February 1755) the last member of the Nani family of San Trovaso (*ibid.*, pp. 148-149).

3. M.F. Merling, *op. cit.* note 2, p. 402; P. Benassai, *op. cit.*, note 2, p. 203.

— M.F. Merling (*op. cit.* note 2, p. 402); P. Benassai (*op. cit.* note 2, p. 203).

4. Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, VII, X.

— Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, VII, X.



FIG.2
— Domenico Maroli, *Le Sacrifice de Melchisédech*, Reggio Calabria, Duomo, chapelle du Santissimo Sacramento.

de Socrate (la figurine de femme, sur le fond de paysage, est une possible allusion à ce voyage vers une Athènes imaginaire). Le protagoniste endosse un vêtement féminin en se faisant aider d'un jeune homme qui lui noue les nœuds sur l'épaule, avant de mettre les chaussures féminines posées sur le tabouret, alors que les siennes sont placées en évidence sur la droite. Un tel déguisement était nécessaire car Athènes avait interdit aux habitants de Mégare l'accès à leur ville ainsi qu'aux ports de la ligue délio-attique, interdit qui sera l'une des causes de la guerre du Péloponnèse. Il faut remarquer que la pièce dans laquelle Euclide est en train de se changer ne contient pas seulement des livres, mais aussi un compas, une équerre, un sablier et, à sa droite, une horloge solaire cylindrique. Parmi les instruments scientifiques, pas nécessairement liés

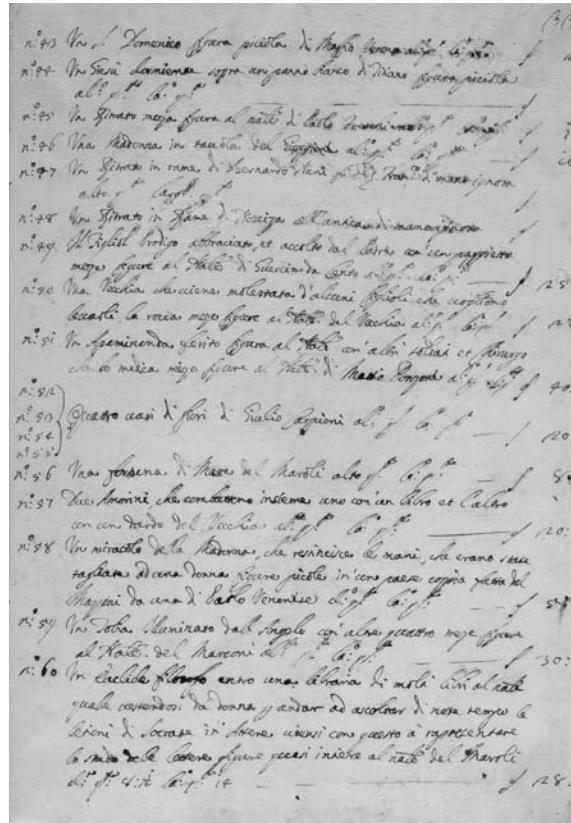


FIG.3
— *Inventaire de Casa Nani*, Venise, Bibliothèque nationale Marciana, c. 33r.

14 wide d. 28” (fig. 3).³ Not only do the measurements, expressed in Venetian *quarte* (approx. 16-17 cm.) coincide, but it explains, the unusual and almost impenetrable subject once and for all: it is based on *Noctes Atticae* by Aulo Gellio.⁴ The figure on the left, putting on a woman's dress with the help of the boy who is tying the shoulder straps, and getting ready to slip on the women's shoes that are on the stool, having already removed the heavier men's shoes that are on the right, is the philosopher Euclid of Megara (circa 450 B.C. – circa 380 B.C.). He disguises himself as a woman to go to Athens and hear Socrates teach; the female figure in the background may be another portrayal of him on the way to Athens. The disguise was necessary because Athens had forbidden the Megarians, allies of Sparta, to enter the city and the ports of the

aux études scientifiques, on peut noter un globe terrestre, une sphère armillaire, une boussole de relèvement, un rapporteur à rayon variable, une lunette en équilibre sur le rebord de la fenêtre et un grand cadran d'horloge.

Leur présence s'explique par le fait qu'au XVII^e siècle le philosophe de Mégare était confondu avec son homonyme mathématicien originaire d'Alexandrie, qui avait vécu au II^e siècle av. J.-C. et qui s'est occupé également de géométrie et d'optique. Pour illustrer les intérêts du protagoniste, le peintre le représente à l'intérieur d'un bureau rempli de livres et d'objets qui pourraient convenir aussi bien à la pièce d'un érudit du XVII^e siècle qu'à celle d'un philosophe de l'Antiquité, figurant avec une grande richesse de détails quelques instruments qui, peut-être, appartenaient au commanditaire, promoteur passionné d'études scientifiques, n'hésitant pas à insérer quelques détails volontairement anachroniques, comme les *Vies* de Plutarque, écrites quatre siècles après la mort d'Euclide.

Si l'on en croit les informations de Susinno⁵, Domenico Maroli arrive à Venise déjà formé ; le peintre serait né à Messine autour de 1612 et, après une jeunesse agitée, il serait entré – alors qu'il avait déjà vingt-deux ans – dans l'atelier de Barbalonga (1600-1649), un peintre classique élève et collaborateur du Dominiquin (1581-1641), où il serait resté huit ans, avant de se rendre dans la cité des Doges.

Delio-Attic League: a prohibition that was one of the causes of the Peloponnesian War. We also must note that the study where Euclid is dressing contains not only books, but also a compass, a set-square, an hour-glass, and on the right, a cylindrical clock. Among the scientific instruments that are unrelated to philosophy we can also see a terrestrial globe, an armillary sphere, a compass, a protractor, a telescope on the windowsill and a big clock. These items can be explained by the fact that in the 17th century, the philosopher from Megara was frequently confused with the great Alexandrian mathematician, Euclid, who lived during the second century B.C. and, as we know, studied geometry and optics. To illustrate the subject's interests, the artist portrayed him in a study crammed with the books and objects more suited to the rooms of a 17th century scholar than of an ancient philosopher. He depicted some of the instruments, which may have belonged to the patron who was an enthusiastic supporter of scientific studies, with a great wealth of detail, and he also added some clearly anachronistic touches such as Plutarch's *Lives* written four centuries after Euclid of Megara had died.

When Domenico Maroli reached Venice he was already a trained artist. If we believe the information provided by Susinno,⁵ he was born in Messina around 1612 and, after a restless youth, when he was twenty-two he entered the workshop of Barbalonga, a clas-

5. La date de naissance est indiquée par F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, 1724 (Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, ms. A 45), éd. critique de V. Martinelli, Florence, 1960, p. 204-210, qui donne avec précision le jour du décès, soit le 23 mai 1676, à l'âge de soixante-cinq ans, peut être déduit de l'épithaphe du peintre dans l'église de San Nicola dei Greci à Messine. La sépulture dans cette église s'explique par le fait que le père du peintre était d'origine grecque.
— The date of birth is given by F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, 1724 (Basel, Kunstmuseum,

Kupferstichkabinett, ms. A 45) ed. by V. Martinelli, Florence 1960, pp. 204-210, who also accurately gives the date of his death, 23 May 1676 (he was 65), which he may have obtained from the inscription on his tomb in the church of San Nicola dei Greci in Messina. That the artist was buried in this church can be explained by the fact that his father was of Greek origin.

6. L. Hyerace, « Precisazioni su Domenico Maroli e due inediti », *Prospettiva*, 1984, 38, p. 58-69, en particulier p. 62-64.
— L. Hyerace, « Precisazioni su Domenico Maroli e due inediti », *Prospettiva*, 1984, 38, pp. 58-69, in particular pp. 62-64.

7. C. La Farina, « Intorno alla biografia di Onofrio Gabrieli pittore da Messina », *Il Faro*, 1836, p. 42-43.

— C. La Farina, « Intorno alla biografia di Onofrio Gabrieli pittore da Messina », *Il Faro*, 1836, pp. 42-43.

8. À ce propos, voir également la notice biographique Maroli par G. Molonia dans *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milan, 1989, II, p. 803.

— In this regard, see also G. Molonia, *Maroli Domenico (ad vocem)*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milan 1989, II, p. 803.

9. M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venise, 1660, éd. critique de A. Pallucchini, Venise-Rome, 1966, p. 691 :

« Del regno de Cecilia un Maroli, / Domenego de nome, Messinese, / Se 'l depenze una Nave, o 'l fa un Paese, / Stago per dir, no se puol far de pi. / I so peneli certo è universali: / El fa figure, e fa Vasseli in Mar / Che i temporali i fa precipitar, / E in tereni vivissimi Animal. / In verità, se 'l ve introduce un Can, / Un polire, un bel Toro, o un bel Agnelo, / Che podè dirghe: questo è un Pastorelo / Che seguita i Giumenti del Bassan. / O quante zentilezze curiose / Co 'l so valor lu forma al natural! / Certo ben el depenze, e molto el val! / Certo el fa molte cose capriciose! / L'è Pitor, l'è soldà, l'è generoso: / A la spada e al

Sur la base des informations fournies par le biographe, le séjour dans la lagune aurait pu commencer autour de 1642 et se conclure après un *intermezzo* bolonais, avec le retour dans sa ville natale en 1660. Luigi Hyerace⁶ a resserré cependant la durée de ce séjour en signalant que, vraisemblablement, Maroli était encore à Messine en 1650, si l'on doit donner foi à une source du XIX^e siècle qui affirme que cette année-là le *Martyre de saint Placide* était dans l'église des religieuses de San Paolo⁷, et il était déjà de retour en 1657, date à laquelle le sénat lui aurait commandé une *Vierge de la lettre* donnée à la ville de Catane⁸. Par conséquent, l'exécution de notre *Euclide* devrait se situer entre ces deux dernières dates, peut-être plutôt vers la date de son retour, car une commande si prestigieuse ne pouvait être confiée à un peintre apparu depuis peu sur la scène artistique vénitienne. Dans tous les cas, arrivé à Venise, Maroli élargit son répertoire pour répondre aux demandes d'un marché de l'art toujours plus attentif aux nouvelles tendances de la peinture de genre, et commence à peindre des animaux, des paysages et des marines, comme en témoigne Marco Boschini⁹.

