



Galerie Canesso

Galerie Canesso

BIENNALE DES ANTIQUAIRES
GRAND PALAIS
SEPTEMBRE 2008

Galerie Canesso • 26, rue Laffitte • 75009 Paris
www.canesso.com

Catalogue par Véronique Damian

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

Roberta Bartoli, Stefano Causa,
Roberto Contini, Mina Gregori,
Detlef Heikamp, Anna Orlando,
Maria Ausilia Pisano, Nicola Spinosa,
Maria Letizia Strocchi.

© Galerie Canesso SARL.

Conception graphique: François Junot.

Photogravure: Les artisans du regard

Impression: Legovic, juillet 2008.

Édition hors commerce.

SOMMAIRE

- 4 JAN ROOS dit GIOVANNI ROSA
*Nature morte au melon,
pêches, figes, prunes et champignons*
- 10 PIETRO PAOLO BONZI, dit IL GOBBO DEI CARRACCI, attribué à
*Nature morte avec jeune serveur
représenté en Bacchus*
- 14 GIOVANNI QUINSA
*Vase en argent avec des œillets, cédrats,
coupe de pêches et poires*
- 18 ANDREA VACCARO
Le Martyre de saint Sébastien
- 22 ANTONIO DE BELLIS
Sainte Catherine
- 26 PIETRO RICCHI
Les Joueurs de morra
- 32 MICHELE PACE, dit MICHELANGELO DI CAMPIDIGLIO
Portrait d'un lévrier avec un chiot sur fond de paysage
- 38 BARTOLOMEO BETTERA
*Instruments de musique avec deux globes
de verre et un buste d'homme*
- 44 ANTONIO ZANCHI
David et Goliath
- 48 CRISTOFORO MUNARI
*Nature morte avec buccero, horloge, verres en cristal,
livres, violon, pastèque, biscuits, deux tasses*
- 54 BARTOLOMEO CASTELLI IL GIOVANE, dit SPADINO
Nature morte de fruits et de roses
- 58 FRANCESCO SOLIMENA
Herminie chez les bergers

JAN ROOS
dit GIOVANNI ROSA
ANVERS, 1591 - GÈNES, 1638

*Nature morte au melon, pêches,
figues, prunes et champignons*

HUILE SUR TOILE. 67,5 × 97 CM



BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

CETTE NATURE MORTE autonome, et inédite, revient au pinceau du peintre originaire d'Anvers, Jan Roos, qui séjourna à deux reprises à Gênes. Arrivé en 1614, il y reste quelques mois avant de rejoindre Rome où il demeure jusqu'en 1616 environ. C'est à cette date qu'il revient à Gênes pour ne plus la quitter jusqu'à sa mort advenue en 1638. Il s'y est marié et a ouvert un atelier qui sera le plus actif de la colonie flamande présente à Gênes¹. L'artiste participe ainsi, lui aussi, à cet exode régulier de peintres flamands dans la « Superba », peut-être fut-il incité à venir dans le sillage des deux fils de son premier maître Jan de Wael – Lucas (1591-1661) et Cornelis (1592-1667). C'est avec Frans Snyders, alors tout juste rentré d'Italie en 1610, qu'il a ensuite complété sa formation, jusqu'en 1614, date à laquelle il part pour l'Italie. Outre une activité de peintre indépendant, il collabore avec divers artistes et en particulier avec van Dyck lors de ses deux séjours génois (1621 et 1625-1627). De fait, dans les inventaires, son nom apparaît fréquemment,

1 — Le profil artistique de cet artiste a été à plusieurs reprises précisé par Anna Orlando : « Il ruolo di Jan Roos. Un fiammingo nella Genova di primo Seicento », dans *Nuovi Studi*, I, n° 2, 1996, p. 35-57 ; A. Orlando, « I fiamminghi e la natura morta a Genova. O del trionfo dell'Abbondanza », dans *Pittura fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, sous la direction de P. Boccardo et C. Di Fabio, Amilcare Pizzi per Carige, Cinisello Balsamo, 1997, p. 261-283 ; fiches et biographie dans *Van Dyck a Genova, grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale, 22 mars-13 juillet 1997 ; A. Orlando, « Le "nature morte animate" del Seicento Genovese », dans *Fasto e rigore. La natura morta nell'Italia Settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, cat. exp. sous la direction de G. Godi, Reggio di Colorno, 20 avril-25 juin 2000, p. 13-25 ; A. Orlando, « Il secolo d'oro della "natura morta animata" genovese », dans *Natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, sous la direction de M. Gregori, cat. exp. Florence, Palazzo Strozzi, 26 juin - 12 octobre 2003, p. 298-302 ; A. Orlando, *Dal Nord a Genova. Pittura fiammingo-genovese nel Seicento, in Genova e l'Europa Atlantica*, sous la direction de Piero Boccardo et C. Di Fabio, Gênes, 2006, p. 187-209 ; *I fiori del Barocco. Pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, sous la direction de A. Orlando, cat. exp. Gênes, Musei di Strada Nuova - Palazzo Rosso e Palazzo Bianco, 25 mars - 25 juin 2006, p. 276-281.

attestant de son succès ; il était également un brillant exécutant de figures. Le style de cet artiste se reconnaît dans le traitement de la peau des melons par petites stries chargées de matière blanche – stries encore évidentes sur les figures –, la présentation très compacte des fruits posés à même le sol, l'attention au feuillage, et surtout le velouté de la lumière qui vient adoucir les clairs-obscur. Jan Roos l'utilise de manière parcimonieuse : enveloppante et légère, elle ne tombe jamais de manière tranchante sur les fruits qu'elle effleure. Le point de vue élevé choisi par le peintre lui permet de décrire l'envers des chapeaux des champignons, jouant ainsi habilement avec ces parties claires qui deviennent le point le plus lumineux de la composition. Les confrontations avec les compositions connues de l'artiste sont tout à fait parlantes. Parmi celles-ci, citons *L'Allégorie de la paix pour la ville de Gênes* (Gênes, collection particulière), notamment la partie gauche au premier plan, ou bien le *David et Abigail* (toujours collection particulière)². Et encore la grande *Nature morte de fruits, légumes et fleurs (Allégorie de l'Automne ?)* du Palazzo Bianco de Gênes, qui présente une mise en page assez semblable, jusque dans ses choix picturaux où l'on retrouve le même motif des pavots sur la gauche, ici dans une semi-pénombre³.

