

Paysages et nocturnes d'Agostino Tassi

DEUX TABLEAUX INÉDITS DE CORNELIS C. VAN HAARLEM
ET GIULIO CESARE PROCACCINI



GALERIE CANESSO

Paysages et nocturnes d'Agostino Tassi

DEUX TABLEAUX INÉDITS DE CORNELIS C. VAN HAARLEM

ET GIULIO CESARE PROCACCINI



Paysages et nocturnes d'Agostino Tassi

DEUX TABLEAUX INÉDITS DE CORNELIS C. VAN HAARLEM
ET GIULIO CESARE PROCACCINI



Véronique Damian

GALERIE CANESSO

GALERIE CANESSO
26, rue Laffitte. 75009 Paris
Tél.: 33 1 40 22 61 71
Fax: 33 1 40 22 61 81
e-mail: contact@canesso.com
www.canesso.com

Nous tenons à remercier chaleureusement
celles et ceux qui nous ont aidés :
Sandro Bellesi, Patrizia Cavazzini,
Frank Dabell, Viviana Farina,
Francesco Frangi, Elena Fumagalli,
Alessandro Morandotti, Mauro Natale,
Giovanni Pagliarulo, Pieter J. J. van Thiel.

© Galerie Canesso SARL.
Conception graphique: François Junot.
Traduction en anglais: Frank Dabell.
Photogravure: Les Artisans du regard
Impression: Imprimerie Legovic – février 2010.

Édition hors commerce.

SOMMAIRE / CONTENTS

- 6 CORNELIS CORNELISZ VAN HAARLEM
Portrait d'homme
Portrait of a Man
- 12 GIULIO CESARE PROCACCINI
Sainte Famille avec le petit saint Jean
The Holy Family with the Young Saint John the Baptist
- 16 ARTISTE LOMBARD, vers 1620 - 1630
Vase de fleurs
Vase of flowers
- 20 JACOPO VIGNALI
Portrait d'homme au gant
Portrait of a Man with a Glove
- 24 AGOSTINO TASSI
Un grand entrepreneur à Rome au début du xvii^e siècle
A great entrepreneur in early seventeenth-century Rome
- 28 AGOSTINO TASSI
Le Baptême du Christ et L'Appel de Simon
The Baptism of Christ and The Calling of Simon
- 34 AGOSTINO TASSI
L'Arrivée de Cléopâtre à Tarse
The Arrival of Cleopatra at Tarsus
- 38 AGOSTINO TASSI
La Prise d'une ville
The Siege of a City
- 42 AGOSTINO TASSI
Lot et ses filles fuyant Sodome
Lot and his Daughters Fleeing from Sodom
- 46 AGOSTINO TASSI
La Prise de Troie et Un arsenal
The Capture of Troy and A Shipyard

CORNELIS CORNELISZ VAN HAARLEM

HAARLEM, 1562 - 1638

Portrait d'homme *Portrait of a man*

HUILE SUR PANNEAU. OVALE. 50,6 × 38 CM (OIL ON WOOD PANEL. OVAL, 19^{15/16} × 15 IN)

INSCRIT À DROITE, SUR LE FOND (INSCRIBED ON RIGHT): « A[NN]° 158[?]7 »

AU REVERS DU PANNEAU. (fig. 1) Étiquette-lithographie qui porte – au centre – les armoiries de la collection Borromeo, au-dessous l'inscription « Pinacoteca Borromeo-Monti » et, en haut, la date 1830, date de l'inventaire *post mortem* de la collection Monti. Inscription à la main sur l'étiquette lithographiée: le numéro « 208 » et « scuola di Vandick » datant de l'inventaire de 1830, établi à la mort de Giovanni Battista Monti, inventaire non encore réapparu; le numéro « 59 » en haut à droite correspond à un inventaire du palais Borromeo de Milan datant de 1914. Le tableau, qui apparaît une première fois sous le numéro « c.190 » dans la liste des *Tableaux de la Pinacoteca Borromeo*, était exposé dans la « Stanza da letto della contessa Rosanna »: « N° 59 Van Dyck, *Ritratto* » (Milan, Archivio Borromeo; nous remercions Mauro Natale de nous avoir transmis cette citation). Sur le panneau, en haut « Antonio Vandick », et en bas les numéros « 278 » et « 187 ».

PROVENANCE. Milan, collection Borromeo (?); Milan, collection Giovanni Battista Monti; léguée en 1830, à la date de sa mort, à Giberto VI Borromeo (1815-1885), le neveu de Giberto V Borromeo (1751-1837) pour lequel travaillait Monti; Milan, Pinacoteca Borromeo-Monti (selon l'étiquette au verso du tableau); Bergamo, collection Borromeo Pesenti.

BIBLIOGRAPHIE. Cristina Geddo-Marco Rosci, dans cat. exp. *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, Milan, Palazzo Reale, 24 février – 5 juin 2005, p. 104-105, sous le n° 1.

SELON LA BELLE ÉTIQUETTE LITHOGRAPHIÉE qui se trouve au revers du panneau, et la présence d'un certain nombre de numéros, l'on sait que le tableau a fait partie de la collection de Giovanni Battista Monti, l'administrateur général de la maison Borromeo à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. Il était au service du comte Giberto V Borromeo (1751-1837) pour qui il s'occupait notamment des achats de tableaux destinés à orner le palais Borromeo de Milan et la Galleria du palais de l'Isola Bella. Monti,

THE BACK OF THE PANEL. (fig. 1) Bears the following: An engraved label with the Borromeo coat of arms, centrally placed over « Pinacoteca Borromeo-Monti » and under « 1830 », the year of the posthumous inventory of Giovanni Battista Monti's collection. A hand-written inscription on the engraved label with the number « 208 » and « scuola di Vandick » datable to 1830, when an inventory was drawn up on the death of Giovanni Battista Monti (the inventory itself remains untraced); The number « 59 » at upper right, corresponding to an inventory made in 1914 in the Palazzo Borromeo, Milan. The painting, which had first appeared as « c.190 » in a list of the *Tableaux de la Pinacoteca Borromeo*, was displayed in the « Stanza da letto della contessa Rosanna »: « N° 59 Van Dyck, *Ritratto* » (Milan, Archivio Borromeo; we are grateful to Mauro Natale for providing this citation). « Antonio Vandick » inscribed on the upper part of the panel, and the numbers « 278 » and « 187 » below.

PROVENANCE. Milan, Borromeo collection (?); Milan, Giovanni Battista Monti collection; bequeathed in 1830, on Monti's death, to Giberto VI Borromeo (1815-1885), nephew of Giberto V Borromeo (1751-1837), for whom Monti worked; Milan, Pinacoteca Borromeo-Monti (according to the label on the back of the painting); Bergamo, Borromeo Pesenti collection.

LITERATURE. Cristina Geddo and Marco Rosci, in *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, exh. cat., Milan, Palazzo Reale, 24 February – 5 June 2005, pp. 104-105, under no. 1.

ACCORDING TO THE FINELY ENGRAVED LABEL on the back of the panel, and a series of numbers, we know that the painting was in the collection of Giovanni Battista Monti, the general administrator of the Borromeo household at the end of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth. Serving Count Giberto V Borromeo (1751-1837), he was principally responsible for the acquisition of paintings destined for the Palazzo Borromeo in Milan and the gallery of the family palace on the Isola Bella.