La brève note biographique qu'il lui a dédié et la reproduction d'une de ses compositions pastorales dans la galerie idéale décrite dans *Vento Otavo* de la *Carta del navegar pitoresco* (1660) prouvent que le peintre entretenait de bons rapports avec ce dernier¹⁰.

sicist pupil and collaborator of Domenichino, where he stayed for eight years prior to going to Venice. On the basis of the information supplied by the biographer, his sojourn on the lagoon must have begun around 1642, was interrupted by a stay in Bologna and he returned home in 1660. Luigi Hyerace,⁶ however, maintains that his Venetian sojourn was shorter and that in all likelihood he was still in Messina in 1650 if we are to believe a nineteenth century source that dates the *Martyrdom of Saint Placidus* which had been in the church of the nuns of San Paolo that same year,⁷ and again in 1657 when the Senate of Messina commissioned a *Madonna of the Letter* that was donated to the city of Catania.⁸ Therefore, the *Euclid* must have been painted between these dates, perhaps closer to the latter since such an important commission would not have been given to a painter recently arrived on the Venetian artistic scene.

In any case, once in Venice, Maroli decided to expand his repertory to satisfy the demands of an art market that was increasingly interested in new forms of expression in genre painting and he began doing animals, landscapes and marine scenes as described by Marco Boschini.⁹ That the painter had cordial relations with Boschini is proved by the brief profile dedicated to him and the inclusion of one of his pastoral paintings in the ideal gallery described in the *Vento Otavo* of the *Carta del Navegar pittoresco* (1660).¹⁰

penel molto s'inchina: /
L'è (co' se dise) de la capelina, /
E bravo in ogni conto, e
virtuoso»; G. Martinioni,
lui aussì (*Aggiunte...* dans
F. Sansovino, *Venetia città
nobilissima et singolare...*,
Venise, 1663, éd. de L. Moretti,
Venise, 1998, p. 21), rapporte
que «Domenico Maroli
Missinese, forma Figure, Paesi,
e Animali, molto bene».
— M. Boschini, *La carta del
navegar pitoresco*, Venezia
1660 (ed. by A. Pallucchini,
Venice-Rome 1966, p. 691):
“Del regno de Cecilia un
Maroli, / Domenego de nome,
Messinese, / Se 'l depenze una
Nave, o 'l fa un Paese, / Stago
per dir, no se puol far de pi. / I

so peneli certo è universal: / El
fa figure, e fa Vasselli in Mar /
Che i temporali i fa precipitar,
/ E in terreni vivissimi Animali.
/ In verità, se 'l ve introduce un
Can, / Un polire, un bel Toro,
o un bel Agnelo, / Che podè
dirghe: questo è un Pastorelo
/ Che seguita i Giumenti del
Bassan. / O quante zentilezze
curiose / Co 'l so valor lu
forma al natural! / Certo ben el
depenze, e molto el val! / Certo
el fa molte cose capriciose! /
L'è Pitor, l'è soldà, l'è generoso:
/ A la spada e al penel molto
s'inchina: / L'è (co' se dise)
de la capelina, / E bravo in
ogni conto, e virtuoso”; also
G. Martinioni, *Aggiunte...*
to F. Sansovino, *Venetia città*

nobilissima et singolare...,
Venice 1663 (ed by L. Moretti,
Venice 1998, p. 21) wrote
“Domenico Maroli Missinese,
paints figures, landscapes and
animals very well”.
10. M. Boschini, *op. cit.* note 9,
p. 629-630 : « Che 'l Maroli, che
ha genii pastorali, / E in tute
le altre cose inzegno acuto, /
No podendo int'un quadro far
de tuto, / Che 'l fizza donca
un puoco d'Animali. / E un
Pastorel, che tegna in fren un
Can, / Defensor d'altre bestie de
più sorte, / Che 'l sia ingrintà,
che 'l rognà e bagia forte, / E no
me importa se i sia al monte,
o al pian, / Che 'l fizza in
suma tuto quel che 'l vuol. / El
giudicio de l'Omo racional /

Domina ogni Bestiazza, ogni
Animal; / Sriver, per moto,
soto se ghe puol. »
— M. Boschini (*op. cit.* note 9,
pp. 629-630): “Che 'l Maroli,
che ha genii pastorali, / E in
tute le altre cose inzegno acuto,
/ No podendo int'un quadro
far de tuto, / Che 'l fizza donca
un puoco d'Animali. / E un
Pastorel, che tegna in fren un
Can, / Defensor d'altre bestie
de più sorte, / Che 'l sia ingrintà,
che 'l rognà e bagia forte, / E no
me importa se i sia al monte,
o al pian, / Che 'l fizza in
suma tuto quel che 'l vuol. / El
giudicio de l'Omo racional /
Domina ogni Bestiazza, ogni
Animal; / Sriver, per moto,
soto se ghe puol.”

Le protagoniste du livre, caché sous le nom d'« Ecelenza » – à savoir le noble qui débat sur des thèmes ayant trait à la peinture avec le « Compare » (« L'interlocuteur ») –, est justement Giovanni Nani¹¹, le commanditaire de notre tableau, qui fut non seulement un collectionneur passionné, mais aussi un peintre dilettante digne d'intérêt¹². Sa familiarité avec les peintres de l'entourage de Boschini est prouvée par le fait que Pietro della Vecchia (1603-1678) et Pietro Liberi (1605-1687)¹³ étaient les parrains de ses filles Orsola et Elena, et se matérialise par l'imposante collection conservée dans son palais de San Trovaso (fig. 4). Dans celle-ci, on trouve à plusieurs reprises des tableaux de genre, des paysages, des marines, des batailles et des natures mortes (surtout des fleurs de Giovanni Stanchi, c. 1608-doc. jusqu'en 1673; Hieronymus Galle, 1625 - après 1679; Nicasius Bernaerts, 1620-1678; et de l'école de Mario Nuzzi, 1603-1673). À son tour, l'artiste sicilien a peint, outre l'*Euclide*, une « fortuna di Mare » (« tempête en Mer »), un « Viaggio d'Abram con molti animali et massaritie che vengono caricate sopra Cavalli et Aseni, figure piccole in bel Paese » (« Voyage d'Abraham avec beaucoup d'animaux et d'objets chargés sur des chevaux et des ânes, petites figures dans un beau paysage »), une « favola delli Pescatori, figure piccole » (« histoire de pêcheurs, petites figures ») et un « Combatimento di Signor Ferigo Nani [padre di Giovanni] fatto solo con la sua Nave come Capitano delle Navi contra tre Navi del Ducca d'Ossuna » (« Bataille de Signor Ferigo Nani [père de Giovanni] fait seulement avec son Bateau de Capitaine des Navires contre trois Bateaux du Duc d'Ossuna »). Cela démontre l'intérêt de Giovanni Nani pour l'art contemporain sous toutes ses formes, y compris dans les genres dits mineurs, catégories apparemment dépréciées par Boschini. Il est probable que ce soit Nani lui-même qui ait soumis

11. Comme il l'a justement souligné, se rapportant à une tradition bien établie, M.F. Merling, *op. cit.* note 2, p. 144-177. Du même avis, L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine, 2000, p. 80.

— As M.F. Merling has also emphasized, on the basis of a consolidated tradition (*op. cit.* note 2, pp. 144-177). The same opinion is expressed by L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000, p. 80.



FIG. 4
— Palais Nani di San Trovaso, Venise.

The protagonist of the book, – “His Excellency”, the nobleman who discusses painting with the *Compare* – is Giovanni Nani,¹¹ the patron who commissioned our painting. He was not only an enthusiastic collector, but also an amateur painter of some skill.¹² His familiarity with the artists in Boschini’s circle is confirmed by the fact that Vecchia and Liberi stood as godfathers at the christening of his daughters.¹³ But above all, his love of art was revealed and confirmed by the impressive collection in the San Trovaso palace (fig. 4), that comprised many genre paintings, landscapes, seascapes, battle scenes and still-lives (especially flowers) by Giovanni Stanchi, Hieronymus Galle, Nicasius Bernaerts and from the school of Mario Nuzzi. In addition to the *Euclid* the Sicilian artist painted a “storm at sea”, a “journey of Abraham with many animals and household goods loaded on horses and donkeys, with small

à l'historiographe la production de Maroli et qu'il ait appuyé son éloge dans les pages de la *Carta*. Du reste, la compétence de Nani dans le champ artistique est attestée par le fait qu'il rédigea de sa main l'inventaire de sa collection¹⁴, précisant, le cas échéant, s'il y eut plusieurs auteurs pour le même tableau¹⁵ et sachant distinguer les diverses phases de la production d'un même artiste, comme dans le cas d'une *Sacra Famiglia* (« Sainte Famille ») du Guerchin (1591-1666), dit de « la sua buona maniera » (« de sa bonne manière »).

Pour Marco Boschini, l'ami noble représentait le modèle du connaisseur d'art qui se passionne pour d'autres disciplines, au point de fonder dans sa maison même à San Trovaso une académie artistique, dite des *Filaleti* (« des amants de la Vérité »), ouverte aux intérêts les plus divers¹⁶. Comme observait encore Boschini dans la *Breve Istruzione* précédée de *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana* (1674), un vrai guide pour les amateurs de l'art encore inexpérimentés, tous les peintres, professionnels ou dilettantes, auraient dû lui être reconnaissants pour leur avoir offert la possibilité de s'exercer à l'école du nu, fondée au rez-de-chaussée de son palais. Les pièces du haut étaient dédiées au contraire, les jours de fête, à ceux qui désiraient s'entretenir de peinture, de perspective, d'optique, d'architecture et de géométrie, les disciplines de prédilection de Nani, comme les mathématiques, la musique et la botanique¹⁷.