2 — Voir successivement A. Orlando, « Giacomo Liegi », dans *Genova nell'Età barocca*, cat. exp. Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola-Galleria di Palazzo Reale, 2 mai - 26 juillet 1992, p. 249-250, n° 149 et A. Orlando, « Un fiammingo a Genova : documenti figurativi per Giacomo Liegi », *Paragone*, n° 549, novembre 1995, p. 63, fig. 51.

3 — A. Orlando, *I fiori del Barocco. Pittura a Genova dal naturalismo al rococò*, cat. exp., Gênes, Musei di Strada Nuova - Palazzo Rosso e Palazzo Bianco, 25 mars - 25 juin 2006, p. 280-281, n° 103.





PIETRO PAOLO BONZI
dit IL GOBBO DEI CARRACCI attribué à
CORTONE, CA. 1576 - ROME 1636

*Nature morte avec jeune serveur
représenté en Bacchus*

HUILE SUR TOILE. 158,5 × 144 CM



BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

LE CORPUS DE CET ARTISTE s'est constitué autour de quelques tableaux signés ou documentés, à commencer par *Le Jeune Homme avec un melon* (détruit, autrefois Berlin, Kaiser Friedrich Museum), qui montre une mise en page très épurée. Au contraire de cet autre abondant *Intérieur de cuisine avec deux figures* (Avila, Palacio de los Aguila), où les fruits sont disposés sur plusieurs plans horizontaux et verticaux, regroupés par formes et par thèmes. La signature, bien visible au premier plan sur un petit billet, a pourtant été mise en doute par certains auteurs¹. Par ailleurs, des décors à fresque témoignent encore de son activité : dans la voûte du palazzo Mattei à Rome, peinte entre 1622 et 1624, et celles pour le prince Michele Peretti (1577-1631) dans la galerie de son palais de Torre in Pietra (en 1620-1621)². Ce dernier décor associe de grandes figures à des paysages et à des décors feints en grisaille.

La manière de composer sur plusieurs plans est contrebalancée ici par une belle diagonale qui part du poisson suspendu à un crochet et arrive au niveau de la tête du jeune homme. Nombre de détails naturalistes trahissent sa formation dans la mouvance caravagesque apprise dans la *bottega* de Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635) : l'insistance sur la description des larges feuilles de vigne, le jeune serveur déguisé en Bacchus et qui tient de la main gauche l'autre morceau du rameau qui a servi à lui ceindre la tête, de même que les reflets mordorés sur le récipient en cuivre.

1 — Voir Alberto Cottino, *La natura morta in Italia*, 2 vol., Milan, 1989, 2, p. 698-702.

2 — Voir l'article récent de Belinda Granata, « Mito e natura nella galleria di Torre in Pietra. Gli affreschi di Pietro Paolo Bonzi per il principe Michele Peretti », *Storia dell'arte*, 113/114, 2006, p. 173-186.



GIOVANNI QUINSA

ACTIF À NAPLES VERS 1640

*Vase en argent avec des œillets,
cédrats, coupe de pêches et poires*

HUILE SUR TOILE. 58,1 × 105,5 CM



BIBLIOGRAPHIE

Raffaello Causa, « La natura morta a Napoli nel Sei e nel Settecento », dans *Storia di Napoli*, vol. V, Naples-Cava dei Tirreni, 1972, p. 1002, note 19 ; Nicola Spinosa, *La pittura napoletana del Seicento*, Milan, 1984, fig. 587 ; Luigi Salerno, *La natura morta italiana, 1580-1805*, Rome, 1984, p. 417 ; Giancarlo Sestieri, dans *Nature morte italienne ed europees dal XVI al XVIII secolo*, cat. exp. Rome, Galleria Lampronti, 28 avril - 15 juin 1989, p. 80, n° 45 ; Angela Tecce, « Giovanni Quinsa », dans Federico Zeri-Francesco Porzio, *La natura morta in Italia*, Milan, 1989, vol. II, p. 886-887 ; Claudia Salvi, dans *L'Œil gourmand. Parcours dans la nature morte napolitaine du XVII^e siècle*, cat. exp. Paris, Galerie Canesso, septembre - octobre 2007, p. 66-67, n° 14.

EXPOSITIONS

Nature morte italienne ed europees dal XVI al XVIII secolo, notice par Giancarlo Sestieri, cat. exp. Rome, Galleria Lampronti, 28 avril - 15 juin 1989, p. 80, n° 45 ; *L'Œil gourmand. Parcours dans la nature morte napolitaine du XVII^e siècle*, notice par Claudia Salvi, cat. exp. Paris, Galerie Canesso, septembre - octobre 2007, p. 66-67, n° 14.

LA PATERNITÉ DE CETTE NATURE MORTE a été rendue certaine grâce à l'existence d'un pendant, signé et daté « Gio. Quinsa Spa. gF.1641 » ; les deux tableaux sont apparus en 1972 à une vente Finarte (Milan, 20 avril 1972, n° 133). Cette signature, outre le fait de mettre à jour une nouvelle personnalité dans le domaine de la nature morte, nous apprend encore que l'artiste était espagnol d'origine et nous donne une précieuse indication chronologique. Si les liens avec l'Espagne sont évidents par la présentation symétrique – tripartite – sur un plan fixe et surélevé, le faire minutieux et précis, lui, ne cache pas ses liens avec la nature morte napolitaine et en particulier avec l'art de Luca Forte (ca. 1605 - ca. 1660) que Quinsa aura eu, sans doute, tout loisir d'étudier à Naples même. C'est à Volpe, dans le catalogue de vente Finarte (1972), que revient le mérite d'avoir le premier noté ce jeu d'influences avec Naples, ville où, toujours selon ce dernier, il a sûrement travaillé entre 1630 et 1640 et où, il faut imaginer qu'il ait eu encore des points de contact avec Giovan Battista Recco (ca. 1615 - av. 1675) ou le tout jeune Giuseppe Recco (1634-1695).

Ici le peintre exploite entièrement l'espace : y compris celui laissé libre par les motifs voisins en déployant les œillets largement de part et d'autre de l'axe du vase. Son travail de description s'amuse encore à transcrire les tailles – des minuscules poires au gigantesque cédrat – et son pinceau s'attache à rendre les couleurs unies, ou qui jouent les oppositions, des peaux des fruits.