FIG.1
— Cornelis Cornelisz van Haarlem, *Portrait d'homme*, revers du panneau.

au contraire semble-t-il du comte Borromeo, entretenait une véritable passion pour la peinture constituant, de plus, une collection de tableaux en propre dans son habitation milanaise, même si aujourd'hui il est encore impossible de démêler clairement l'interaction entre sa collection personnelle et celle Borromeo, et surtout de comprendre l'origine des moyens dont il disposait pour ses achats. Dans sa collection sont particulièrement présents les Lombards, parmi lesquels le nom de Bernardino Luini (1480/90-1532) apparaît de manière récurrente, trahissant un goût nettement orienté vers le *xvi^e* siècle. Giovanni Battista Monti, après plusieurs rédactions de son testament, lègue finalement ses biens au neveu de son patron, Giberto VI Borromeo (1815-1885)¹. Malheureusement la liste de ces tableaux légués ne nous est pas encore réapparue et, de fait, cette figure de collectionneur reste bien mystérieuse.

Si notre portrait, du point de vue du style, vient s'inscrire aisément dans la version hollandaise du maniérisme international, c'est à Pieter J. J. van Thiel que revient le mérite de l'inclure dans l'œuvre de Cornelis Cornelisz van Haarlem, l'un de ses plus brillants représentants haarlémois avec Karel van Mander (1548-1606) et Hendrick Goltzius (1558-1617). Les anciennes attributions à Van Dyck – ou école de Van Dyck – reportées au revers du tableau au cours du *xix^e* siècle et encore dans l'inventaire Borromeo de 1914, se comprennent compte tenu de la notoriété de l'artiste en Italie où il a séjourné de 1621 à 1627, mais ne correspondent en rien au style de l'œuvre et, *a fortiori*, à sa datation.

Sur le fond du tableau, à droite, la date « A [nn]° 158[?]7 » est précieuse car elle situe de façon précise le portrait à l'intérieur du corpus de l'artiste. Il s'agit d'un portrait exécuté assez tôt dans son œuvre et qui, stylistiquement et indépendamment de la date, vient se placer dans ces huit années – entre 1584 et 1592 – d'émulation entre les trois grands tenants de la scène artistique haarlémoise. En effet, lorsque Karel van Mander s'installe à Haarlem en 1583, après avoir visité l'Italie et fort des nouveautés vues et expérimentées dans la péninsule, il fonde avec Cornelis C. van Haarlem et Hendrick Goltzius, une Académie. Celle-ci s'est donné pour but de travailler « dal vero », en

Unlike Count Borromeo, it seems that Monti was truly passionate about paintings, and he formed a collection of his own in his Milanese residence; yet it remains difficult to define how his personal collection related to that of the Borromeo, and especially to understand his source of income for the purchases he made. His collection was notable for Lombard pictures, among which Bernardino Luini (1480/90-1532) recurs a number of times, revealing a special taste for the Cinquecento. After rewriting his will on several occasions, Giovanni Battista Monti finally bequeathed his property to the nephew of his patron, Giberto VI Borromeo (1815-1885).¹ Unfortunately the list of items bequeathed has not been traced, and Monti the collector is still clouded in mystery.

While it is not hard to connect our portrait with the Dutch line of International Mannerism, it is thanks to Pieter J. J. van Thiel that the work can be placed within the oeuvre of Cornelis Cornelisz van Haarlem, who was – together with Karel van Mander (1548-1606) and Hendrick Goltzius (1558-1617) – one of the finest representatives of that movement in Haarlem. Earlier attributions to Van Dyck or his school, inscribed on the back of the panel during the nineteenth century and reaffirmed in the Borromeo inventory of 1914, are understandable if one thinks of that artist's fame in Italy, where he sojourned between 1621 and 1627, but they bear no relation to the style of this work, and even less to its date.

Against the background on the right, the date "A[nn]° 158[?]7" is invaluable, since this sets the portrait clearly within the artist's activity. The picture was painted during a fairly early period, and as regards style – independently of its precise dating – it may be dated to 1584-1592, the eight-year period of emulation between the three protagonists of the Haarlem art scene. Indeed, when Karel van Mander settled in

1. Voir sur la collection Borromeo-Monti, Andrea Di Lorenzo – Mauro Natale, « La Pinacoteca Borromeo-Monti », dans cat. exp. *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, Milan, musée Poldi Pezzoli, 23 novembre 2006 – 9 avril 2007, p. 39-55.

— On the Borromeo-Monti collection, see Andrea Di Lorenzo and Mauro Natale, "La Pinacoteca Borromeo-Monti", in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, exh. cat., Milan, Museo Poldi Pezzoli, 23 November 2006 – 9 April 2007, pp. 39-55.



FIG. 2

— Cornelis Cornelisz van Haarlem, *Portrait d'homme*, Allemagne, collection particulière.

conséquence d'après le modèle qui ne doit pas seulement être entendu d'après le modèle vivant, mais plus génériquement d'après les meilleurs antiques, les estampes, les dessins.

Pour le genre du portrait, cette dimension « naturelle » va de soi et ici notre artiste la rend au plus près. C'est d'un pinceau délicat, exprimant un réalisme adouci, apaisé, élégant aussi bien dans l'expression que dans la technique qu'est réalisée cette effigie. Nous aimerions connaître l'identité du modèle. Sous nos yeux apparaît une sorte de portrait idéal, aussi parfait que possible dans le modelé, qui présente un mélange subtil d'ombre et de lumière et ce bien que les contours soient très marqués : la tête se dégage nettement de la collerette et du buste. L'attention se porte plus particulièrement sur le visage et sur l'expression, ce que renforce la présentation frontale décalée de la tête par rapport au buste qui, lui, est de trois quarts. Nous pouvons le comparer au *Portrait d'homme*



FIG. 3

— Cornelis Cornelisz van Haarlem, *Portrait de Pieter Jansz Kies*, Amsterdam, Rijksmuseum.

Haarlem in 1583, having returned from his visit to Italy strengthened by what he saw and experienced there, he founded an Academy together with Cornelis C. van Haarlem and Hendrick Goltzius. The aim of this school was to work “dal vero” – that is, from the model, not just in the sense of a living model but more broadly speaking after the finest antiquities, prints, and drawings.

It almost goes without saying that a portrait should be done “from nature”, and our painter gets as close as he can to this. The portrait is made with delicate brushstrokes, conveying a mellowed, calm realism, and it is elegant in both expression and technique. Portraits on this level, even when they seem ideal, stir the viewer's curiosity to know the sitter's identity. The modelling, as perfect as possible, subtly blends shading and light, even though the contours are very distinct: the head emerges sharply from the ruff and bust. The painter's focus is sharpest on the face and expression, reinforcing the frontal presentation of the head, which

(Allemagne, collection particulière; fig. 2), lui aussi sur panneau, signé et daté 1597 et avec lequel il partage, de plus, la même acuité psychologique soutenue par un beau regard franc et clair. On y retrouve encore le même souci du détail dans la description de la veste et des volutes de la collerette, dont le blanc est sculpté par les ombres portées grises des plis et replis du tissu. Nous pourrions également citer de ces mêmes années le plus austère *Portrait de Pieter Jansz Kies* (Amsterdam, Rijksmuseum; fig. 3), mais force est de constater que les portraits isolés sont rares dans l'œuvre de Cornelis van Haarlem et que cet ajout inédit vient apporter un bel exemple de son talent dans ce genre².