Il est significatif qu'il se soit fait peindre par Pietro della Vecchia en Apollon, le dieu protecteur des activités intellectuelles et artistiques. Et à d'autres artistes

figures in a beautiful countryside”, a “fishing scene, with small figures” and a “battle scene with Signor Ferigo Nani [Giovanni’s father] commander of the fleet, on his ship alone against three ships of the Duke of Ossuna”. This shows that Giovanni Nani admired all types of contemporary art, including the “lesser” genres (hunting scenes, battle scenes, landscapes, seascapes, etc.), which Boschini apparently disdained. It is probable that it was Nani who showed Maroli’s work to Boschini, reinforcing the praises he wrote in the *Carta*. Furthermore, Nani’s artistic competence and knowledge is proved by the fact that not only did he compile the inventory of the collection himself,¹⁴ but in some cases noted the hands of several artists in one same painting¹⁵ and was able to distinguish the various phases of the artists’ works, as in the case of a *Holy Family* by Guercino which he described as “in his good style”.

For Marco Boschini, his noble friend was the archetype of the art connoisseur who was interested in other disciplines to the point that he established an artistic academy, known as *Filaleti*, open to the most diverse interests in his home at San Trovaso.¹⁶ As Boschini observed in the *Breve Istruzione*, the foreword to *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana* (1674), a true guide for as yet inexpert art lovers, all painters should owe him gratitude for having offered them – professionals and amateurs alike – the opportunity of practicing at the school for nudes established on the ground floor of his palazzo. On holidays the

12. M. Boschini (*op. cit.* note 9, p. 533) rapporte que « coi peneli ha tanta intrinsechezza, / E opera con ogni acuratezza / Quant'altro intenditissimo Pitor » ; le même auteur l'insère parmi les « Deletanti de pitura » (« Deletanti de pitura »). En signalant un *Figliuol prodigo ritornato al padre* peint pour lui par le Guerchin, C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice...*, Bologne, 1678, éd. 1841, II, p. 269, le dit aussi « gran dilettante ».

— M. Boschini (*op. cit.* note 9, p. 533) wrote “coi peneli ha tanta intrinsechezza, / E opera con ogni acuratezza /

Quant'altro intenditissimo Pitor”; the same author included him among the “Deletanti de pitura” [Amateur painters]. Mentioning a *Return of the Prodigal Son* painted for him by Guercino, C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice...*, Bologna 1678 (ed. 1841, II, p. 269) also defines him as a “great amateur”.

13. P. Benassai, *op. cit.* note 2, p. 200.

— P. Benassai (*op. cit.* note 2, p. 200).

14. M.F. Merling, *op. cit.* note 2, p. 155 ; on le comprend des citations concernant les

portraits du même Nani, indiqués comme « mio Ritratto » (« mon Portrait »).

— M.F. Merling (*op. cit.* note 2, p. 155); this is evident from the entries concerning the portrait of Nani, listed as “my portrait.”

15. C'est le cas du *Flore et Zéphyr* de Pietro Negri avec les fleurs d'une autre main et d'un *Adam et Ève* de Panzon [Ponzone?] avec des animaux et des fruits de la main de Giancengo [?]; cf. M.F. Merling, *op. cit.* note 2, p. 156, 398, 401 ; P. Benassai, *op. cit.* note 2, p. 201, 203.

— This is the case of a *Flora and Zephyr* by Pietro Negri where

the flowers were painted by another hand and an *Adam and Eve* by Panzon [Ponzone?] with animals and fruits by Giancengo [?]; cf. M.F. Merling (*op. cit.* note 2, pp. 156, 398, 401), P. Benassai (*op. cit.* note 2, pp. 201, 203).

16. Rappelons que Della Vecchia et Liberi, parrains des filles de Giovanni, ont eux aussi créé des académies de peinture dans leurs maisons.

— We must also recall that Vecchia and Liberi, the godfathers of Giovanni’s daughters, established painting academies in their homes.

de son entourage, il a confié l'exécution de tableaux illustrant des thèmes inhérents à la connaissance de l'activité académique. Ainsi un « Geroglifico della cognizione » par Ricchi (1606-1675) et un « Teorica et pratica » par Liberi (1605-1687) reflètent sans doute les activités qui avaient cours sur les deux étages du palais.

Il faut interpréter également l'*Euclide* de Maroli dans cette perspective. Le sujet a certainement été voulu par le commanditaire pour célébrer la liberté du savoir contre les interdits et les obstacles qui empêchent d'y parvenir. Selon toute probabilité, il décorait aussi une des pièces hautes du palais, destinée aux réunions scientifiques des académiciens. Merling¹⁸ a avancé l'hypothèse que le tableau faisait partie d'une série de huit exécutée, outre par Maroli, par Liberi, Mazzoni (c. 1611-1678), Carpioni (1613-1678) et Negri (1628-1679), dans l'intention de reproduire la galerie idéale du *Vento Otavo* de la *Carta*.

Parmi ceux-ci, l'exemplaire le plus proche du nôtre dans l'inventaire, pour le thème et la façon dont il est décrit sans nom d'auteur, est un « Talete milesio Filosofo, che negozia con un Mercante, figure intiere meze al naturale, con questo vien rapresentata la mercantia, alto 8 ½, largo 24 d. 40 » (« Thalès de Milet philosophe, qui négocie avec un marchand, demi figure entière au naturel, et avec celui-ci est représenté le commerce, hauteur 8 ½, largeur 24 d. 40 ») lequel, bien

upstairs rooms were dedicated to those who wanted to discuss painting, perspective, optics, architecture and geometry, Nani's favorite topics, along with mathematics, music and botany.¹⁷ It is also significant to note that he had his portrait painted by Pietro della Vecchia: he was depicted as Apollo, the god of intellectual and artistic pursuits. He commissioned other artists in his circle to do paintings of subjects related to knowledge, wisdom and academics such as a *Geroglifico dela cognitione* [Hieroglyph of Knowledge] by Ricchi and a *Theory and Practice* by Liberi, certainly to celebrate the activities conducted on the two stories of his home. It is from this standpoint that we must interpret the *Euclid* by Maroli. The subject was certainly requested by the patron to celebrate the freedom of knowledge, in polemics with the obstacles that made it difficult to achieve, as well in all likelihood, also to decorate one of the upstairs rooms in the palazzo used for the academy members' scientific discussions. Merling¹⁸ has put forward the fascinating hypothesis that this painting was one of eight done by artists such as Liberi, Mazzoni, Carpioni and Negri, almost as if to replicate the ideal gallery described in *Vento Otavo* of the *Carta*. Of these, the most similar to our painting, in terms of subject and the inventory description – which does not mention the artist's name – is “The Philosopher Thales of Miletus, with

17. M. Boschini, *op. cit.* note 9, p. 743-744: « grand' obligazione dovrebbe professare senza dubbio il Dilettante di Pittura ad uno non mai a bastanza da celebrarsi, Senatore amplissimo di questa Patria, indagatore diligente delle cose più recondite della Natura e dell'Arte, cultore indefesso della Virtù e liberal Mecenate di qualunque la professa, non ignaro del disegno e dell'arte medesima del colorire, il quale, avendo eretta in sua Casa in S. Trovaso una Accademia universale, co 'l nome de' FILALETI, cioè a dire Amatori della Verità, concede a vecchi e a giovani Pittori, e a qual si sia dilettante, curioso di questa professione, libero l'addito,

per introdursi a dissegnare dal Nudo, in Stanze terrene a ciò destinate, con pensiero d'arricchirle di tutti i Rilievi che migliori di gesso potrà raccogliere, per servizio e comodo dei studenti; e in oltre dà libertà a cadaun altro professore di qual si voglia facoltà liberale, nei giorni festivi di tutto l'anno, di congregarsi nelle sue stanze superiori, ove s'abbia liberamente a discorrere di Pittura, di Prospettiva, d'Ottica, d'Architettura, di Geometria, e in somma di tutte quelle scienze che più sono d'aggradimento a' congregati; ed è cultore particolarmente di tutte le matematiche, amatore di musica, ed ha un'esatissima cognizione de

i fiori più pellegrini e più rari, e de' semplici ancora, de' quali pure ne va facendo per suo studio copiosa raccolta ». Sur l'académie des Filaleti, outre Merling, voir P. Sohm, « La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini », dans *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, sous la direction de M. Lucco, Milan, 2000, II, p. 725-756, en particulier p. 739. — M. Boschini (*op. cit.* note 9, pp. 743-744): “grand' obligazione dovrebbe professare senza dubbio il Dilettante di Pittura ad uno non mai a bastanza da celebrarsi, Senatore amplissimo di questa Patria, indagatore diligente delle cose più recondite della Natura e dell'Arte, cultore indefesso

della Virtù e liberal Mecenate di qualunque la professa, non ignaro del disegno e dell'arte medesima del colorire, il quale, avendo eretta in sua Casa in S. Trovaso una Accademia universale, co 'l nome de' FILALETI, cioè a dire Amatori della Verità, concede a vecchi e a giovani Pittori, e a qual si sia dilettante, curioso di questa professione, libero l'addito, per introdursi a dissegnare dal Nudo, in Stanze terrene a ciò destinate, con pensiero d'arricchirle di tutti i Rilievi che migliori di gesso potrà raccogliere, per servizio e comodo dei studenti; e in oltre dà libertà a cadaun altro professore di qual si voglia facoltà liberale, nei giorni festivi

que du double dans la largeur, semblerait le pendant de l'*Euclide* de Maroli qui était censé, au contraire, représenter l'étude des lettres¹⁹.

Si le choix de cette rare iconographie doit être attribué à Nani, on ne doit pas sous-estimer le fait que Maroli était un érudit car, – comme le rappelle Susinno²⁰ – avant de se dédier à la peinture, il avait fait des études de lettres, et une telle formation fut sans doute appréciée de son commanditaire cultivé.