ANDREA VACCARO

NAPLES, 1604 - 1670

Le Martyre de saint Sébastien

HUILE SUR TOILE. 130 × 102 CM

MONOGRAMMÉ EN BAS À DROITE « AV » ENCHEVÊTRÉS



BIBLIOGRAPHIE

Vincenzo Pacelli, dans cat. exp. *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vol., Naples, Museo di Capodimonte, 24 octobre 1984 – 14 avril 1985, vol. 1, p. 491-492, n° 2.268.

EXPOSITION

Civiltà del Seicento a Napoli, 2 vol., cat. exp. Naples, Museo di Capodimonte, 24 octobre 1984 – 14 avril 1985, vol. 1, p. 491-492, n° 2.268.

L'ÉPISEME REPRÉSENTÉ relate le moment qui précède le martyre de saint Sébastien celui où, sur ordre de Dioclétien, il est attaché à un poteau au milieu du Champs-de-Mars avant de servir de cible vivante aux archers. Une composition assez similaire de ce thème cher à l'artiste, mais avec des personnages en pied, se trouvait auparavant à Madrid, collection Sebastian de Borbon y Braganza¹.

Pour la formation de Vaccaro, l'influence de Caravage (1571-1610) fut décisive tout comme l'interprétation qu'en a donné Ribera (1591-1652), présent à Naples dès 1616. Puis, la curiosité artistique de l'artiste s'est tournée vers Guido Reni (1575-1642), Massimo Stanzione (ca. 1585 - ca. 1658) et le jeune Bernardo Cavallino (1616 - ca. 1656). Notre *Martyre de saint Sébastien* se situe au point de rencontre entre ces différentes propositions artistiques : si la pause du saint Sébastien revient à Ribera (Madrid, musée du Prado), Vaccaro a su l'actualiser dans un récit, où le pathos est évacué pour faire place à une tension, suggérée par les yeux tournés vers le ciel, signe que le saint accepte sereinement son destin. Comme l'a noté De Dominici, Vaccaro en imitant Guido Reni dans ces « belle arie delle teste, e nel divinar degl'occhi al cielo » trouve ainsi le moyen de renouveler son style². Et si les clairs-obscur modèlent le haut du corps du saint Sébastien, un fond de ciel bleu sur lequel se découpe le profil de la tête du premier des protagonistes sur la gauche et les deux têtes des témoins ajoutent une note aérienne à cet épisode de la vie du saint que Pacelli a situé, pour toutes ces annotations stylistiques, vers 1640.

1 — *La pittura napoletana del'600*, sous la direction de Nicola Spinosa, Milan, 1984, n° 832.

2 — Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vol., Naples, 1742-1745, III, p. 149.



ANTONIO DE BELLIS

NAPLES, ACTIF ENTRE CA. 1630 ET 1660

Sainte Catherine

HUILE SUR TOILE. 104 × 77,5 CM



BIBLIOGRAPHIE

Giuseppe De Vito, « Ritrovamenti e precisazioni a seguito della prima edizione della mostra del 600 napoletano », *Ricerche sul'600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, Milan, 1984, p. 13, fig. 46.

CETTE FIGURE DE SAINTE CATHERINE, publiée en 1984 – en pleine page mais en noir et blanc – par Giuseppe De Vito, n'a pas eu les honneurs qu'elle mérite. Elle donne la mesure de ce peintre, à la fois naturaliste dans la plus pure tradition napolitaine – De Dominici le mentionne parmi les élèves de Massimo Stanzione (ca. 1585 - ca. 1658) – et dans le même temps, coloriste de talent, sachant associer les couleurs les plus recherchées dans un réel souci d'élégance. Récemment, Stefano Causa lui a consacré une étude stimulante, publiant au passage un *Christ et saint François* trônant dans une chapelle de l'église de Saint-Nicolas-du-Chardonnet à Paris, jusqu'alors inédit et passant pour un tableau de l'école française¹. Car en effet, cet artiste napolitain a cultivé un langage qui lui est propre, raffiné et délicat. Notre sainte Catherine, représentée à mi-corps, présente toutes les caractéristiques stylistiques de ce peintre : la priorité est donnée à la figure, présentée de face avec un beau mouvement de la tête tournée sur la gauche, du côté de la roue de son martyr reléguée, elle, au second plan. Appuyée sur un petit mur à droite, elle fait de la main gauche un geste démonstratif qui fait écho à son regard tourné vers un des rayons de la roue. De fait, les roues hérissées de lames de fer tranchantes qui devaient la déchiqueter ont été brisées miraculeusement par la foudre qui aveugle ses bourreaux. La pose de cette jeune femme se détachant sur un fond sombre apparaît à l'identique dans la composition représentant le *Christ et la Samaritaine* (collection particulière), reproduite dans l'ouvrage de Stefano Causa². De Bellis rend au martyr de cette sainte une élégance et un pathos qui la libèrent d'un naturalisme trop prononcé, qui était plutôt de mise autour des années 1640 dans le sillage de Ribera (1591-1652), datation qu'il faut envisager pour notre tableau.

1 — S. Causa, *La strategia dell'attenzione. Pittori a Napoli nel primo Seicento*, Naples, 2007, p. 87-88, fig. 27 et 28.

2 — *Ibid.*, fig. 58.