L'existence d'une copie d'après notre portrait, aujourd'hui encore dans la collection Borromeo (Isola Bella), donnée à Cerano (1573-1632) par Rosci (1994-2000-2005) et Morandotti (1999), induit à penser que notre œuvre était présente très tôt dans la collection et ne serait donc pas une acquisition Monti³. Pourtant, cela semblerait démenti par l'étiquette lithographiée Monti-Borromeo qui se trouve au verso du panneau. Ou faudrait-il imaginer, de manière plus probable, qu'aux acquisitions faites par Monti aient été amalgamés des tableaux appartenant anciennement aux Borromeo? En l'absence de documents précis sur la constitution et la transmission de cette collection Monti, cette question comporte encore des zones d'ombre. Reste que cette copie a bien été exécutée d'après un portrait ovale tant les angles rectangulaires ont été reconstitués de manière malhabile, détail qui a son importance car, à ce jour, aucun autre exemple de portrait ovale n'est réapparu. ▲

is shifted away from the three-quarter view of the bust. We may compare this with the *Portrait of a Man* (Germany, private collection; fig. 2), also painted on panel and signed and dated 1597, with which it shares the same psychological intensity, supported by an attractive gaze, both candid and clear. There appears the same attention to detail in the description of the doublet and the folds of the ruff, where the white is sculpted by the grey cast shadows of the fabric as its folds in and out. We could also cite another work from the same period, the more austere *Portrait of Pieter Jansz Kies* (Amsterdam, Rijksmuseum; fig. 3), while admitting that isolated portraits are rare within the oeuvre of Cornelis van Haarlem. This unpublished addition certainly represents a beautiful example of his talent in the genre.²

The existence of a copy after our portrait, still in the Borromeo collection today (Isola Bella), given to Cerano (1573-1632) by Rosci (1994, 2000, 2005) and Morandotti (1999), might lead one to believe that our work was in the collection early on, and was thus not acquired by Monti.³ However this would appear to be contradicted by the engraved Monti-Borromeo label on the back of the panel. Or are we to imagine, perhaps more plausibly, that the purchases made by Monti included some of the works formerly in the Borromeo collection? In the absence of precise documents about the formation and movements of the Monti collection, the question remains unanswered. Nonetheless the copy at Isola Bella was made from an oval portrait, its rectangular corners revealing clumsy insertions – an important detail if we consider that at present no other version of an oval portrait has resurfaced. ▲

2. Pieter J.J. van Thiel, *Cornelis Cornelisz van Haarlem 1562-1638. A Monograph and Catalogue Raisonné*, Gand, 1999, p. 396-397, n° 252, fig. XIX et p. 394-395, n° 248, fig. 127.

— Pieter J. J. van Thiel, *Cornelis Cornelisz van Haarlem 1562-1638. A Monograph and Catalogue Raisonné*, Ghent, 1999, pp. 396-397, no. 252, fig. XIX, and pp. 394-395, no. 248, fig. 127.

3. Marco Rosci, «“Il Cristo coronato di spine” del Cerano

per le Cappuccine di Santa Prassede», dans *Studi di Storia dell'Arte in Onore di Mina Gregori*, Milan, 1994, p. 185-186, fig. 2; Alessandro Morandotti, «Il ritratto a Milano da Fede Galizia a Jacob Ferdinand Voet», dans *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Mina Gregori, Cinisello Balsamo (dir.), 1999, p. 29; Marco Rosci, *Il Cerano*, Milan, 2000, p. 122-124, n° 67. Ces publications abordent le problème de l'identification

— problématique — du personnage avec Renato Borromeo, cette identification est encore reprise, de manière interrogative, dans le cat. exp. Milan, 2005 (voir ici en bibliographie).

— Marco Rosci, «“Il Cristo coronato di spine” del Cerano per le Cappuccine di Santa Prassede», in *Studi di Storia dell'Arte in Onore di Mina Gregori*, Milan, 1994, pp. 185-186, fig. 2; Alessandro Morandotti, «Il ritratto a

Milano da Fede Galizia a Jacob Ferdinand Voet”, in Mina Gregori, ed., *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Cinisello Balsamo, 1999, p. 29; Marco Rosci, *Il Cerano*, Milan, 2000, pp. 122-124, no. 67. These publications tackle the problematic question of identifying the sitter as Renato Borromeo, once again proposed hypothetically in the 2005 Milan exhibition catalogue (see Literature, above).

GIULIO CESARE PROCACCINI

BOLOGNE, 1574 - MILAN, 1625

Sainte Famille avec le petit saint Jean
The Holy Family with the Young Saint John the Baptist

HUILE SUR PANNEAU DE NOYER, 97 × 64,5 CM (OIL ON WALNUT WOOD PANEL, 38 3/16 × 25 3/8 IN)
AU REVERS À L'ENCRE NOIRE (ON THE BACK IN BLACK INK) « N° 3 » ET À L'ENCRE ROUGE (IN RED INK) « 61 »

PROVENANCE. New York, Sotheby's, 11 janvier 1996, n° 113 (G. C. Procaccini); collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. New York, Sotheby's sale, 11 January 1996, lot 113 (G. C. Procaccini); private collection.

LITERATURE. Unpublished.

LA QUALITÉ D'EXÉCUTION DE CE PANNEAU récemment réapparu, à la matière soignée, est soutenue par un état de conservation remarquable. Il est à noter que Giulio Cesare Procaccini a peint le tableau sur une seule planche de noyer, ce qui surprend compte tenu de ses dimensions plutôt ambitieuses. Bien que le groupe soit placé en plein air comme le laissent deviner le tronc d'arbre et le ciel sur le fond gauche, l'artiste privilégie la description d'une atmosphère chaleureuse et enveloppante, celle des bras de la Vierge qui, d'un côté, soulève délicatement la main du petit saint Jean montrant un livre dont le texte commence par un « P ». Jeux des regards et contacts des mains sont les fils ténus qui président à l'impression de douce intimité du groupe. Aux références stylistiques à Rubens, y compris dans la structure, viennent s'ajouter des accentuations qui relèvent encore de la tradition picturale du XVI^e siècle lombard et émilien. Si la tête de saint Joseph, à l'expression attentive, est la plus solide et la plus marquée, dans le *sfumato* de la figure de la Vierge semble ressurgir un souvenir léonardesque, alors que les visages tendres du petit Jésus et du petit saint Jean se ressentent encore des modèles du Corrège (c. 1489-1534) et de Parmigianino (1503-1540). Ces composantes font partie de son style qu'il a su enrichir de ces divers

THE QUALITY OF THIS RECENTLY REDISCOVERED painting can be seen in its meticulous brushwork and remarkable state of preservation. Giulio Cesare Procaccini painted this on a single panel of walnut, which is surprising given its rather ambitious dimensions. Although the group is placed outdoors, as one can intuit from the tree trunk and patch of sky in the left background, the artist's focus is on the creation of a warm, enveloping atmosphere; this is expressed through the arms of the Virgin, who delicately lifts the young Baptist's hand to reveal the text of the book he holds, beginning with the letter P. The play of gazes and hands become the threads that connect the figures in a sweet and intimate grouping. Stylistic similarities with the work of Rubens, including the compositional structure, are combined with pictorial touches that reflect the enduring influence of the Lombard and Emilian traditions of the sixteenth century. While the head of Joseph, with its attentive expression, is the most solid and emphatic in structure, the *sfumato* of the Virgin's figure evokes memories of Leonardo, and the tender faces of the Christ Child and young Baptist recall models by Correggio (c. 1489-1534) and Parmigianino (1503-1540). These elements are all part of a style that was nourished by different sources, like the adhesion to the contemporary language of Rubens, both in form