Bien qu'exécuté à Venise, l'*Euclide* ne révèle pas d'ouverture significative vers la culture figurative lagunaire, de même, la façon de décrire rappelle tant le classicisme de matrice émilienne de Barbalonga, le maître du peintre, que le naturalisme modéré des Napolitains comme Giovanni Bernardo Azzolino (1572-1645), alors que les effets de lumière sur les plis des tissus nous évoquent Paolo Finoglio (c. 1590-1645). La partie la plus intéressante est pourtant la vaste nature morte de livres et d'instruments scientifiques qui occupe les deux tiers de la composition, un *unicum* non seulement dans la production de Maroli, mais aussi dans la peinture italienne du genre, au moins jusqu'aux deux *Étagères avec des livres de musique* de Giuseppe Maria Crespi (1665-1747). S'il est vrai que l'on y retrouve la même saturation de l'espace que celle de l'*Atelier du peintre* du Maître de l'Annonce aux bergers (Madrid, collection particulière)²¹, les modèles de cette ample digression doivent

a merchant, depicting the art of negotiation, natural size full figures, 8 ½, high 24 wide d. 40", and which, even though it is nearly double the width, would seem to be the companion piece to Maroli's *Euclid* which was meant to "portray the study of letters".¹⁹ If the highly unusual choice of subject must certainly be ascribed to Nani, it behooves us to note that Maroli, too, was an educated man since – as Susinno mentions –²⁰ before devoting himself to painting he had completed literary studies, and this background was certainly appreciated by his educated patron.

Even though it was painted in Venice, the *Euclid* does not reveal any significant adherence to the local figurative culture. On the contrary, the descriptive precision recalls the Emilian classical roots of Barbalonga, Maroli's teacher, and the tempered naturalism of the Neapolitans such as Giovan Bernardo Azzolino, while the luministic play of lights and shadows on the folds of the drapery point in the direction of Paolo Finoglio. The most interesting part, however, is the great still-life of books and scientific instruments that takes up well two thirds of the composition. It is an *unicum* not only in Maroli's production, but in Italian genre painting in general up to at least the two *Scaffali con libri di musica* [Shelves with Music] by Giuseppe Maria Crespi. Even if we do find the same saturation of space as in the *Artist's Studio* by the

di tutto l'anno, di congregarsi nelle sue stanze superiori, ove s'abbia liberamente a discorrere di Pittura, di Prospettiva, d'Optica, d'Architettura, di Geometria, e in somma di tutte quelle scienze che più sono d'aggradimento a' congregati; ed è cultore particolarmente di tutte le matematiche, amatore di musica, ed ha un'esatissima cognizione de i fiori più pellegrini e più rari, e de' semplici ancora, de' quali pure ne va facendo per suo studio copiosa raccolta". On the Accademia dei Filareti, in addition to Merling, see P. Sohm, *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, ed. by

M. Lucco, Milan 2000, II, pp. 725-756, in particular p. 739.
18. M.F. Merling, *op. cit.* note 2, p. 160-161.
— M.F. Merling (*op. cit.* note 2, pp. 160-161).
19. Outre l'*Euclide*, le «Combatimento di Signor Ferigo Nani» et le «Viaggio d'Abram», tous de Maroli, auraient fait partie d'une série: un «Bacco che converte le baccanti in alberi per la morte d'Orfeo, figure piccole in Paese de[ll] Mazzoni», un «Latona con li figlioli che converte li Villani in rane per averli torbata l'acqua del Fonte, figure meno di un 3° al naturale di Giulio Carpioni», un «Mercurio che addormenta Argo, figura intiera al naturale di Pietro Negri, alto 8 ½, largo 10,

une «Speranza, figura al naturale con tre amorini del Cavalier Liberi, alto 8 ½, largo [...]» et celui déjà cité «Talete milesio»; à ce propos, M.F. Merling, *op. cit.* note 2, p. 402-404; P. Benassai, *op. cit.* note 2, p. 203-204.
— In addition to the *Euclid*, the "Battle of Signor Ferigo Nani" and the "Journey of Abraham", all by Maroli, the series probably included a "Bacchus transforming the bacchantes into trees over the death of Orpheus, small figures against a landscape by Mazzoni", a "Latona with her children transforming the peasants into frogs for having dirtied the waters of the spring, figures less than one third natural size by Giulio Carpioni", a "Mercury

putting Argus to sleep, full size figure by Pietro Negri, 8 ½ high, 10 wide", a "Hope, full size figure with three cupids by Cavalier Liberi, 8 ½, high wide [...]" and the already mentioned "Thales of Miletus"; see M.F. Merling (*op. cit.* note 2, pp. 402-404), P. Benassai (*op. cit.* note 2, pp. 203-204).
20. F. Susinno, *op. cit.* note 5, p. 204.
— F. Susinno (*op. cit.* note 5, p. 204).
21. Voir N. Spinosa, *La natura morta a Napoli*, dans *La natura morta in Italia*, Milan, 1989, II, p. 852-871, en particulier p. 854, fig. 1015.
— See N. Spinosa, "La natura morta a Napoli", in *La natura morta in Italia*, Milan 1989, II, pp. 852-871, in particular, p. 854, fig. 1015.

être cherchés plutôt chez les spécialistes septentrionaux, qui souvent représentaient des angles de pièces d'étude, des tables en désordre et, surtout, des Vanités avec des livres comme celle de Jacques de Gheyn II (c. 1565-1629) à la Yale University Art Gallery ou celle de Jan Lievens (1607-1674) au Rijksmuseum d'Amsterdam.

Pour finir, le bureau peint par Marolì est une sorte de grande Vanité dans laquelle le sablier, la petite bouteille d'encre renversée et les livres froissés, la lampe éteinte et les horloges viennent souligner l'inéxorable course du temps et peut-être la vanité de la science elle-même. Ajoutons que Pietro Bellotti (1625-1700) ne fut probablement pas insensible aux analyses minutieuses des figures et des objets développés par le maître de Messine²², d'autant plus que, de toute évidence, il eut l'occasion de fréquenter le palais de Giovanni Nani et de voir sa collection, si, comme le rapporte Boschini, il avait l'intention d'en exécuter le portrait²³. ▲

Maestro dell' Annuncio ai Pastori now in a private collection in Madrid,²¹ I believe that the models for this digression should be sought among the northern specialists who often painted glimpses studies, untidy tables and, above all, *vanitas* with books, such as the one by Jacques de Gheyn II at the Yale University Art Gallery or the other by Jan Lievens conserved at the Rijksmuseum in Amsterdam. Indeed, even the study in Marolì's painting is a sort of huge *vanitas* in which the hourglass, the overturned ink bottle, the wrinkled books, the lamp that is not burning and the clocks all emphasize the inexorable passage of time and, perhaps, the vanity of science itself. It is quite likely that Pietro Bellotti was not insensitive to the Sicilian painter's minute analysis of figures and objects²²: in all likelihood he had the opportunity to visit Giovanni Nani's palace and see the collection, if as Boschini writes, he planned on painting his portrait²³. ▲

22. Voir à ce propos le *Socrate* de Pietro Bellotti dans une collection particulière de Brescia dans laquelle on retrouve la même analyse minutieuse des livres, des pages, mais aussi la *Vieille femme philosophe au bureau*, autrefois Christie's, New York (L. Anelli, *Pietro*

Bellotti 1625-1700, Brescia, 1996, fig. 254, 264). — See the *Socrates* by Pietro Bellotti in a private collection in Brescia where we can notice the same precise treatment of the books and pages, as well as the *Old Philosopher in the Study* sold by Christie's New York

(L. Anelli, *Pietro Bellotti 1625-1700*, Brescia 1996, figs. 254, 264). 23. M. Boschini, *op. cit.* note 9, p. 634. La collection de Giovanni Nani comprenait aussi un portrait de Giovanni Battista Nani exécuté par Bellotti, voir M.F. Merling, *op. cit.* note 2, p. 404 et

P. Benassai, *op. cit.* note 2, p. 204. — M. Boschini (*op. cit.* note 9, p. 634). Giovanni Nani's collection included a portrait of Giovanni Battista Nani by Bellotti, on this subject see M.F. Merling (*op. cit.* note 2, p. 404) and P. Benassai (*op. cit.* note 2, p. 204).



EBERHART KEILHAU dit MONSÛ BERNARDO

HELSINGØR, C. 1624 - ROME, 1687

Le Vendangeur *The Grape-Picker*

HUILE SUR TOILE, 100 × 75 CM (OIL ON CANVAS, 39 3/8 × 29 1/2 IN)

PROVENANCE. France, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. France, private collection.

LITERATURE. Unpublished.

À SUIVRE LE RÉCIT DE FILIPPO BALDINUCCI, on constate que la vie de ce peintre pourrait se résumer à une longue quête qui le conduisit de son Danemark natal jusqu'en Italie, pour terminer son périple à Rome, saisissant au passage la moindre opportunité de travail¹. C'est une vie aventureuse, riche d'enseignement, comme l'atteste tout jeune encore – à l'âge de dix-huit ans – les deux années passées à Amsterdam dans l'atelier de Rembrandt, de 1642 à 1644, formation citée par le biographe. Par la suite, après avoir travaillé chez un marchand d'art du nom d'Hendrick Uylenburgh, il commence comme peintre indépendant, ayant « casa e scuola » (c. 1647-1651). Il part pour l'Italie en traversant le Tyrol ; il arrive à Venise en 1651. De son périple entre Venise, Bergame et Milan, on retiendra qu'il s'illustra dans les genres les plus divers : en particulier le portrait – entre autres celui de la reine Christine de Suède lors de son passage à Ravenne –, mais aussi de nombreux tableaux à sujets religieux, avant de se décider finalement à parcourir la distance qui le sépare de Rome, le 31 mars 1656 (il avait trente-trois ans environ). L'année suivante, il épouse la fille aînée des propriétaires de la maison qu'il habite, se convertit au catholicisme et, de fait, s'établit définitivement dans la Ville éternelle.