PIETRO RICCHI

LUCCA, 1606 - UDINE 1675

Les Joueurs de morra

HUILE SUR TOILE. 76 × 111 CM



BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

NÉ À LUCCA, l'artiste y reste peu. Très vite, il se trouve à Florence (1620-1623) en apprentissage auprès de Domenico Passignano (1559-1638), avant de rejoindre Bologne (entre 1624 et 1627 environ), où Baldinucci le signale auprès de Guido Reni (1575-1642), puis à Rome pour deux ans. Ensuite, ce sera au tour de la France où la Fortune le poussera du sud vers le nord : Aix-en-Provence, Arles, Lyon, Paris. Importante fut pour son œuvre cette rencontre avec ses contemporains français, en particulier avec Claude Vignon (1593-1670). Autour de 1634-1635, il revient à Milan, puis il se rend à Bergame et à Brescia (jusqu'à 1652), et à Venise (de 1652 environ jusqu'à la fin des années 1660, mais encore en 1672), enfin à Udine, où il meurt. De fait, de nombreux témoignages de son art subsistent entre la Vénétie et la Lombardie. Ces pérégrinations expliquent l'extrême variété des suggestions culturelles de Ricchi qui, malgré les études monographiques récentes, nous laissent encore perplexes quant à la datation de ses œuvres ou même à leur définition stylistique¹. Cependant, il est probable que les *Joueurs de morra* aient été exécutés au moment de son séjour à Bergame, et dans tous les cas, à son retour de France. Comme le dit très justement Mariolina Olivari, il existe à ce moment-là une production de Ricchi où les personnages, présentés sur un fort clair-obscur, semblent surgir du fond avec des effets très marqués, influencés à la fois par le courant caravagesque français qui utilise la chandelle comme source lumineuse, et par la peinture du Milanais Morazzone (1573-1626)². La couleur abstraite de ce dernier ravive et renouvelle la gamme très sombre dans laquelle Ricchi choisit de s'exprimer après son retour de France : ainsi le chapeau rouge du joueur de droite, couleur inattendue dans la palette brune, presque monochrome du tableau,

1 — Paolo Dal Poggetto, *Pietro Ricchi 1606-1675*, Rimini, 1996 ; *Pietro Ricchi 1606-1675*, cat. exp. Riva del Garda, Museo Civico, Chiesa dell'Inviolata, 5 octobre 1996 – 15 janvier 1997.

2 — Mariolina Olivari, « Sulle tracce bergamasche di un eccentrico », dans cat. exp. *ibid.*, 1996-1997, p. 93-104.

capture l'attention du spectateur. À cette époque, Ricchi entre en contact avec les peintres travaillant au sud de Crémone et de Crema, parmi lesquels citons Giacomo Barbelli (1604-1656), qui affectionne, lui aussi, les très forts contrastes de lumière dans ses scènes nocturnes – comme dans son *Adoration des bergers* du sanctuaire de la Madonna della Brughiera à Trivero³. La composition des *Joueurs de morra*, et son utilisation emphatique du clair-obscur qui dessine les profils et les points saillants des physionomies, trouvent nombre de confrontations avec les tableaux de la période bergamasque. À commencer par le choix des types physiques: les personnages âgés et humbles sont représentés avec de très longs doigts, un menton très saillant, les yeux à demi absorbés par la pénombre, tandis que les visages des jeunes gens – plus aisés socialement – montrent des traits réguliers et presque suaves. On retrouve ces éléments expressifs dans l'*Adoration des Bergers* d'une collection particulière de Lombardie, qui présente le même format horizontal⁴. Sans crainte d'être blasphématoires, les bergers paraissent membres de la même famille que celle du joueur de gauche, tandis que la Vierge peut se comparer à notre jeune joueur de droite. Et des visages semblables – surtout pour les personnages plus âgés – se retrouvent dans la *Cène* du Museo Civico de Riva del Garda, peinte autour de 1644. À cette phase appartiennent aussi les deux versions figurant *Judith* – du Museo di Castelvechio à Vérone et du Castello del Buonconsiglio à Trento – et probablement les *Joueurs de cartes* de Forlì (collection particulière)⁵. Mais d'autres tableaux de Ricchi montrent des contacts formels avec le nôtre, comme par exemple les deux toiles de collections particulières représentant (avec peu de variantes entre eux) un *Couple avec fiasque et chandelle*. Les personnages, assez semblables au jeune joueur de droite, y sont représentés en une forme abstraite et pittoresque, et comme les joueurs de morra avec une lumière de « sotto in sù », qui les isole dans un monde à part, féérique.

3 — *Ibid.*, p. 99, fig. 81.

4 — *Ibid.*, p. 99, fig. 80.

5 — Cat. exp. 1996-1997, *ibid.*, p. 316-317, n° 41, 328-329, n° 47, 326-327, n° 46.





MICHELE PACE
dit MICHELANGELO DI CAMPIDOGLIO

ROME, 1610 ? - 1670 ?

*Portrait d'un lévrier avec un chiot
sur fond de paysage*

HUILE SUR TOILE. 168 × 252 CM



BIBLIOGRAPHIE

Francesco Petrucci, *Le Stanze del Cardinale*, cat. exp. Ariccia, palais Chigi, 20 juillet - 21 septembre 2003, p. 151-152, n° 131 ; Mario Epifani, « An unpublished Drawing by Michele Pace at Capodimonte », *Master Drawings*, XLV, 4, 2007, p. 534-538, fig. 1.

EXPOSITION

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

LES ARCHIVES CHIGI, publiées par Vincenzo Golzio en 1939, ont été fondamentales pour reconstruire l'activité de Michele Pace comme peintre animalier¹. Jusqu'alors connu uniquement pour ses natures mortes, il était tombé, depuis le XVIII^e siècle, dans un quasi-oubli. Pourtant, ces documents viennent témoigner d'une intense activité pour le cardinal Flavio Chigi (1641-1693), qui lui commanda, entre 1658 et 1666, de nombreux tableaux de lévriers pour ses résidences de Rome et des alentours. De fait, en 1664-1665, Michele Pace exécute pour ce grand mécène, un ensemble de quatre tableaux représentant ses lévriers pour décorer une salle au rez-de-chaussée de son palais d'Ariccia, toujours *in situ*, avec en arrière-plan ses différentes propriétés de campagne où il s'adonnait à sa passion pour la chasse. Ces *Portraits de lévriers*, publiés en 1966 par Italo Faldi avec d'autres toiles de l'artiste et de son fils Giovan Battista Pace (1650-1699), attestent de la volonté du peintre de porter ce genre à sa plus haute expression². Depuis, d'autres sont apparus, venant confirmer la validité des multiples mentions de paiements à Michele Pace pour des portraits de lévriers « dal naturale », parfois avec plusieurs chiens sur la même toile, leur nombre étant précisé et pouvant aller jusqu'à douze³. Sans doute, notre portrait de chien fut-il