FIG. 1

— Giulio Cesare Procaccini, *Vierge à l'Enfant, les saints Charles et Latin et des anges*, Brescia, église Sant'Afra.

apports, tout comme l'adhésion au langage rubénien contemporain, tant pour la forme que pour la légèreté des passages de couleurs. Il en est une des caractéristiques de la production du peintre entre 1610 et 1620, comme le démontre la *Circoncision* (Modène, Galleria Nazionale, 1613-achevée en 1616) ou la *Vierge à l'Enfant avec des saints* (Brescia, église Sant'Afra; fig. 1), sensiblement contemporaine de la précédente. Avec cette dernière, elle partage la fusion maternelle du groupe de la Vierge à l'Enfant, et le mode de placement des têtes, très serrées les unes par rapport aux autres, presque sur un même niveau. Francesco Frangi retient encore des affinités avec la *Vierge à l'Enfant et des saints* (Lago di Como, Domaso, église paroissiale), qui remonte au début des années 1610. Là, le groupe solide de la Vierge à l'Enfant, avec le petit Jésus debout, bien campé sur les genoux de sa mère et esquissant un geste de la main droite, est assez semblable au nôtre, de même que le sourire lointain de sa mère. La parenté

and in the smooth passages of colour. This is one of the qualities that defines the painter's output between 1610 et 1620, as one can see in the *Circoncision* (1613, completed in 1616; Modena, Galleria Nazionale) or the near-contemporary *Virgin and Child and Saints* (Brescia, church of Sant'Afra; fig. 1). These paintings both express a maternal fusion of the Virgin and Child, and share a similar placement of the heads, which are set very close to one another, almost on the same level. Francesco Frangi sees further affinities with the *Virgin and Child and Saints* in the parish church of Domaso (Lake Como), which dates back to the early 1610s. There, the tight grouping of the Virgin and Child, with the infant Christ standing firmly on his mother's

1. Hugh Brigstocke, *Procaccini in America*, cat. exp. London-New York, Hall & Knight, 2002; Viviana Farina, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti nel primo Seicento*, Florence, 2002; *id.*, dans *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Piero Boccardo (dir.), Gênes, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 20 mars – 11 juillet 2004, p. 189-195 (sur Gio. Carlo Doria).
- Hugh Brigstocke, *Procaccini in America*, exh. cat., London and New York, Hall & Knight, 2002; Viviana Farina, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti nel primo Seicento*, Florence, 2002; *eadem*, in Piero Boccardo, ed., *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, exh. cat., Genoa, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 20 March – 11 July 2004, pp. 189-195 (on. G. C. Doria).
2. Hugh Brigstocke, *op. cit.*, 2002, p. 130-131, n° 217 et 438; Viviana Farina, *op. cit.*, 2002, p. 205, n° 666. Seul un des deux tableaux réapparaît dans un inventaire rédigé après la mort, en 1625, de G.C. Doria, si ce n'est après la mort de sa femme, en 1636, sous le numéro « 225 Una Madonna, San Giovanni e San Giuseppe del Procaccino » (Farina, 2002, p. 209, n° 225; Brigstocke, 2002, p. 137, n° 71). Viviana Farina, que nous remercions, nous signale que dans ce même inventaire apparaît un nouveau tableau sur ce sujet où, si l'on se fie à la description que nous transcrivons à titre indicatif, le petit saint Jean n'est pas cité « una Madonna del Procaccino con san Giuseppe e il Putto » (Farina, 2002, p. 207, n° 147; Brigstocke, 2002, p. 138, n° 92).
- Hugh Brigstocke, *op. cit.*, 2002, pp. 130-131, nos. 217, 438; Viviana Farina, *op. cit.*, 2002, p. 205, no. 666. Only one of these paintings reappears in an inventory made after G. C. Doria's death in 1625 (or possibly after the death of his wife in 1636), under the number "225. Una Madonna, San Giovanni e San Giuseppe del Procaccino" (Farina, 2002, p. 209, no. 225; Brigstocke, 2002, p. 137, no. 71). We are grateful to Viviana Farina, who points out that the same inventory lists a new painting of the subject, in which the presence of the young Baptist is not mentioned: "una Madonna del Procaccino con san Giuseppe e il Putto" (Farina, 2002, p. 207, no. 147; Brigstocke, 2002, p. 138, no. 92).

stylistique avec ces trois œuvres, situées entre 1610 et 1616, nous permet d'insérer notre panneau dans ces mêmes termes chronologiques. Ici, Procaccini montre les subtilités de sa palette dans le jeu savant sur les bruns, exploité dans tous ses dégradés.

Il est maintenant bien connu, suite aux récentes études de Hugh Brigstocke (2002) et de Viviana Farina (2002), que l'artiste a eu pour principal commanditaire le Génois Gio. Carlo Doria (1576-1625), pour lequel il peignit de nombreux tableaux sur une période assez longue qui s'étend de 1611 à 1622¹. Dans sa magnifique collection, Giulio Cesare Procaccini apparaît bien l'artiste le plus représenté en absolu. Plusieurs inventaires de cette collection Doria ont été rédigés, se succédant à quelques années près, et tous trois donnent un état différent de la collection. S'il est bien tentant, comme le suggère Francesco Frangi avec toutes les précautions qui s'imposent car nous n'avons ni indication de mesure ni indication de support, de le faire coïncider avec l'une de ces deux citations : sous le numéro « 217 una Madonna con S^o gio batt(ist)a e S^o giosepe del pro^{no} » et sous le numéro « 438 una Madonna con S^o Giosepe e S^o gio batta del procasino » tiré de l'inventaire rédigé entre 1617 et 1621, il faudrait cependant évoquer qu'il existe, comme nous l'a rappelé Viviana Farina, un inventaire antérieur qui prend en compte les tableaux entrés avant 1617 et où devrait figurer le nôtre, si l'on s'accorde sur une datation entre 1610-1615². Toutefois, dans ce premier inventaire, aucun tableau sur ce thème n'est répertorié, ce qui n'exclut pas totalement la possibilité qu'il ait pu, pour une raison qui nous échappe, arriver plus tardivement dans la collection.

Il reste que cette œuvre se présente comme un véritable morceau de bravoure de l'artiste, bolonais d'origine mais qui très vite se transfère à Milan, où il se fera le chantre, avec Morazzone (1573-1626) et Cerano (1573-1632), de la nouvelle culture artistique de la Contre-Réforme initiée par le cardinal Federico Borromeo. ▲

knees and gesturing with his right hand, is quite close to our painting, as is the distant smile of his mother. The stylistic resemblance of these three works, datable to between 1610 and 1616, enables us to place our panel within the same period. In the painting presented here, Procaccini displays the subtleties of his palette in the talented play of browns.