Le sujet abordé ici court tout au long de l'œuvre de notre artiste danois et se décline en des combinaisons variées, allant de la figure seule à une composition à plusieurs personnages, comme celle du *Vigneron*

ACCORDING TO THE BIOGRAPHY BY FILIPPO Baldinucci we can see that this artist's life can be summarized as a long quest that took him from Denmark, where he was born, to Italy, and finally to Rome, during which he seized every possible opportunity even the slightest one to work.¹ It was an adventurous life, filled with learning experiences – as we can see from the two years (1642-1644) he spent working in Rembrandt's workshop in Amsterdam when he was eighteen, as recorded by Baldinucci. Then, after having worked for an art dealer, Henrick Uylenburgh, he embarked on his independent career, with his home as his studio (circa 1647-1651). He departed for Italy, crossed the Tyrol and arrived in Venice in 1651. During his travels between Venice, Bergamo and Milan, he distinguished himself in the most diverse types of painting, portraits in particular – including one of Queen Christina of Sweden when she was in Ravenna – as well as many religious subjects. Then he decided to make the final journey down to Rome on 31 March 1656 when he was around 33 years old. The following year he married his landlord's eldest daughter, converted to Roman Catholicism and settled permanently in the Eternal City.

The theme of this painting recurs throughout the career of this Danish artist, and he developed it in several variations, from a single figure to compositions with several as in the *Grape-picker and*



avec sa famille (localisation inconnue) ; des inventions « curieuses et d'un grand divertissement » (« inventare componimenti curiosi e di gran diletto all'occhio ») dont Baldinucci assure qu'elles tapissaient les murs des salons des grandes familles romaines et florentines².

Notre version, inédite, propose une trouvaille nouvelle : le paysan, qui rentre de la vigne après sa journée de travail, enlève son chapeau, comme pour saluer le peintre (ou le spectateur) sur son passage, artifice qui lui donne ainsi la spontanéité – avant la lettre – d'un cliché photographique. Sur les autres rédactions du thème, toutes différentes du point de vue du modèle, la pose diffère principalement sur ce point : le paysan tient au contraire le chapeau à bout de bras, visible ou à demi dissimulé dans la partie basse du tableau. Cette demi-figure, saisie légèrement *di sotto in su*, renvoie à l'image du chasseur, souvent représenté lui aussi à mi-corps avec un fusil sur l'épaule. Ici, le bâton remplace le fusil et le peintre a eu l'idée d'y accrocher un petit panier d'où s'échappent quelques pampres de vigne. Pour la source iconographique, Minna Heimbürger suggère que l'artiste ait pu se souvenir de représentations de la *Fuite en Égypte* où saint Joseph apparaît marchant, un bâton à l'épaule sur lequel est accroché un ballot où quelques effets sont serrés³. Suggestion intéressante qui souligne le dialogue, parfois inattendu, entre peinture religieuse et peinture profane et, dans notre cas, peinture de genre. Outre le fait de décrire un personnage humble dans une de ses nombreuses activités quotidiennes, cette scène pourrait symboliser une allégorie de l'Automne et/ou de la Terre. La figure se détache sur un ciel parcouru de nuages mouvementés qui annoncent, de même que l'arbre déjà privé de son feuillage, la fraîcheur d'un automne précoce, surprend par son acuité psychologique. Le regard vif et perçant du modèle, le teint buriné par les longues heures de travail en plein air, l'esquisse d'un vague sourire se perdant dans une barbe inégale sont traduits avec efficacité

Family [Vendemmiatore con famiglia] (whereabouts unknown) “creating works that were unusual and delightful to the eye” which, Baldinucci tells us, decorated the walls in the homes of the great Roman and Florentine families.²

The hitherto unpublished version displayed here presents a novelty: the grape-picker returning from the vineyard after a long day's work lifts his hat as if to greet the painter (or the viewer) as he passes by. This device gives the painting the spontaneity of an *ante litteram* snapshot. All the other versions of the theme, that also differ as to the perspective from which the models are shown, depict the farmers in another pose: hat in hand and held low so that it may be half-concealed by the bottom edge of the canvas. Our grape-picker, captured with a slight *sotto in su* effect, that is from below, recalls Keilhau's hunters who are often portrayed as half-length figures with a shouldered shotgun. Here, instead of the gun there is a stick with a basket of grapes – we can see the leaves – hanging from the end.

For the iconographic sources, Minna Heimbürger suggests that Keilhau may have been inspired by paintings of the *Flight into Egypt* where Saint Joseph is depicted carrying a stick, with a bundle hanging from it, on his shoulders.³ This hypothesis is particularly interesting because it emphasizes the sometimes totally unexpected dialogue between religious and secular paintings which, in this specific case, is a genre painting. In addition to portraying a humble person during part of his busy day, the subject could also be an allegory of Autumn or the Earth. The figure that stands out against a sky filled with moving clouds which, like the half-bare tree, herald the coolness of an early fall, is surprising for its psychological insight. The subject's lively, penetrating gaze, his skin tanned from many hours working outdoors, the hint of a vague smile that disappears into the unkempt beard

1. Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del Disegno da Cimabue in qua*, 1847, V, p. 365-374.
— Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del Disegno da Cimabue in qua*, 1847, V, pp. 365-374.

2. Minna Heimbürger, *Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo*, Rome, 1988, n° 9 (Ville de Göteborg), 42 (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum), 140 (localisation inconnue), 139 et Filippo Baldinucci, *op. cit.*, p. 372-373.

— Minna Heimbürger, *Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo*, Rome, 1988, no. 9 (Göteborg), 42 (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum), 140 (whereabouts unknown) and 139, and Filippo Baldinucci, *op. cit.*, pp. 372-373.

3. Minna Heimbürger, *op. cit.*, p. 55.
— Minna Heimbürger, *op. cit.*, p. 55.
4. Minna Heimbürger, *op. cit.*, p. 184, n° 65.
— Minna Heimbürger, *op. cit.*, p. 184, no. 65.

au moyen d'un pinceau expressif et rapide. C'est avec cette même facilité que sont rendus les détails du costume : tant la laine de la peau de mouton que l'écharpe rayée de bleu et de rouge, nouée autour de sa taille ; dans leur ensemble, les accords élégants de bleu et de marron font de ce moment de la réalité une œuvre réussie, vivante. Notons, à la suite de Baldinucci que, tout en respectant le « naturelle », l'artiste peignait avec facilité et rapidité des peintures qu'il ne retouchait pas. Que cette facilité d'invention saute aux yeux, servie par une technique libre « alla prima », notre composition en apporte témoignage.

Cette page très inspirée renvoie, par son unité chromatique que trahit un souci esthétique bien réel, au *Garçon avec un vase de roses* (Italie, collection particulière) que Minna Heimbürger date, par ses consonances lombardes, du séjour bergamasque de l'artiste, vers 1654-1655⁴. ▲

are portrayed effectively through swift, expressive brushstrokes. The details of the clothing are rendered with the same ease, be it the wool on the sheepskin jacket or the colourful sash around his waist. The harmony of the blues and brown tones transform this instant of reality into a lively and truly beautiful painting. As Baldinucci pointed out, we too can see that even though he respected the “natural”, Keilhau worked quickly and easily and did not retouch his paintings. Our grape-picker is clear proof of his fluency of invention that was supported by a free *alla prima* technique.

The tonal unity reveals the artist's concerns and may be related to the *Boy with a Vase of Roses* [*Ragazzo con vaso di rose*] (Italy, private collection) which, because of its Lombard character, Minna Heimbürger has dated around 1654-1655, the time of the artist's sojourn in Bergamo.⁴ ▲

MAESTRO DELLA TELA JEANS

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

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

HUILE SUR TOILE, 150,5 × 115 CM (OIL ON CANVAS, 59¼ × 45¼ IN)

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

BIBLIOGRAPHIE. Véronique Damian, *Deux tableaux de la collection Sannesì. Tableaux des écoles émilienne et lombarde*, Paris, Galerie Canesso, 2006, p. 56-59; Gerlinde Gruber, « Il maestro della tela jeans: un nuovo pittore della realtà nell'Europa del Seicento », *Nuovi Studi*, 2007, 12, p. 159-170, pl. VIII et fig. 248-249 (détail).

ŒUVRE EN RAPPORT. Une autre version de cette composition se trouve au musée Baroffio e del Santuario del Sacro Monte sopra Varese, à Varese. Elle y est cataloguée comme une école de Giacomo Francesco Cipper, dit le Todeschini, *Le Barbier*, huile sur toile, 146 × 116 cm (inv. 83). Laura Marazzi nous a signalé que le tableau provient, selon toute probabilité, de la collection du baron Giuseppe Baroffio Dall'Aglio (Brescia, 1859 – Azzate, Varese, 1929) qui, mort en 1929, donna tous ses biens au musée Baroffio e del Santuario del Sacro Monte sopra Varese. Cette collection est alors venue s'unir à la collection d'art du Santuario¹.

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

LITERATURE. Véronique Damian, *Deux tableaux de la collection Sannesì. Tableaux des écoles émilienne et lombarde*, Paris, Galerie Canesso, 2006, pp. 56-59; Gerlinde Gruber, "Il maestro della tela jeans: un nuovo pittore della realtà nell'Europa del Seicento", *Nuovi Studi*, 2007, 12, pp. 159-170, pl. VIII and figs. 248-249 (detail).