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

2 — Italo Faldi, « I dipinti chigiani di Michele e Giovan Battista Pace », *Arte antica e moderna*, 34-35-36, avril-décembre 1966, p. 144-150. Pour son activité de peintre de natures mortes voir Ludovica Trezzani, « Michelangelo di Campidoglio », *La Natura morta in Italia*, 2 vol., Rome, 1989, vol. 2, p. 775-783 ; Alberto Cottino, « Le Origini e lo sviluppo della natura morta barocca a Roma », *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. exp. Munich, Kunstalle der Hypo-Kulturstiftung, 6 décembre 2002 - 23 février 2003 ; Florence, Palazzo Strozzi, 26 juin-12 octobre 2003, p. 351-352.

réalisé pour ce grand mécène, peut-être pour un de ses palais comme sa villa de Versaglia à Formello, où l'on trouve mention de paiements de plusieurs tableaux de lévriers à Michele Pace. Cependant, Mario Epifani (2007), en publiant une sanguine *Étude d'un lévrier* (Naples, Museo Nazionale di Capodimonte), qu'il pense préparatoire à notre tableau, note qu'aucun ne correspond à ces dimensions précises⁴.

Le tableau est apparu à une date récente, lorsqu'il fut présenté en 2003 par Francesco Petrucci lors d'une exposition au palais Chigi d'Ariccia. Il est catalogué avec deux autres toiles sur ce même thème, aux dimensions sensiblement comparables et similaires par la pose à l'arrêt de l'animal, aujourd'hui dans la collection Luigi Koelliker de Milan.

Notre lévrier brun est peint devant un paysage vespéral et ne se laisse en rien distraire par le petit chien caché dans une sorte de niche, en bas à droite, et qui hasarde un œil craintif vers ce dernier. L'artiste semble s'être fait une spécialité de ces portraits animaliers conçus *all'aperto*, conception qui vaut aussi pour ses natures mortes, et qui lui permettent de transcrire les contrastes changeants de la lumière suivant le moment de la journée. Ici, les rayons du soleil couchant viennent ciseler le contour des pattes du chien et illuminer son poitrail et sa tête. Les caractéristiques stylistiques du peintre s'expriment par son faire large à la palette vibrante de matière, bien apparent dans les rehauts de couleur claire sur le sol et sur le tronc d'arbre à gauche. Très peu d'éléments biographiques – nous ignorons toujours ses dates de naissance et de mort – et artistiques viennent éclairer la vie et l'œuvre de cet artiste, qui prennent avec les précises références des archives Chigi, un relief nouveau et passionnant. Michele Pace a développé une vraie particularité en associant portrait d'animaux et paysage ou nature morte et paysage, un naturalisme déjà présent à Rome chez Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), tendance qui se développera au cours de la seconde moitié du xvii^e siècle avec Abraham Brueghel (1631-1697) et plus tard, avec Frans Werner Tamm (1658-1724).

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

4 — *Ibid.*, note 1, p. 152, 171-172.





BARTOLOMEO BETTERA

BERGAME, 1639 - MILAN APRÈS 1688

*Instruments de musique
avec deux globes de verre et
un buste d'homme*

HUILE SUR TOILE. 96 × 140 CM



BIBLIOGRAPHIE

Giuseppe Delogu, *Pittori minori Liguri, Lombardi, Piemontesi del' 600 e '700*, Venise, 1931; Luigi Angelini, *I Baschenis*, Bergame, [1943] 1946, p. 83, tav. XLVIII (comme Baschenis); Marco Rosci, *Baschenis Bettera & Co.*, Milan, 1971, p. 55, tav. 122, note 22, 60 (Bettera, attrib. à); Marco Valsecchi, *Un incontro bergamasco. Ceresa-Baschenis nelle collezioni private bergamasche*, Bergame, Galerie Lorenzelli, septembre 1972, n° et pl. XXXI; Alberto Veca, *Inganno e realtà*, Bergame, 1980, fig. 18 (détail, Baschenis); Maurizio Marini, *In Proscenio*, cat. exp. Rome, Régine's Gallery, avril-juin 1984, p. 50-51, n° 16 (comme Baschenis); Marco Rosci, « Bartolomeo e Bonaventura Bettera », *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Seicento*, III, Bergame, 1985, p. 74, 93, n° 147 (en pendant avec le n° 141, avec des dimensions erronées; Baschenis, attrib. à); Franca Trinchieri Camiz, cat. exp. *Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, Rome, Museo di Palazzo Venezia, 12 juin - 30 juillet 1985, p. 266, n° 8.14, détail en couv. (comme Baschenis); Maurizio Marini, « *Ut Natura Pictura* ». *Natura come Pittura. Antologia di nature morte dal XVI al XVIII secolo*, Rome, 1986, p. 40-41, n° 13 (comme Baschenis); Patrizia Tosini, *In Proscenio III. Nature morte europee tra Seicento e Settecento*, cat. exp. sous la direction de Massimo Di Veroli, Rome, Régine's Gallery, novembre-décembre 1991, p. 46-47, n° XIV (comme Baschenis); Enrico De Pascale, cat. exp. *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, Bergame, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 4 octobre 1996 - 12 janvier 1997, p. 82, fig. 3, 84-85, 246-249, n° 49 (comme Baschenis ou Bettera?).

EXPOSITIONS

Un incontro bergamasco Ceresa-Baschenis nelle collezioni private bergamasche, par Marco Valsecchi, cat. exp. Bergame, Galleria Lorenzelli, septembre 1972, n° XXXI (Baschenis); *In Proscenio*, cat. exp. par Maurizio Marini, Rome, Régine's Gallery, avril-juin 1984, p. 50-51, n° 16 (comme Baschenis); *Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, Rome, Museo di Palazzo Venezia, 12 juin - 30 juillet 1985, p. 266, n° 8.14, détail en couv.; *In Proscenio III. Nature morte europee tra Seicento e Settecento*, cat. exp. sous la direction de Massimo Di Veroli, notices de Patrizia Tosini, Rome, Régine's Gallery, novembre-décembre 1991, p. 46-47, n° XIV (comme Baschenis); *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, cat. exp. Bergame, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 4 octobre 1996 - 12 janvier 1997, p. 82, 84-85, 246-249, n° 49 (comme Baschenis ou Bettera?).