It is now well known from the recent studies by Hugh Brigstocke (2002) and Viviana Farina (2002) that the artist's principal patron was the Genoese nobleman Gian Carlo Doria (1576-1625), for whom he created numerous paintings over an extensive period, from 1611 to 1622.¹ Among the names of artists in this magnificent collection, that of Giulio Cesare Procaccini occurs the most frequently, by far. Several inventories of this Doria collection were drawn up over a relatively short time, and each of the three reflects the collection in a different state. As Francesco Frangi has suggested – with caution in mind, as we have no indications of dimensions or support – it may be tempting to connect our work with one of two citations, under numbers “217 una Madonna con S^o gio batt(ist)a e S^o giosepe del pro^{no}” and “438 una Madonna con S^o Giosepe e S^o gio batta del procasino” as they appear in the inventory made between 1617 and 1621; but as Viviana Farina has reminded us, we should also note the existence of an earlier inventory which includes works that entered the collection before 1617, and in which ours might appear, if we agree on a dating to between 1610 and 1615.² Yet this first inventory contains no mention of a painting of this subject, which does not totally rule out that for some reason it may have entered the collection at a later point.

The picture before us is a true piece of bravura work by our painter, Bolognese by birth but very soon a resident of Milan, where together with Morazzone (1573-1626) and Cerano (1573-1632) he became the herald of the new artistic culture of the Counter Reformation initiated by Cardinal Federico Borromeo. ▲

ARTISTE LOMBARD

VERS 1620 - 1630

Vase de fleurs *Vase of Flowers*

HUILE SUR TOILE, 61,5 × 45,3 CM (OIL ON CANVAS, 24 1/4 × 17 13/16 IN)

PROVENANCE. France, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. France, private collection.

LITERATURE. Unpublished.

D'EMBLÉE, CE BOUQUET DE FLEURS À LA saveur archaïque, rendue au moyen d'une rigoureuse symétrie, évoque visuellement les épigones lombards de ce genre tels ceux, célèbres, d'Orsola Maddalena Caccia (1596?-1676). Les liens renvoyant à cette école sont en effet nombreux et, très récemment, un autre vase de fleurs de la même main (collection particulière; fig. 1) a été publié par Filippo Maria Ferro avec une proposition à Tanzio da Varallo¹ (1575 ou 1580-1632/1633). Ce n'est pas le lieu ici de commenter l'attribution avancée par Ferro qui, derrière ce nom évocateur, a le mérite de situer le contexte naturaliste lombard auquel se rattache ce bouquet, contexte manifestement affiché dans cet autre bouquet nouvellement apparu et que nous présentons.

Par conséquent, cette direction de travail en faveur de la Lombardie se déduit de la culture visuelle exposée, à mi-chemin entre la tradition naturaliste locale et les apports nordiques, très prégnants à Milan, en particulier grâce à Jan Brueghel de Velours (1568-1625), qui y séjourna en 1595-1596, ou ceux de Daniel Seghers (1590-1661), dont les bouquets de fleurs (respectivement Milan, Pinacoteca Ambrosiana et Galleria dell' Arcivescovado) entrent très tôt dans les collections milanaises de Federico Borromeo et, un peu plus tard, dans celle du cardinal Cesare Monti pour le second². Le lys qui ferme la composition – fleur mariale par excellence – n'a pas été placé par

ONE'S IMMEDIATE IMPRESSION OF THIS bouquet of flowers, with its somewhat archaic flavour and rigorous symmetry, visually associates it with Lombard examples of this genre, such as the celebrated works by Orsola Maddalena Caccia (1596?-1676). The connections to this school are in fact numerous, and just recently another *Vase of Flowers* by the same hand (private collection; fig. 1) was published by Filippo Maria Ferro with an attribution to Tanzio da Varallo (1575 or 1580-1632/1633).¹ This is not the place for remarks on Ferro's evocatively powerful suggestion, but it has the merit of placing that bouquet within a Lombard naturalist context, which is manifestly what applies to the newly-discovered bouquet presented by us here.

1. Filippo Maria Ferro, « Novità e precisazioni su Tanzio da Varallo », dans *Il Seicento lombardo, Giornata di Studi (16 mars 1996)*, Mina Gregori et Marco Rosci (dir.), Milan, 1996, p. 16, pl. II, fig. 25; *id.* dans *de Valle Sicida*, n° 1, 1999, p. 121-122, n° 26; *id.*, dans *Natura morta lombarda*, Flavio Caroli et Alberto Veca (dir.), cat. exp. Milan, Palazzo Reale, 1^{er} décembre 1999 – 2 avril 2000, p. 120-123, n° 26. Ce tableau mesure 65 × 50 cm, soit quelques centimètres de plus que le nôtre.

— Filippo Maria Ferro, « Novità e precisazioni su Tanzio da Varallo », in Mina Gregori and Marco Rosci, eds., *Il Seicento lombardo, Giornata di Studi (16 March 1996)*, Milan, 1996, p. 16, pl. II, fig. 25; *idem*, in *de Valle Sicida*, no. 1, 1999, pp. 121-122, no. 26; *idem*, in Flavio Caroli and Alberto Veca, eds., *Natura morta lombarda*, exh. cat., Milan, Palazzo Reale, 1 December 1999 – 2 April 2000, pp. 120-123, no. 26. This painting measures 65 × 50 cm and is thus slightly larger than ours.





FIG. 1

— Artiste lombard, *Vase de fleurs*, collection particulière.

hasard: il affirme clairement la symbolique religieuse en une sorte d'élévation mystique. Si l'analyse minutieuse des fleurs, incisive à force de précision, peut encore se rapprocher des spécialistes nordiques du genre, là s'arrêtent les ressemblances car notre artiste anonyme ne cherche pas à exprimer le foisonnement, la rareté, la richesse, mais au contraire la retenue, la pose, la symbolique (religieuse ou profane).

Un simple plateau de bois sert d'entablement et d'assise à un vase en terre cuite tout en délimitant le bas du tableau. La lumière, pour mieux en faire ressortir le volume, se concentre sur les fleurs et ne fait qu'effleurer le fond sombre, surtout dans la partie basse. Dans les demi-teintes, quelques feuilles se devinent à droite du vase alors que celles de gauche, en pleine lumière, sont parcourues de hachures qui indiquent les valeurs claires et dessinent les nervures. Avec le bouquet en collection privée, il expose ces mêmes feuilles retombantes sur le vase en terre et permettant de belles ombres portées, effrangées comme le bord

Consequently, a consideration of Lombardy involves a study of its dominating visual culture, midway between local naturalist tradition and the contribution of Northern European art, which was very fertile in Milan thanks especially to Jan "Velvet" Brueghel (1568-1625), who sojourned there in 1595-1596, or Daniel Seghers (1590-1661), whose bouquets of flowers (now respectively Milan, Pinacoteca Ambrosiana and Galleria dell'Arcivescovado) appeared very early on in the Milanese collections of Federico Borromeo and (slightly later) Cardinal Cesare Monti.² The placement of the lily that closes off the composition – the Marian flower *par excellence* – is hardly fortuitous, and clearly makes a declaration of religious symbolism through a sort of mystical elevation. If the painstaking analysis of the flowers, so incisive because of their precise rendering, may be compared to the work of Northern specialists in this field, the resemblance ends there, because our anonymous painter seeks not to depict burgeoning, rarity, or richness but rather restraint, poise, and symbolism, whether sacred or secular.