RELATED WORK. Another version of this composition is in the Museo Baroffio e del Santuario del Sacro Monte sopra Varese, in Varese, catalogued as School of Giacomo Francesco Cipper, called Todeschini: *The Barber*, oil on canvas, 146 × 116 cm (inv. 83). Laura Marazzi has informed us that this work very likely comes from the collection of Baron Giuseppe Baroffio Dall'Aglio (Brescia, 1859 – Azzate, Varese, 1929) who left all his goods to the Museo Baroffio e del Santuario del Sacro Monte sopra Varese; the collection was subsequently united with the art collection of the Santuario itself.¹

LA DESCRIPTION DE CETTE ÉCHOPPE DE barbier vient prendre place dans le mouvement de la peinture de la réalité en Lombardie, qui connut des développements notoires notamment sous l'impulsion des présences étrangères comme l'Autrichien Cipper, dit Todeschini (1664-1736), ou l'Allemand Eberhart Keilhau, dit Monsù Bernardo (1624-1687). Notre tableau revient à un de ces artistes nordiques actif sur le sol lombard, un Flamand connu sous le nom de commodité de Maestro della tela jeans, et fut présenté comme tel par Gerlinde Gruber lors d'un colloque organisé à Ljubljana, fin 2005, avant de le publier dans un article monographique paru en 2007². Ce maître, encore bien mystérieux, est apparu à une date récente avec une œuvre représentant une *Mère mendicante et ses deux enfants* (aujourd'hui à Milan, collection Koelliker) à l'occasion de l'exposition sur la scène de genre qui

THIS DESCRIPTION OF A BARBER'S SHOP IS representative of the trend for realism that swept through Lombardy with the work of foreign artists such as the Austrian painter Cipper, called Todeschini (1664-1736) or the German Eberhart Keilhau, called Monsù Bernardo (1624-1687). Our picture can be attributed to one of these Northerners active in the Lombard region, a Flemish painter known by the conventional name Maestro della tela jeans ('Master of the jeans material'), and was presented as such by Gerlinde Gruber at a symposium held in Ljubljana in late 2005, before her publication of a monographic article in 2007.² Still shrouded in mystery, this master emerged only recently as the author of *A Mother Begging with Her Two Children* (now in Milan, Koelliker collection) when the painting was presented in the exhibition on genre scenes held in Brescia in 1998-1999.³ The Koellik-



s'est tenue à Brescia en 1998-1999³. Dans cette dernière composition, la mère porte une jupe d'un tissu épais, couleur bleu roi, de cette « toile de Gênes » grossièrement tissée qui trouvera des prolongements dans le moderne « blue jeans ». Cette particularité donna son nom à ce maître, encore anonyme⁴. Dans l'une comme dans l'autre composition, il a choisi de figurer ses trois personnages sur une construction pyramidale, bien mise en évidence sur le fond brun sombre. La scène, d'une touchante et cruelle acuité du regard, montre une vieille femme occupée à couper la barbe d'un homme, lui aussi âgé. La main gauche posée, presque avec familiarité, sur sa tête pourrait laisser penser qu'il s'agit de sa femme plutôt qu'une inconnue faisant office de barbier. Elle a pour unique assistant un jeune garçon qui apporte un plat creusé sur l'un de ses bords. Un petit tabouret, sommairement recouvert d'un tissu blanc, sert d'appui à un peigne édenté et une paire de ciseaux; à même le sol se devine un chapeau masculin. Tous deux sont traités comme des éléments isolés. Les regards silencieux et les expressions graves, empreintes de résignation, en disent autant sur l'indigente condition des modèles que les tissus en lambeaux et les vêtements troués sur lesquels insiste l'artiste. Le détail des binocles de la vieille femme enturbannée, aux mains boursouflées, apporte des annotations véristes, en prise directe sur la réalité.

Gerlinde Gruber, qui situe notre tableau dans le dernier quart du xvii^e siècle, a regroupé autour de celui de la collection Koelliker deux autres compositions qui dénotent l'influence de Michael Sweerts (1618-1664), un peintre flamand qui évolua à Rome

er canvas shows a mother wearing a skirt made of thick royal blue material, the coarsely woven "toile de Gênes" that was to have an enduring legacy as the forerunner of modern blue jeans. This peculiarity provided the still anonymous master with his name.⁴ In both compositions, he has chosen to present three figures in a pyramidal arrangement that stands out clearly against a dark brown background. The scene in our painting is presented in a manner both touching and harshly truthful, with an old woman busy shaving the beard of a man, no longer young himself. Her left hand rests in an almost familiar way on his head, suggesting she might be his wife rather than an unknown person performing the barber's task. Her sole assistant is a young boy, who approaches holding a bowl with a chipped side. A small stool, casually covered with a white cloth, serves as a surface for a partly toothless comb and a pair of scissors, while a hat is barely visible on the floor beside it; each object is treated in isolation. The silent gazes and sombre expressions are loaded with resignation and convey as much about the destitute condition of the sitters as the ragged material and threadbare clothes dwelt upon by the painter. The details of the old woman's eyeglasses, her turbaned head and swollen hands all reflect a direct capturing of reality.

Gerlinde Gruber, who dates our painting to the last quarter of the seventeenth century, has assembled two other works around the canvas in the Koelliker collection, each displaying the influence of Michael Sweerts (1618-1664), a Flemish painter whose career developed in Rome amid the Bamboccianti.⁵ Sweerts' influence on our painter lies less in the fine painting manner of the

1. Nous remercions Gerlinde Gruber et Alessandro Morandotti de nous avoir signalé cette autre version. Nos remerciements s'adressent aussi à Laura Marazzi, conservateur du musée Baroffio, pour nous avoir fourni la photographie et les renseignements sur cette œuvre.
— We are grateful to Gerlinde Gruber and Alessandro Morandotti for having informed of us of this version. Thanks also go to Laura Marazzi, curator of the Museo Baroffio, for having provided us with a photograph and

information relating to this work.
2. Gerlinde Gruber, « Un altro pittore della Realtà », conférence au colloque *Flemish and Dutch painters in Central Europe and northern Italy in the late 17th century. Almanach and the Painting of the Second Half of the 17th Century in Carniola*, Ljubljana, 21 octobre 2005; cette conférence a été publiée, de manière plus détaillée, dans le récent numéro de *Nuovi Studi*, 2007 (voir bibliographie).
— Gerlinde Gruber, "Un

altro pittore della Realtà", symposium paper, *Flemish and Dutch painters in Central Europe and northern Italy in the late 17th century. Almanach and the Painting of the Second Half of the 17th Century in Carniola*, Ljubljana, 21 October 2005; published in greater detail in the recent issue of *Nuovi Studi*, 2007 (see bibliography).

3. Gerlinde Gruber, *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*,

sous la direction de Francesco Porzio, cat. exp. Brescia, museo di Santa Giulia, 28 novembre 1998 – 28 février 1999, p. 425, n° 90, fig. 219.

— Gerlinde Gruber, in *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, ed. Francesco Porzio, exh. cat., Brescia, Museo di Santa Giulia, 28 November 1998-28 February 1999, p. 425, no. 90, illus. p. 219.
4. Francesco Frangi, « Dai pitocchi al "buon villan". Metamorfosi della pittura di

dans le milieu des Bamboccianti⁵. De Sweerts, notre artiste retient plutôt que la peinture fine de tradition flamande l'emploi des couleurs assourdies juxtaposées en de subtils accords dans les bruns, les gris, le bleu froid de la chaussette du personnage masculin rappelant, celui franc, de la « tela jeans ».

Depuis notre publication et depuis celle, plus récente, de Gerlinde Gruber, nous avons eu connaissance d'une autre version, conservée au musée Baroffio de Varese (fig.1). Inférieure de quelques centimètres dans la hauteur – sans doute a-t-elle été coupée –, elle n'offre pas de variantes majeures si ce n'est pour le fond uni alors que le nôtre présente une petite niche avec une bouteille. Cette découverte est tout à fait passionnante car elle renseigne sur la manière de travailler de l'artiste qui n'hésitait pas à répéter sa composition, très certainement pour faire face aux demandes pressantes des collectionneurs. Un autre cas, publié par Gerlinde Gruber et représentant par deux fois *Une mère cousant avec ses deux enfants* (l'un se trouve à Madrid, galerie Caylus et l'autre à Milan, collection de la Fondazione della Cassa di risparmio delle province lombarde), semble nous indiquer que l'artiste était coutumier du fait⁶. ▲



FIG. 1

— Maestro della tela jeans, *L'Échoppe du barbier*, Varèse, musée Baroffio e del Santuario del Sacro Monte sopra Varese.

Flemish tradition than in the use of muted colours, juxtaposed in subtle harmonies of browns, greys, and the cool blue of the man's stocking, which directly evokes the "tela jeans" of the painter's nickname.

Since our initial publication and the most recent article by Gerlinde Gruber, another version of the subject has come to light in the Museo Baroffio, Varese (fig.1). Slightly smaller in height – it was no doubt cut down – this version does not reveal any major variant, other than the plain background, whereas our composition has a small niche with a bottle. This is an exciting discovery because it tells us about the artist's creative process: he did not hesitate to repeat his composition, no doubt to satisfy the needs of collectors. A parallel case, published by Gerlinde Gruber and involving two versions of *A Mother Sewing with Her Two Children* (one with the Caylus Gallery, Madrid, the other in Milan in the collection of the Fondazione della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde) appears to indicate that this was not uncommon for the artist.⁶ ▲

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

- Francesco Frangi, "Dai pitocchi al 'buon villan'. Metamorfosi della pittura di genere a Milano negli anni di Parini", in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, symposium papers, Milan, 1999, ed. G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca, Bologna, 2000, II, pp. 1145-1162.
5. Gerlinde Gruber, « Maestro della tela jeans », dans *Dipinti lombardi del Seicento. Collezione Koelliker*, sous la direction de Francesco Frangi et Alessandro Morandotti, Turin, 2004, p. 156-161, fig. en noir et blanc: *Mère cousant avec ses deux enfants* (Milan, Fondazione della Cassa di

risparmio delle province lombarde) et le *Petit mendiant avec un morceau de pain* (collection particulière).

- Gerlinde Gruber, "Maestro della tela jeans", in *Dipinti lombardi del Seicento. Collezione Koelliker*, ed. Francesco Frangi and Alessandro Morandotti, Turin, 2004, pp. 156-161, with black and white illustrations of *A Mother Sewing with Her Two Children* (Milan, Fondazione della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde) and *A Little Beggar Boy with a Piece of Bread* (private collection).
6. Gerlinde Gruber, « Il maestro della tela jeans: un nuovo pittore della realtà nell'Europa del Seicento », *Nuovi Studi*, 2007, 12, fig. 243-244.
- Gerlinde Gruber, "Il maestro della tela jeans: un nuovo pittore della realtà nell'Europa del Seicento", *Nuovi Studi*, 2007, 12, figs. 243-244.

GIACOMO FRANCESCO CIPPER, dit IL TODESCHINI

FELDKIRCH, VORALBERG, 1664 - MILAN, 1736

Déjeuner galant avec jeune flûtiste *Peasants' Banquet with Young Flute Player*

HUILE SUR TOILE, 144 × 114 CM (OIL ON CANVAS, 56 11/16 × 44 7/8 IN)

PROVENANCE. Collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Private collection.