ATTRIBUÉ TOUR À TOUR à Evaristo Baschenis (1617-1677) et à Bartolomeo Bettera, la critique est maintenant unanime sur l'appartenance de ce tableau au corpus de ce second artiste, comme tente de le démontrer encore Enrico De Pascale dans la notice du récent catalogue d'exposition sur Baschenis et ses suiveurs (Bergame, 1996-1997). C'est à Rosci, dès 1971, que revient le mérite d'avoir proposé le premier le nom de Bettera, attribution toujours prise en considération depuis.

En effet, si le tableau fait montre de connaître et d'utiliser un vocabulaire cher à Baschenis, c'est sur un mode plus composite qu'il assemble les différents éléments entre eux: ici des instruments de musique, un cabinet en

ébène avec des plaques d'ivoire, un buste en plâtre, des boules de verre décoratives. Pour finir, il ferme l'arrière-plan au moyen de ce grand brocart rouge et orange qui retombe en plis lourds dans l'angle gauche, resserré en son milieu par des pompons frangés d'or qui viennent ponctuer la composition. Au premier plan sont présentés en éventail : un luth, une trompette, une viole de gambe, une guitare, un violon, une flûte à bec, un archet et des cahiers de musique. Les livres fermés sont autant de formes géométriques compactes dont les bords droits s'opposent aux courbes élégantes des drapés, des instruments et des boules de verre (cristal?) reposant sur des bases en bois tournées. Le cabinet d'ébène incrusté de plaques d'ivoire sculpté ferme le tableau sur la droite. Le buste en plâtre dans lequel la critique récente a voulu voir une reprise, bien que partielle, du *Christ rédempteur* de Michel-Ange (Rome, Santa Maria Sopra Minerva), nous semble ne pas tenir compte du fait que ce personnage masculin a les paupières closes et a les épaules couvertes d'un élégant drapé qui l'apparente plus à un buste décrit sur un mode antique. Comme ultime indice de sa maestria, l'artiste s'est exercé aux reflets sur le verre – un matériau convexe –, exercice qui a souvent intéressé les peintres pour ne citer que les *Époux Arnolfini* de Van Eyck (Londres, National Gallery). Bettera reprend sur chaque boule la même vue : celle de son atelier. À gauche, le reflet le montre devant son chevalet et à droite, la même vue de sa pièce de travail mais sans lui.

Enrico De Pascale souligne, à juste titre, que cette toile est un des points culminants de la production de l'artiste insistant sur la complexité de la culture du peintre qui sait amalgamer aux savantes inventions de Baschenis la connaissance de la peinture hollandaise. Cela se traduit par des suggestions aussi précises que celles des reflets sur les boules de verre, rajoutant une annotation familière à la Vanité.

Le tableau avait un pendant (*Instruments musicaux, livres, musique et globe*; encore ensemble à la galerie Lorenzelli [1972]) : dans celui-ci l'allusion à la Vanité se trouve dans une horloge, bien mise en évidence sur un petit cabinet d'ébène présent sur la gauche. Le tableau provient du collectionnisme bergamasque (collection du comte Paolo Pupi, puis toujours à Bergame, collection Remuzzi).





ANTONIO ZANCHI

ESTE, PADOUE, 1631 - VENISE 1722

David et Goliath

HUILE SUR TOILE. 156 × 170 CM



BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

L'ÉPISEDE, L'UN DES PLUS CONNUS de la vie de David (Samuel 17, 48-50), représente le combat de ce jeune berger avec le géant Goliath qui marquera le début réel de son ascension. Le corps du géant, renversé suivant une diagonale qui traverse toute la hauteur du tableau, hurlant sous la douleur de la pierre qu'il a reçue en plein front, tombe sous le choc. David attend, la fronde à la main, l'issue de la chute qui sera symboliquement marquée par le sort funeste d'avoir la tête tranchée par le jeune berger. Les gestes dynamiques des bras amortissent un peu le cadrage très serré qui accentue le gros plan sur le corps de Goliath. La grande charge émotive qui s'exprime dans la figure renversée du géant, la bouche ouverte devant la douleur et la stupeur de succomber, les yeux à la fois incrédules et épouvantés, sont autant d'images qui constituent presque une signature de l'artiste, tout spécialement dans les œuvres de jeunesse, citons *La Peste de 1630 à Venise* de la Scuola di San Rocco (1666), et *Les Marchands chassés du Temple* (Ateneo Veneto, 1667). Mais les coups de pinceaux moins chargés en matière et le fond sombre, nous font penser à une exécution plus tardive, peut-être après les fresques de la Residenz de Munich, dans les dernières années du siècle. Zanchi est venu à Venise très jeune pour se former à la peinture en suivant le courant des « tenebrosi ». Pour ces adeptes d'un caravagisme sévère, le contact avec l'œuvre du jeune Luca Giordano (présent dans la Lagune entre 1650 et 1654) fut fondamental. Mais Zanchi, peintre cultivé, recrée à partir de la tradition figurative du XVI^e siècle : la touche d'une grande liberté et le chromatisme sourd du dernier Titien, les lumières de Véronèse, les atmosphères du Tintoret. Dans sa longue carrière (il est mort à quatre-vingt-dix ans), Zanchi a tôt connu la notoriété, sans doute pour avoir su dépasser le ténébrisme de Langetti (1635-1676) d'une manière plus aisée et plus narrative. Le peintre peut encore s'enorgueillir d'avoir exécuté des œuvres pour les princes électeurs de Bavière, et en dehors de Venise (où il a travaillé entre autres à la Scuola di San Rocco), à Vicence, Trévise, et pour la famille d'Este, où il se retire à la fin de sa vie.



CRISTOFORO MUNARI

REGGIO EMILIA, 1667 - PISE 1720

*Nature morte avec bucchero,
horloge, verres en cristal,
livres, violon, pastèque, biscuits,
deux tasses*

HUILE SUR TOILE. 89 × 114,5 CM



BIBLIOGRAPHIE

Francesca Baldassari, *Cristoforo Munari*, Milan, 1998, p. 124, 163, n° 50.

ŒUVRES EN RAPPORT

Deux copies de cette composition (avec un pendant) viennent documenter notre composition (l'une se trouve à Bibiena [Arezzo] et l'autre est déposée à Rome, Palazzo Montecitorio par les musées de Florence) pour lesquelles une paire d'originaux n'est pas réapparue (voir F. Baldassari, *Cristoforo Munari*, 1998, p. 122-124, repr.).