A simple wood surface serves as support for a terracotta vase and defines the lower edge of the composition. Light is used to enhance the volume of the flowers and is concentrated on the bouquet, barely touching the dark background, especially in the lower area. Among the dark half-tones one can just perceive some leaves to the right of the vase, while the ones on the left are fully lit and marked by hatching strokes that describe the bright areas and veins. As in the *Vase of Flowers* in a private collection, leaves are shown

2. *Natura morta lombarda*, *ibid.*, p. 100-101, n° 18, p. 110-111, n° 23.

— Ferro, in *Natura morta lombarda*, p. 100-101, no. 18, p. 110-111, no. 23.

3. Marco Rosci, *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino, 1993, p. 47-48. Voir les propositions qui sont faites à Carlo Antonio Procaccini par Filippo Maria Ferro, dans *Natura morta lombarda*, *op. cit.*, p. 126-129; et plus récemment les nouvelles propositions d'Alessandro Morandotti, dans *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van*

Gogh, cat. exp. Forlì, Musei San Domenico, 24 janvier – 20 juin 2010 (à paraître).

— Marco Rosci, *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino, 1993, pp. 47-48. See the attributions to Carlo Antonio Procaccini made by Ferro in *Natura morta lombarda*, *op. cit.*, 2000, pp. 126-129; and more recently, new proposals by Alessandro Morandotti, in *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh*, exh. cat., Forlì, Musei San Domenico, 24 janvier – 20 juin 2010 (forthcoming).

dentelé de ces mêmes feuilles. Leur description en est tellement précise et détaillée qu'elles pourraient apparaître comme une sorte de signature.

Le choix des fleurs diffère et, dans notre composition, les deux lys qui se répètent sur une verticale ascendante accentuent le côté solennel donné par cette verticalité. Le peintre joue avec une palette économe et circonstanciée qui privilégie les tons complémentaires : les verts et les rouges, le rouge surtout qui vient encore rehausser l'intérieur jaune des lys. Les fleurs, qui n'ont rien de recherché en soi, sont magnifiées par le talent de l'artiste, qui a composé le bouquet en une architecture aussi raisonnée que sophistiquée.

Mais là ne s'arrêtent pas les renvois avec le milieu milanais, dont nous aimerions évoquer encore – et c'est sans doute la filiation la plus proche pour nous – la famille des Procaccini. Giulio Cesare Procaccini (1574-1625), dont nous présentons dans ce même catalogue une *Sainte Famille*, a souvent associé des fleurs à ses compositions avec figures. Et les témoignages sont nombreux qui attribuent à l'un de ses frères, Carlo Antonio Procaccini (1571-1630), la spécialisation des paysages et des natures mortes. Sa production comme « fiorante » (peintre de fleurs) reste encore incertaine mais si l'on regarde les œuvres sûres de Giulio Cesare, on se rend compte que les environnements floraux sont souvent présents et dépeints avec brio³. De plus, on ne peut s'empêcher de trouver un certain nombre d'éléments stylistiques assez semblables aux nôtres : en particulier cette insistance, quasi maniérée, sur l'ouverture presque exagérée des pétales, ainsi les lys présentés à la Vierge de *L'Annonciation* (Milan, Sant'Antonio Abate; Paris, musée du Louvre), ou encore ceux « véristes » offerts par saint Dominique à la Madone (New York, Metropolitan Museum of Art).

Notre bouquet de fleurs apporte un élément nouveau au champ de la nature morte de fleurs en Lombardie, qui reste un domaine mal connu et qui devrait trouver dans le futur de nouveaux développements. Pour cette raison, nous préférons laisser notre bouquet, unique dans sa typologie, à une main anonyme mais lombarde, ayant opéré entre 1620 et 1630. ─

falling over the edge of the terracotta vase, allowing for some fine cast shadows, fringed like the indented contours of the leaves themselves. Their description is so precise and detailed that one senses this might be a type of signature.

The choice of flowers is different, and in our composition the two lilies that repeat one another on an ascending line accentuate the solemn side implied by this verticality. The choice of palette is economic and detailed so as to lend importance to complementary tonalities – greens and reds, and especially the red that highlights the yellow interior of the lilies. There is nothing affected about these flowers in themselves, and they are glorified by the skill of the artist, who has composed a piece of architecture that is both reasoned and sophisticated.

But connections with the Milanese world do not stop there, and in this context we should like to emphasize the Procaccini family, which seems to provide the closest area of classification for this painting. Giulio Cesare Procaccini (1574-1625), by whom we present a *Holy Family* in this catalogue, often included flowers in his figural compositions, and many attributions have been made to one of his brothers, Carlo Antonio Procaccini (1571-1630), regarding landscapes and still life. His output as *fiorante* (flower painter) remains uncertain, but if one looks at the secure works of Giulio Cesare, it is not hard to find brilliant passages of floral decoration.³ Furthermore, one cannot fail to notice a certain number of stylistic elements that closely resemble ours: in particular, a quasi-mannered insistence on an almost exaggerated opening of petals, as in the lilies presented to the Virgin in the *Annunciation* (Milan, Sant'Antonio Abate; Paris, Musée du Louvre), or again the *verismo* of the flowers offered by Saint Dominic to the Virgin (New York, Metropolitan Museum of Art).

Our bouquet offers a new contribution to Lombard floral still life – a domain that is still little known and deserving of future investigation. For this reason we prefer to leave our bouquet, with its singular typology, in anonymous Lombard hands, somewhere between 1620 and 1630. ─

JACOPO VIGNALI

PRATOVECCHIO (AREZZO), 1592 ~ FLORENCE, 1664

Portrait d'homme au gant *Portrait of a Man with a Glove*

HUILE SUR TOILE, 72 × 57 CM (OIL ON CANVAS, 28 3/8 × 22 7/16 IN)

PROVENANCE. Florence, collection Arrighi (avant 1850); Florence, San Donato, collection Anatole Demidoff, prince de San Donato (1812-1870), sa troisième vente, Paris, Charles Pillet et Francis Petit, 3-4 mars 1870, n° 197 (comme Murillo; gravé par Bracquemond); Paris, collection Alfred Beurdeley (1847-1919), sa vente Paris, galerie Georges Petit, 6-7 mai 1920, n° 176 (comme Murillo); Paris, Galerie C. Heim (voir Angulo Iniguez, 1980); Paris, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Diego Angulo Iniguez, *Murillo, Catalogo critico*, 3 vol., Madrid, 1980, t. 2, p. 588, n° 2.915; Elizabeth E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, 2 vol., Vicence, 1998, t. 1, p. 47; Francesca Baldassari, *La Pittura del Seicento a Firenze. Indice degli Artisti e delle loro Opere*, Turin, 2009, p. 710, fig. 434.