LETTERATURE. Unpublished.

L'HISTORIOGRAPHIE RÉCENTE S'EST ENFIN penchée de manière plus attentive sur l'œuvre de ce peintre autrichien d'origine, figure à part entière de la peinture de genre en Lombardie¹. De fait, la présence de l'artiste est attestée à Milan à partir de 1696, soit dix ans avant que la Lombardie ne passe sous domination autrichienne, et il y travaille jusqu'à sa mort en 1736. Les dates de son séjour coïncident en plein avec le vif intérêt, entre 1670 et 1740, que suscite la peinture de la réalité, mouvement auquel vient s'associer notre peintre, entre Pietro Bellotti (1625-1700), le Danois Eberhart Keilhau, dit Monsu Bernardo (1624-1687), et Giacomo Ceruti (1698-1767). Cipper s'est fait, lui aussi, une spécialité des scènes où dominent les représentations des classes humbles soutenues par un goût pour la nature morte qu'il porte à son plus haut niveau, la pratiquant de façon autonome comme le démontre une composition signée et datée d'une collection particulière; cette œuvre autorise à penser qu'il fut certainement un auteur prolifique dans ce domaine précis². En atteste encore la table chargée de mets simples exposant, au centre de notre tableau, du pain, du fromage, un saucisson dans un papier et des châtaignes cuites sur une nappe claire réalisée dans un tissu épais. Tous ces éléments, de même que le pichet de vin, l'assiette et la cuillère tenues par la petite fille, sont décrits avec un réel souci de vraisemblance, sans retenues, de sorte que ce déjeuner et bien qu'il soit d'une grande simplicité,

HISTORIOGRAPHY HAS RECENTLY BEGUN devoting more attention to the works of this Austrian-born artist who became one of the outstanding genre painters in Lombardy.¹ His presence in the area is documented as of 1696, that is ten years before Lombardy came under Austrian domination, and he worked there until his death in 1736. The dates of his Lombard sojourn coincide with the period of lively interest, in the painting of reality, between 1670 and 1740. It was a current that our painter followed along with other artists such as Pietro Bellotti (1625-1700), the Dane, Eberhart Keilhau, known as Monsù Bernardo (1624-1687) and Giacomo Ceruti (1698-1767).

Cipper, too, specialized in scenes portraying humble people, and also devoted himself to the still-life that he raised to its highest level. He painted autonomously as we can see from a signed and dated composition now in a private collection; a work that implies he was indeed a prolific author of still-lives.² There is also clear evidence of this in our painting. The table has a pale, heavy tablecloth laden with simple fare: a loaf of bread, cheeses, a half unwrapped salami and boiled chestnuts. All of these items, as well as the pitcher of wine or the bowl and spoon in the girl's hands are depicted with utmost realism and without hesitation, so that, in spite of its simplicity, the meal seems appetizing and worthy of the girl's having donned her best clothes, as we can see from the large bows on her shoulders.





FIG. 1

— Giacomo Francesco Cipper, dit Il Todeschini, *Repas de paysans avec jeune mendiant*, Florence, collection particulière.

paraît appétissant et digne de cette jeune femme qui a mis, pour l'occasion, ses plus beaux atours comme le prouvent les nœuds exagérément démonstratifs.

La vieille femme à l'arrière-plan semble amusée par le badinage de ce jeune couple, alors que la petite fille, probablement une mendicante compte tenu de l'état miséreux de son accoutrement et de son bâton posé sur ses genoux, mange avec contentement – on lit presque du bonheur dans son regard sans détour – une assiette de bouillon. Il est difficile de comprendre si la scène se passe en intérieur ou en extérieur, peut-être une cour d'auberge. Comme souvent dans les compositions de Cipper un pilier sépare la composition verticalement,

The old woman in the background seems to be enjoying the flirting between the young couple, while the girl on the right, probably a beggar because of her shabby clothes, and the stick on her lap, contentedly consumes a bowl of broth. Indeed we can almost see the joy in her eyes that look directly at the beholder. It is difficult, however, to understand whether the scene is set indoors or outside. Or perhaps in the courtyard of an inn?

A frequent element in Cipper's paintings is a pillar that divides the scene vertically. Here the device that breaks up the space is the roughly hewn stone in the foreground that serves as a seat. This painting,

artifice lui permettant ainsi de fractionner l'espace, idée reprise dans la pierre grossièrement taillée faisant office de banc au premier plan. Le tableau, d'une qualité d'exécution extraordinaire, trouve son équivalent dans une autre composition tardive, le *Repas de paysans avec jeune mendiant* (Florence, collection particulière; fig. 1), daté par Maria Silvia Proni des années 1725-1730, presque dans la période ultime de Cipper et où l'on retrouve le même modèle féminin pour la jeune femme³. Dans tous les cas, il faut envisager pour notre composition une datation après 1720, comme s'accorde encore à le dire Gerlinde Gruber. Les premiers plans sont servis par une palette claire et vive, où le pinceau dessine avec agilité dans la matière, alors que les figures de l'arrière-plan sont travaillées en grisaille sur le fond, avec une matière plus légère et plus économe. Ces deux dernières figures sont rehaussées, du bout du pinceau, de petits accents de peinture blanche qui sont autant d'accents lumineux venant rompre l'harmonie par trop monochrome.

Si derrière la peinture de genre de cette époque il faut imaginer que se cachent des significations symboliques, sans doute ici les trois personnages féminins font-ils allusion aux trois âges de la vie. Le tableau dans son ensemble sonne alors comme un magnifique hymne à cette même vie dont la musique est jouée par le petit flûtiste à l'arrière-plan. Le regard mi-amusé, mi-moqueur de la jeune femme, de toute évidence courtisée par son



FIG. 2

— Giacomo Ceruti, *Femmes brodant*, collection particulière.

executed with extraordinary skill, has its stylistic equivalent in one of Cipper's late works, the *Peasants' Meal with a Young Beggar* (Florence, private collection; fig. 1). Maria Silvia Proni has dated this canvas around 1725-30, nearly the final period of the painter's career and we can see the same female model he used for the girl in our painting³. In any event, we may assume that our painting can be dated after 1720, a chronology with which Gerlinde Gruber concurs. The parts in the foreground are painted with a lively, light palette, and quick brushstrokes; the background figures are monochrome against the ground and show a lighter and more sparing use of colour. These last two figures are highlighted, with tiny white accents added with the tip of the paintbrush. These luminous touches create a hiatus in the almost overly monochrome harmony.

If the genre paintings of this period also contain hidden, symbolic meanings, perhaps in this composition the three female figures allude to the three ages of life, and the picture as a whole is a hymn to life, with the music coming from the young flutist in the background. The half-amused, half mocking expression on the young woman's face – who is being openly courted by her male counterpart – seems to encourage the observer to follow the dictum of *carpe diem* coined by the epicurean poet, Horace,

1. Voir Gerlinde Gruber, « Vie et œuvre de Giacomo Francesco Cipper », dans cat. exp. *Autour de Giacomo Cipper. Gens d'Italie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Chambéry, musée des Beaux-Arts, 19 mars – 13 juin 2005; Le Havre, musée Malraux, 25 juin – 18 septembre 2005; Reims, musée des Beaux-Arts, 5 octobre – 8 janvier 2006, p. 29-37 et, en particulier la note 2 pour la bibliographie antérieure. — See Gerlinde Gruber, « Vie et œuvre de Giacomo Francesco Cipper, » in *Autour de Giacomo Cipper. Gens d'Italie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, exhibition catalogue, Chambéry, Musée des Beaux-Arts, 19 March – 13 June 2005; Le Havre, Musée Malraux, 25 June – 18 September

2005; Reims, Musée des Beaux-Arts, 5 October – 8 January 2006, pp. 29-37 and see note 2 especially for earlier literature.

2. Maria Silvia Proni, *Giacomo Francesco Cipper detto il «Todeschini»*, Soncino, 1994, pp. 38-39, n° 1; le tableau est daté de 1700.

— Maria Silvia Proni, *Giacomo Francesco Cipper detto il «Todeschini»*, Soncino, 1994, pp. 38-39, no 1; the painting is dated 1700.

3. Maria Silvia Proni, *op. cit.*, p. 124-125.

— Maria Silvia Proni, *op. cit.*, 1994, pp. 124-125.

4. Voir Maria Silvia Proni, *op. cit.*, p. 20-21.

— Maria Silvia Proni, *op. cit.*, pp. 20-21.

alter ego masculin, semble inviter le spectateur au fameux *carpe diem* du poète épicurien Horace, qui lui invitait son lecteur à profiter du moment présent sans se soucier de son avenir. Par l'insistance des regards de la jeune femme et de la petite fille, résolument tournés vers le spectateur, on prend conscience de la charge morale que le peintre a donné à cette scène, prenant de fait le spectateur à témoin. C'est par ce jeu des regards croisés, qui sont autant d'interrogations muettes, que la composition montre ses liens avec celles de Giacomo Ceruti (1698-1767), un autre protagoniste lombard de la peinture de genre, qui habitait par ailleurs dans le même quartier que notre artiste dans le Milan des années 1713⁴. Avec une composition aussi inspirée, Cipper réussit ici à dépasser l'anecdote ou « le bruit de l'activité » pour reprendre une expression de Maria Silvia Proni pour atteindre l'atemporalité silencieuse des compositions de Ceruti dont les regards interpellent sans attendre de compassion et qui, pourtant, décrivent des actions telles ces *Femmes brodant* (collection particulière; fig. 2). ─

who urged his readers to seize the present without worrying about the future. The insistent gaze of the young woman – like that of the girl eating the soup – directed resolutely towards the observer conveys the moral meaning that the artist has given the scene, making the viewer a witness. It is precisely through this play of intersecting gazes, which represent just as many silent questions, that the painting reveals its ties with the works of Giacomo Ceruti (1698-1767), another protagonist of Lombard genre painting, who lived in the same neighbourhood in Milan as Cipper around 1713.⁴ With this composition, Cipper succeeds in going beyond purely anecdotal content, and muting the “noise of life” (to paraphrase Maria Silvia Proni). Here he achieves the silent timelessness of Ceruti's scenes, where even the expressions seem to involve the spectator in a dialogue without expecting any compassion, and where the actions are described with great clarity, such as in the *Embroiderers* (private collection; fig. 2). ─



GIUSEPPE ANTONIO PIANCA

AGNONA DI BORGOSIESA / VERCELLI, 1703 - APRÈS 1757

Le Priseur de tabac *The Pinch of Snuff*

HUILE SUR TOILE, 103 × 82 CM (OIL ON CANVAS, 40 9/16 × 32 5/16 IN)

PROVENANCE. Milan, vente Finarte, 16 mai 2001, n° 211 (comme Pianca); collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Filippo Maria Ferro, « L'Arcadia amara del Pianca », *Paragone*, n° 659, janvier 2005, p. 42, 57, note 43, fig. 45.