SES NATURES MORTES aux motifs variés et recherchés, souvent décrits au moyen d'une lumière fine et cristalline ont fait, à Rome, la renommée de Cristoforo Munari. Son iconographie puise à la tradition émilienne en laissant une large place aux instruments de musique et aux partitions mêlées de façon libre à des fruits et à des ustensiles de la vie domestique, le tout parfois animé d'une présence animale. Ici, sur une table recouverte d'une draperie rouge, une composition touffue fait la part belle à la musique, aux nourritures terrestres – pastèque et biscuits, vin – sous les auspices d'une horloge qui matérialise le passage du temps. Notre tableau pourrait contenir une allusion aux cinq sens, voire à la Vanité : l'horloge qui mesure le temps domine la composition où l'œil passe de la gourmandise en sollicitant l'odorat et le goût, à l'ouïe (le violon), au toucher (avec le tissu rouge faisant office de nappe), la vue peut être celle offerte par le tableau dans son ensemble. L'artiste se plaît aux jeux sur les formes, aux alternances des vides et des pleins, aux perspectives fuyantes qui animent la composition : les livres ouverts ou fermés servent souvent d'appui au violon et à son archet.

Certains motifs trahissent une assimilation du milieu romain contemporain : la pastèque coupée, l'insistance sur la description des pépins, des verres baroques au contour dessiné de blanc du bout du pinceau, celui-ci largement inspiré par Christian Berentz (1658-1722), lui aussi présent dans la Ville éternelle. Deux séries de tableaux en pendant – des copies (l'une à Bibiena [Arezzo] et l'autre à Rome, Palazzo Montecitorio) – viennent documenter notre tableau (voir « Œuvres en rapport »). L'une porte la date 1707 qui semblerait attester que cette composition a été exécutée à Florence, pour les Médicis. En effet, dans les archives de la *Guardaroba medicea* est bien documentée une composition de Munari avec ce sujet : « Tavola e sopra di essa un piatto di pastina e

cocomero, con diverse chicchere e bicchieri, un violino con carte di sonate, et un orologio» mais qui, si l'on en croit les dimensions mentionnées «alto braccia 1 e s. [soldi] 13, largo braccia 1¹», semble nous indiquer une composition en hauteur – ce que viennent démentir les deux copies citées dans les «Œuvres en rapport». Dans tous les cas, les dimensions (95,7 × 58 cm) ne nous autorisent pas à identifier notre tableau avec cette mention. Cependant, compte tenu du lien avec Florence et les Médicis, Francesca Baldassari date notre œuvre de cette même année 1707, attestant de la fortune de ce thème dans la Florence du début du xviii^e siècle. À gauche, un *bucchero* mexicain – un vase d'argile qui parfumait l'eau – reflète le lien bien réel des Médicis avec le Mexique, commencé déjà sous Cosimo I et qui se poursuivra sous les «derniers Médicis» (voir Baldassari 1998, p. 105 avec la bibliographie précédente). À partir de ce séjour florentin, les *buccheri* mexicains se retrouvent à plusieurs reprises dans ses compositions tout comme les tasses en porcelaine chinoise, avec un motif végétal bleu sur fond blanc, ou encore les vases du second plan ainsi que le petit récipient renversé – tous reflètent les goûts de cette famille florentine. De ce peintre né à Reggio Emilia en 1667, l'on ne rencontre aucun témoignage avant son installation à Rome : il y est documenté en 1699, date à laquelle il se marie à une jeune fille romaine et il réside dans le quartier de San Lorenzo in Lucina, mais sans doute y est-il déjà présent depuis quelques années. Dans la période qui a précédé son arrivée à Rome, il faut placer sa formation, de toute évidence dans son Émilie natale, certainement dans le sillage de Pier Francesco Cittadini (1613/1616-1681) et d'Evaristo Baschenis (1617-1677). Son séjour à Florence, de 1707 à 1715, atteste de rapports privilégiés avec le Gran Principe Ferdinando dei Medici (1663-1713). Fin 1715, l'artiste se transfère à Pise où il est cité comme restaurateur pour des toiles du Dôme et, dans tous les cas, dut ralentir son activité, clôturant ainsi une vie de peintre bien remplie.

1 — ASE, *Guardaroba medicea*, Appendice, 84. Tiré de l'inventaire de la villa de Pratolino de 1748. Le «braccia fiorentino» est égal à 0,583 cm, et le «s.» correspond au «soldo fiorentino» qui équivaut à 2,9 cm.





BARTOLOMEO CASTELLI IL GIOVANE

dit SPADINO

ROME, 1696 - 1738

Nature morte de fruits et de roses

HUILE SUR TOILE. 69 × 94 CM



BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

LES RECHERCHES D'ARCHIVES de Geneviève Michel ont mis à jour l'existence de trois peintres, dans cette même famille Castelli, spécialisés dans le genre de la nature morte : deux frères, Bartolomeo (dit encore le Vecchio) et Giovanni Paolo (dit Spadino) et le fils de ce dernier, Bartolomeo (dit le jeune pour le différencier de son oncle, et comme son père il portera lui aussi le surnom de Spadino)¹.

Si, de toute évidence, notre tableau est à rattacher à ce corpus complexe, il convient de le rapprocher de l'œuvre peint du plus jeune des trois, celui de Bartolomeo, tel qu'il a été récemment établi par Bocchi. Parmi les peintures reproduites par ces auteurs, la confrontation de notre tableau avec celui du musée Granet d'Aix-en-Provence est convaincante². De l'un à l'autre se retrouve le même répertoire rutilant de couleur et emprunt d'exubérance, mêlant à même le sol – ou sur un entablement de rocher grossièrement taillé – des fruits et des roses aux branches hérissées d'épines. Sont très caractéristiques les couleurs utilisées en opposition sur un même fruit : les verts ou les violets avec les rouges et, partout, des petites touches de blanc qui font scintiller la matière.

Comme l'a fort justement noté Bocchi, les compositions de ce peintre, plus archaïsantes, ne s'inspirent non pas de celles exubérantes d'Abraham Brueghel (1631-1697) et de Christian Berentz (1658-1722), artistes qui eux ont largement influencé son père, mais de celles plus dépouillées de Michelangelo del Campidoglio (1625-1669), en leur ajoutant une certaine exaspération de la forme qui se traduit en particulier par des feuillages échevelés ou déjà secs, aux contours recroquevillés.