COMME NOUS L'INDIQUE SA PRESTIGIEUSE provenance florentine, ce portrait d'homme passait au XIX^e siècle, et encore en 1920 au moment de la vente Beurdeley, pour une œuvre du peintre espagnol Bartolomé Murillo (1618-1682). Diego Angulo Iniguez, dans son catalogue critique de l'œuvre de Murillo (1980), l'a justement rejeté pour le rendre à l'école italienne, probablement romaine. Malheureusement, et bien que le portrait ait été gravé par Bracquemond, les catalogues de vente ne nous ont pas renseigné sur l'identité du personnage: un étranger de passage à Florence ou, plus probablement, un jeune premier d'une famille patricienne florentine. Très récemment, Francesca Baldassari l'a publié dans son répertoire des tableaux florentins comme Jacopo Vignali, estampillant ainsi cette nouvelle entrée dans le corpus de l'un des plus importants protagonistes du XVII^e siècle florentin. Le rendu de cette figure, moelleux de touche et d'effet, raffiné dans l'utilisation de la couleur comme le souligne l'opposition entre le violet de l'intérieur du manteau

PROVENANCE. Florence, Arrighi collection (before 1850); Florence, San Donato, collection of Anatole Demidoff, Prince of San Donato (1812-1870); his third sale, Paris, Charles Pillet & Francis Petit, 3-4 March 1870, lot 197 (as Murillo; engraved by Bracquemond); Paris, collection Alfred Beurdeley (1847-1919); his sale, Paris, Galerie Georges Petit, 6-7 May 1920, lot 176 (as Murillo); Paris, Galerie C. Heim (see Angulo Iniguez, 1980); Paris, private collection.

LITERATURE. Diego Angulo Iniguez, *Murillo, Catalogo critico*, 3 vols, Madrid, 1980, vol. 2, p. 588, no. 2.915; Elizabeth E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, 2 vol., Vicenza, 1998, vol. 1, p. 47; Francesca Baldassari, *La Pittura del Seicento a Firenze. Indice degli Artisti e delle loro Opere*, Turin, 2009, p. 710, fig. 434.

AS INDICATED BY ITS PRESTIGIOUS FLORENTINE provenance, this portrait was considered during the nineteenth century, and indeed still in 1920 when it was in the Beurdeley sale, as a work by the Spanish painter Bartolomé Murillo (1618-1682). In his critical catalogue of Murillo's work (1980), Diego Angulo Iniguez rightly rejected this, listing it as Italian School, probably Roman. Unfortunately – and though the image was engraved by Bracquemond – the sale catalogues have not yielded any information regarding the sitter's identity: a foreigner passing through Florence, or, more probably, a prominent young member of a Florentine patrician family. Very recently, Francesca Baldassari published it in her repertory of Florentine paintings as by Jacopo Vignali, thus marking a new entry in the corpus of one of the greatest protagonists of the Florentine Seicento. The handling of the figure is mellow in touch and effect; refined in its use of colour, as evinced by the contrasting inner violet of the coat and its dark green-blue exterior, and again by the touch of vermilion in the lining of the



et le vert-bleu de l'extérieur ou encore la touche de rouge vermillon du revers du gant beige, le *sfumato* (le flou) qui entoure les zones d'ombre – sur le visage en particulier – apparaît comme un chef-d'œuvre de l'artiste. Giovanni Pagliarulo interprète ces tâches d'ombre comme un écho des solutions adoptées par le Guerchin (1591-1666), influence qu'il a pu rencontrer à Rome lors d'un séjour supposé entre 1617 et 1619 et, de façon certaine, en 1625 pour l'année du Jubilé¹. L'on sait que le peintre émilien y séjourna à plusieurs reprises et laissa de nombreux témoignages de son art, aussi bien à fresque que des tableaux réalisés pour ses commanditaires romains. Ce lien avec Rome et les nouveautés artistiques qui s'y développent dans les premières décennies du XVII^e siècle nous semble fondamental, y compris comme bagage de son art du portrait. Au vu de ce nouvel exemplaire, il dut, à un moment ou à un autre, se trouver confronter aux mises en pages romaines, notamment celles du Bernin (1598-1680), si fascinantes pour leur acuité psychologique, et avec lequel Jacopo pourrait ici rivaliser sans crainte. Il s'en distingue, comme nous venons de le voir, par une utilisation tout autre de la lumière, et qui est la marque de son style.

L'art de Vignali – qui fut le maître de Carlo Dolci (1616-1686) – s'exprime avec une constante poétique – la marque de la peinture florentine – à laquelle il a adhéré, avec une ferveur quasi espagnole dans ses sujets sacrés « mais en plus humain et en plus cultivé », caractéristique qui n'avait pas échappé à Mina Gregori².

beige glove; and marked by *sfumato* (blurry effect) that surrounds the areas of shadow, particularly on the face – all these qualities constituting a picture that is one of the artist's masterpieces. Giovanni Pagliarulo interprets the patches of shadow as an echo of the approach used by Guercino (1591-1666), by whom Vignali could have been influenced in Rome either during a presumed visit between 1617 and 1619, or definitely in 1625, when he was there for the Jubilee Year.¹ We know that the Emilian painter sojourned in the Eternal City on a number of occasions, and left numerous examples of his art in both frescoed decoration and pictures commissioned by his Roman patrons. This connection with Rome and the artistic innovations emerging there during the first decades of the seventeenth century were surely fundamental for Jacopo, not to mention how these would have enhanced his portraiture. To judge by this rediscovered work, he must at one point have found himself face to face with the latest Roman compositions, including those by Bernini (1598-1680) – so fascinating for their psychological insights – which Jacopo clearly had no difficulty in emulating. What distinguishes him, as we have just seen, is a quite different use of light, which is the defining feature of his style.

The art of Jacopo Vignali – the teacher of Carlo Dolci (1616-1686) – expresses itself through a poetic constancy (a central component of Florentine painting) to which he adhered with an almost Spanish fervour in his sacred compositions, “but with greater humanity, and more cultivation”, as was clearly understood

1. Giovanni Pagliarulo, dans *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie*, ad vocem *Jacopo Vignali*, cat. exp. Florence, Palazzo Strozzi, 21 décembre – 4 mai 1987, p. 183-187.

— Giovanni Pagliarulo, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie*, ad vocem *Jacopo Vignali*, exh. cat., Florence, Palazzo Strozzi, 21 December – 4 May 1987, pp. 183-187.

2. Mina Gregori, *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, cat. exp. Florence, Palazzo Strozzi, octobre 1965,

p. 44, fig. 7 ; à propos du *Jeune flûtiste*, Florence, collection Del Bravo.

— Mina Gregori, in *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, exh. cat., Florence, Palazzo Strozzi, October 1965, p. 44, fig. 7; the phrase refers to the *Young Flute Player* in the Del Bravo collection, Florence.

3. Francis Haskell, « Anatole Demidoff et la collection Wallace », dans *L'Amateur d'art*, Paris, 1997, p. 222-274. Il s'agit de la reprise de l'introduction au catalogue de l'exposition *Anatole Demidoff Prince of San Donato*

(1812-70), Londres, Wallace collection, 10 mars – 25 juillet 1994, p. 9-31.

— Francis Haskell, “Anatole Demidoff et la collection Wallace”, in *L'Amateur d'art*, Paris, 1997, pp. 222-274; this was a translation of the introduction to the catalogue of the exhibition *Anatole Demidoff Prince of San Donato (1812-70)*, London, Wallace Collection, 10 March – 25 July 1994, pp. 9-31.

4. Nous remercions Elena Fumagalli et Sandro Bellesi d'avoir répondu si gentiment à nos demandes concernant la

collection de la famille Arrighi, dont nous n'avons aucun indice et qui reste à étudier. Elena Fumagalli nous a signalé que Baldinucci cite des Arrighi, amants des arts, dans les vies de Lorenzo Lippi et Matteo Rosselli.