PROVENANCE. Milan, Finarte, 16 May 2001, sale 1138, lot 211 (as Pianca); private collection.

LITERATURE. Filippo Maria Ferro, "L'Arcadia amara del Pianca", *Paragone*, 659, January 2005, pp. 47, 57 note 43, plate 45.

LA CONVERSION DE PIANCA À LA PEINTURE de genre pourrait remonter à son séjour milanais qui se situerait autour de 1720. Bien que sa biographie soit mal connue, c'est probablement à ce moment-là qu'il eut l'occasion de côtoyer l'art d'Alessandro Magnasco (1667-1749), expérience jamais oubliée notamment du point de vue du style, comme tend à le prouver l'œuvre clé autour de laquelle s'est peu à peu reconstituée l'activité du peintre, c'est à dire le tableau sombre du *Martyre de saint Isidore Agricola*, daté de 1745 (Novara, Sant'Eufemia)¹. Les coups de pinceau d'une grande générosité de matière sont rapides et parcourent la toile en portant les physionomies des protagonistes à la limite du grotesque: contractés, les muscles faciaux sont recroquevillés en des grimaces cruelles et brisées.

De toute évidence, notre *Priseur de tabac* se rattache à cette veine et, de fait, sa datation devrait prendre place dans ces mêmes années, autour de 1745-1750. On y retrouve ce goût pour la caractérisation des personnages et pour la gestualité dramatique, que le bourreau et le martyr de la pala partagent avec notre « pitocco » (« gueux »), un ultime exemple de cette peinture dite « de genre », dédiée à des thèmes populaires et spontanés.

Ces sujets furent particulièrement appréciés en Italie du Nord, tout spécialement en Lombardie et en Vénétie, à partir du dernier quart du XVII^e siècle.

JUDGING FROM PIANCA'S LITTLE-KNOWN biography, it is quite likely that he was in Milan sometime around 1720, and it was during this sojourn that he underwent his first conversion to genre painting. His familiarity with Alessandro Magnasco (1667-1749), probably dates from that period as well. This was a stylistic influence he never forgot, as is evident in the artist's key painting, the dark-toned *Martyrdom of Saint Isidore the Farmer*, dated 1745, in the church of Sant'Eufemia in Novara.¹ The painter's brush is loaded and his handling swift, and the protagonists' faces are exaggerated to the point of nearly being grotesque, with their muscles twisting in cruel grimaces or contorted in extreme grief. There is no doubt that the *Snuff User* can be related to this large altarpiece, also in chronological terms, and can therefore be dated sometime around the middle of the century. Our "beggar" shares the quick brushstrokes, the characterization of the figures and the dramatic force of the gestures with the executioner and the martyr of the altarpiece. These elements make him one of the final examples of "genre painting", which is dedicated to commonplace and spontaneous themes.

These subjects were particularly popular in northern Italy, especially in Lombardy and the Veneto starting from the last quarter of the 17th century,



Ils apparaissent en grand nombre dans les collections où ils avaient, sur les murs des palais, la particularité d'orner les pièces « mineures », à l'écart, plus adaptées à une peinture moins représentative ou, justement, à recevoir des décorations plus désinvoltes et irrévérencieuses, ou encore pour décorer les résidences de campagne, dans un contraste voulu entre ambiance et ténors de la décoration².

Les registres chers à Pianca sont nombreux et expérimentent tant le portrait que les sujets religieux, jusqu'à la production « arcadique » des tableaux lumineux, au ton léger, où les silhouettes tremblantes des petits bergers, des pêcheurs, des promeneurs, se perdent dans les paysages idéalisés. À l'éventail de ses possibilités, il faut ajouter le versant de sa production dans laquelle le peintre donne une ouverture à une veine expressionniste pure, sans concession décorative, sans fioritures. Notre tableau se rattache à ce dernier filon, déclinant avec un vérisme extrême, la peinture de genre. Dans les décennies à cheval entre xvii^e et xviii^e siècle, les peintres comme Monsù Bernardo (c. 1624-1687), Cipper (1664-1736), Ceruti (1698-1767), ou d'autres encore, mettaient en scène avec un œil amusé et curieux, et sans préoccupation intellectuelle particulière, gueux et mendiants, paysans aux mains abîmées, tables dressées avec des nourritures simples: échantillons d'une humanité éloignée de celle du commanditaire qui, par ce goût d'entomologiste ou ce penchant paternaliste, mais sans aucune intention sociale, en ornait ses murs. Pianca nous fournit avec le *Priseur de tabac* un spécimen des plus typiques de cette humanité déshéritée, croqué sur un ton à la fois effronté et amusé, presque monochrome (les tons sourds suggèrent une ambiance

and many of these paintings could be found in noble collections. They were hung in the so-called "minor" and secluded rooms of great palazzos, that were suitable for non ceremonial or even irreverent and informal decorations, or in country homes in a deliberate contrast between the environment and the decorative style.²

Pianca was fond of many different themes. His paintings ranged from portraits to religious subjects to "Arcadian" scenes – luminous paintings with light colours in which the quivering contours of shepherds, fishermen and wayfarers seem to appear and disappear in idealized landscapes. To this array of subjects we must add that part of his oeuvre in which the painter gives free play to a purely expressionistic vein, without any decorative concessions or superfluous frills. The *Pinch of Snuff* belongs to this group of extremely realistic genre paintings. In the decades straddling the 17th and 18th centuries, painters such as Monsù Bernardo (ca. 1624-1687), Cipper (1664-1736), Ceruti (1698-1767), and others used amusement and curiosity to depict wretches and beggars, peasants with ruined hands or tables laden with simple foods, and without overly intellectualizing the subjects. It was a sampling of humanity far from the world of the patrons who, with a slightly entomological or paternalistic relish, but without any specific social purpose, decorated their walls with these pictures. In the *Pinch of Snuff* Pianca gives us a most typical specimen of this downtrodden segment of mankind. He portrays him with an air that is both brazen and amused, practically in monochrome (the dark colors suggest a poorly illuminated setting – a tavern perhaps – with

1. Sur l'artiste, voir *Giuseppe Antonio Pianca*, cat. exp. sous la direction de Marco Rosci, Varallo Sesia, Palazzo dei Musei, 8 juillet – 26 septembre 1962, p. 19-48; Filippo Maria Ferro, « Inediti del Pianca », dans *Paragone*, 303, 1975, p. 55-64; Giovanni Testori, « Pianca e Ceruti », dans *Paragone*, 303, 1975 p. 66; Mina Gregori, « Ancora sul Pianca », dans *Paragone*, 303, 1975, p. 66-68; Filippo Maria Ferro,

« L'arcadia amara del Pianca », dans *Paragone*, 59, terza serie, 2005, p. 42-58.

— On the artist see *Giuseppe Antonio Pianca*, exhibition catalogue edited by Marco Rosci, Varallo Sesia, Palazzo dei Musei, 8 July– 26 September 1962, pp. 19-48; Filippo Maria Ferro, « Inediti del Pianca », in *Paragone*, 303, 1975, pp. 55-64; Giovanni Testori, « Pianca e Ceruti », *ibidem*, p. 66; Mina Gregori, « Ancora sul

Pianca », *ibidem*, pp. 66-68; Filippo Maria Ferro, « L'arcadia amara del Pianca », in *Paragone* 59, third series, 2005, pp. 42-58.

2. Voir C. Geddo, « Collezionisti e pittori di genere nel Settecento a Milano e nel Lombardo-Veneto », dans *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, cat. exp. sous la direction de Francesco Porzio, Brescia, Museo di Santa Giulia,

28 novembre 1998 – 28 février 1999, p. 105-113.

— See C. Geddo, « Collezionisti e pittori di genere nel Settecento a Milano e nel Lombardo-Veneto » in *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, exhibition catalogue edited by Francesco Porzio, Brescia, Museo di Santa Giulia, 28 November 1998 – 28 February 1999, pp. 105-113.

sombre, de taverne peut-être, avec une table rustique aux planches rugueuses), avec peu de soin dans le rendu et quasiment pas de source lumineuse. Le personnage aux traits sommaires et caricaturaux est surpris dans un moment de plaisir et de détente, alors qu'il s'abandonne à son vice innocent avec une expression de délectation, digne d'un dégustateur satisfait de chose rare. Et c'est justement l'extrême douceur de cet abandon, une main occupée à pousser la prise dans la narine, alors que l'autre tient encore le bout de tissu dans lequel se trouvait la mixture, qui élève notre paysan loqueteux au rang du plus noble et du plus sophistiqué de ses observateurs. ▲

a rustic table made of rough boards), with an almost sovereign nonchalance of brushstrokes and but a few, bright flashes of light. The subject, whose face is almost a caricature, is taken by surprise in a moment of pleasure and relaxation as he gives himself over to his harmless vice with an expression worthy of a sophisticated connoisseur of delicacies. It is precisely his supreme delight in this moment of abandon – two fingers intent on pushing the pinch of snuff into his nostril, while the other hand is still raised holding the handkerchief with the mixture – that raises our ragged peasant to the ranks of the noblest and wealthiest of his observers. ▲