1 — Geneviève Michel, « Notes biographiques sur Giovanni Spadino », dans *Colloqui del Sodalizio*, s. 11, Roma, 1978-1980, p. 19-34.

2 — Gianluca Bocchi - Ulisse Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana, 2005, p. 577-659, p. 656, fig. BSL. 53.



FRANCESCO SOLIMENA

CANALE DI SERINO/AV, 1657 - BARRA/NA, 1747

Herminie chez les bergers

HUILE SUR TOILE. 102 × 129 CM

(AGRANDI D'1,5 CM À GAUCHE

DANS LE SENS DE LA LONGUEUR)



BIBLIOGRAPHIE

Inédit.

ŒUVRES EN RAPPORT

– Un tableau de cette même composition a été publié par Ferdinando Bologna (*Francesco Solimena*, Naples, 1958, p. 250) – non reproduit et sans dimensions –, qui précise cependant sa localisation dans la collection August Bontoux de Chicago comme l'atteste le catalogue d'exposition de Chicago (*Catalogue of a Century of Progress Exhibition of Paintings and Sculpture*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1^{er} juin - 1^{er} novembre 1933, n° 153, pl. XXIII, fig. 153). Ce dernier donne des dimensions, sensiblement inférieures aux nôtres de quelques centimètres (39 × 50 in, soit 99,6 × 127 cm) ; il a été reconnu par Voss (avis cité dans la catalogue de 1933) comme étant le tableau mentionné par De Dominici, et pour Bologna il s'agissait de la rédaction la plus complète sur ce thème.

– Toujours de cette même composition, une autre version (99,4 × 126,4 cm) est passée en vente à plusieurs reprises (provenant de la collection Lorenzo Pellerano de Buenos Aires ; vente Christie's, Londres, 19 juillet 1973, n° 68 ; vente Christie's, Londres, 1^{er} décembre 1978, n° 68 ; vente Christie's, Londres, 4 juillet 1987, n° 78). Les auteurs du catalogue de vente le disent provenir de la collection Bontoux de Chicago, de manière erronée selon nous, car, si l'on doit se fier à la reproduction du catalogue de Chicago (1933), quelques variantes apparaissent avec l'exemplaire Christie's : notamment la présence d'une ombre très marquée sous le bras de la Constance, et encore un fond de paysage plus clair et sensiblement différent dans le centre du tableau Bontoux.

– Des copies, partielles ou complètes, de cette composition sont mentionnées par Bologna : l'une est signalée au musée de Reggio Calabria.

UN TABLEAU SUR CE THÈME précis est, de fait, clairement documenté par De Dominici : « Volle di nuovo dipingere la mentovata istoria dell'Erminia, che già avea dipinta al Reggente Ventura, e vi aggiunse al di sopra la figura della Costanza, che riuscì bellissima pel nuovo appropriato concetto [...] » (*Vite de' pittori scultori ed architetti napoletani*, 1742, III, p. 608). Cette citation de De Dominici est intéressante puisqu'elle atteste de la présence de la figure de la Constance – inhabituelle dans le traitement de ce thème – qui, si l'on suit le descriptif de l'*Iconologia* de Ripa, tient une épée au-dessus d'un vase d'où s'échappent des flammes pour montrer qu'elle n'a pas peur de se brûler la main et le bras (l'épée est ici réduite à un poignard pour s'accorder plus facilement avec ce récit).

Le sujet s'inspire de *La Jérusalem libérée* du Tasse (chant septième). Amoureuse de Tancrède, Herminie est partie déguisée avec l'armure de la guerrière Clorinde, pour venir rejoindre son bien-aimé. Mais alors qu'elle approche du camp où il se trouve, elle est prise pour Clorinde et, poursuivie,



elle est obligée de s'enfuir. C'est ainsi qu'elle arrive sur les rives du Jourdain où elle apparaît à une famille de bergers. Le père, entouré de ses enfants qui gardent le troupeau, goûte cette vie bucolique, loin de la guerre; il est occupé à « tresser des faisselles près de ses brebis », tel que le décrit Le Tasse (VI, 6). Le tableau se joue des oppositions entre les sombres et les clairs; les blancs, les rouge franc, les jaune safran et les bleu froid viennent réveiller l'ensemble décrit au moyen d'une facture fine.

Comme le souligne Ferdinando Bologna (1958), le motif du cheval avec la tête tournée vers l'arrière se retrouve à l'identique dans le tableau représentant *Saint Martin et le pauvre* (Naples, Certosa di San Martino) – qui a comme pendant le *Songe de saint Martin*. Ces deux œuvres ont été exécutées avant 1733, date à laquelle elles sont dites à peine réalisées par De Dominicis dans la *Vie* de Francesco Solimena. Notre peinture doit anticiper cette date, c'est vers 1725-1730 qu'il faut en situer l'exécution.

La composition était connue par le tableau de l'ex-collection August Bontoux de Chicago, publié par Bologna (1958) et par une autre version, passée en vente à plusieurs reprises chez Christie's: tous deux montrent un certain nombre de variantes par rapport à notre exemplaire. La principale est décelable dans le *putto* volant à droite, décochant une flèche avec son arc, attribut qui n'est pas présent sur notre tableau. Il pourrait être une surinterprétation du prototype original, où le *putto* décochant une flèche n'existait sans doute pas compte tenu du fait qu'Herminie est déjà amoureuse de Tancrede, et en ce sens, la Constance se comprend ici comme étant celle de l'Amour qu'éprouve cette héroïne. Notre tableau apparaîtrait alors comme le prototype de ces différentes versions.

Solimena fonde son vocabulaire sur l'assimilation des propositions baroques de Pietro da Cortona (1596-1669), Giovanni Lanfranco (1582-1647), Mattia Preti (1613-1699) et Luca Giordano (1634-1705) et débute son activité tard dans le XVII^e siècle, aux alentours de 1675-1680. Toute sa carrière se déroule sous les auspices de ces deux derniers artistes, même si un *revival* vers le clair-obscur de Mattia Preti deviendra très prégnant à partir des années 1725, moment pendant lequel il achève et date *Héliodore chassé du temple* du Gesù Nuovo de Naples.



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