— We are grateful to Elena Fumagalli and Sandro Bellesi for their kind responses to our questions regarding the collection of the Arrighi family, which appears to be unknown and calls for study. Elena Fumagalli has pointed out that Baldinucci cites the Arrighi as art lovers in his biographies of Lorenzo Lippi and Matteo Rosselli.

Ici l'artiste nous donne une page brillante de son faire dans le domaine du portrait, sans doute un des aspects le moins connus de son œuvre. Le personnage frappe par une expression immédiate et forte : il regarde frontalement le spectateur non sans une note de mélancolie. Le fond, d'une écriture souple, est brossé de valeurs en dégradés, alors que la main au premier plan est, à elle seule, un véritable morceau de bravoure. Les tons clairs, posés purs, la parcourent librement. Si l'on confronte notre portrait avec celui du *Jeune flûtiste* (Florence, collection Del Bravo), on retrouve de l'un à l'autre ce même ton mélancolique qui, chronologiquement, revient à la phase tardive de l'artiste, autour des années 1650, datation proposée par Mina Gregori pour le tableau de la collection florentine.

À qui veut prendre la mesure de cette grande figure de collectionneur que fut Anatole Demidoff (1812-1870), il lui suffira de lire les pages passionnantes et synthétiques que lui a consacrées Francis Haskell et à qui nous empruntons ces quelques lignes sur sa biographie³. Amateur d'art passionné, c'est à Anatole que revient le mérite de l'achat de ce portrait entré en 1850 dans la collection, bien après la mort de son père, en provenance d'une famille patricienne de Florence, les Arrighi⁴. On se plaît à penser qu'il n'aura pas été dupe de la prestigieuse attribution à Murillo qu'il y portait sans doute déjà dans la collection Arrighi, alors même qu'il achètera deux ans plus tard, en 1852, de merveilleux tableaux florentins à la vente des marquis Rinuccini, à Florence toujours. En effet, Anatole Demidoff enrichit énormément la collection commencée par son père, Nicolas (1775-1828), un industriel russe de la métallurgie. Anatole reçut du grand-duc de Toscane le titre de prince de San Donato et épousa, en 1840, la princesse Mathilde, fille de Jérôme Bonaparte. Il a passé sa vie à voyager, résidant principalement entre Florence et Paris, ville qu'il a choisie pour disperser ses collections. Quant au passage suivant dans la collection d'Alfred Beurdeley (1847-1919), il s'agit, là encore, d'un collectionneur de grande envergure, touchant à de nombreux domaines et à diverses périodes de l'histoire de l'art.

Souhaitons qu'un jour un document ou une étude vienne éclairer la provenance ancienne de ce magnifique portrait. ▀

by Mina Gregori.² Here the artist offers us shining testimony of his skill in portraiture, which no doubt remains one of the least known aspects of his oeuvre. The sitter's expression is striking in its immediacy and strength: he gazes at the viewer frontally and not without a touch of melancholy. The background is smoothly painted with subtle shifts in tonality, while the hand in the foreground is a virtuoso passage on its own; overall, the painting is freely marked by light tonalities, applied in passages of pure pigment. If we compare our portrait with that of a *Young Flute Player* (Florence, Del Bravo collection), we can note the same sense of melancholy – something that appeared in the artist's late works, during the 1650s, which is the dating suggested by Mina Gregori for the portrait in Florence.

As regards provenance, whoever wishes to get the measure of the great collector Anatole Demidoff (1812-1870) should read the exciting essay written by Francis Haskell, from whom we have borrowed a few lines that will serve here as biography.³ A passionate art lover, Anatole was the one who purchased this portrait in 1850 (well after the death of his father) from a patrician family of Florence, the Arrighi.⁴ One would like to think that he was not taken in by the prestigious attribution to Murillo, which the picture doubtless already had in the Arrighi collection; in 1853 he bought some marvellous Florentine paintings in the sale of the Marchesi Rinuccini, again in Florence. In fact Anatole Demidoff enormously enriched the collection begun by his father Nicolas (1775-1828), a Russian industrialist who had made his fortune in mining. Anatole received from the Grand Duke of Tuscany the title of Prince of San Donato, and in 1840 he married Princess Mathilde, daughter of Jérôme Bonaparte. He spent his life travelling, maintaining principal residences in Florence and Paris and choosing to disperse his collections in the French capital. As for the painting's subsequent presence in the collection of Alfred Beurdeley (1847-1919), there too we are speaking of an individual whose wide-ranging taste covered many different areas and periods of the history of art.

Let us hope that one day some archival discovery or research will cast light on the early provenance of this magnificent portrait. ▀

AGOSTINO TASSI

PONZANO ROMANO (ROME), 1578 - ROME, 1644

Un grand entrepreneur à Rome au début du xvii^e siècle *A great entrepreneur in early seventeenth-century Rome*

LES EXTRAVAGANCES ET LES SCANDALES DE

la vie privée d'Agostino Tassi ont quelque peu nui à la postérité de celui qui sera, à Rome, dans les toutes premières décennies du xvii^e siècle, l'un des premiers peintres de paysage à part entière. Les études récentes, menées par Marco Chiarini et Patrizia Cavazzini et qui font suite à la monographie de Teresa Pugliatti (1977), permettent de reconstituer peu à peu le corpus de l'artiste, qui s'illustra aussi bien à fresque que dans le domaine de la peinture de chevalet¹.

Né à Rome, Tassi quitte sa ville natale pour se rendre à Florence en 1590, à l'âge de douze ans, afin de se perfectionner dans l'art du dessin, au service du grand-duc Ferdinand. L'on sait très peu sur sa formation : un document nous apprend qu'il y fut élève de Lorenzo Franchini, un peintre inscrit à l'Académie du dessin à Florence, de 1578 à 1593. Très vite, et sans doute sous le coup d'une condamnation, il se trouve en exil à Livourne, ville alors sous la protection des Médicis, qui avaient

THE ECCENTRIC FIGURE OF AGOSTINO TASSI

and the scandals of his private life have considerably impaired the posthumous reputation of a man who was one of the absolute protagonists of landscape painting in Rome during the first decades of the seventeenth century. Recent scholarly studies by Marco Chiarini and Patrizia Cavazzini, following the 1977 monograph by Teresa Pugliatti, have allowed us to gradually reconstruct the oeuvre of an artist who was as successful in fresco painting as he was at the easel.¹

Born in Rome, Tassi left his birthplace for Florence in 1590 at the age of twelve, to learn draughtsmanship in the service of the Grand Duke Ferdinand de' Medici. Very little is known about his apprenticeship; he was a pupil of the painter Lorenzo Franchini, who was a member of Accademia del Disegno in Florence between 1578 and 1593. Very soon thereafter, and no doubt as a result of a criminal sentence, he was exiled to Livorno, a city then under the protection of the

1. Teresa Pugliatti, *Agostino Tassi, tra conformismo e libertà*, Rome, 1977; Marco Chiarini, «Agostino Tassi: some new attributions», *The Burlington Magazine*, n° 919, octobre 1979, p. 613-618; Marco Chiarini, «An addendum to Tassi», *ibid.*, n° 923, février 1980, p. 127; Patrizia Cavazzini, «Agostino Tassi and the organization of his workshop: Filippo Tarchiani, Angelo Caroselli, Claude Lorrain and the others», *Storia dell'Arte*, n° 91, 1997; Patrizia Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari. Cantiere di Agostino Tassi*, Rome, 1998; Patrizia Cavazzini, «Agostino Tassi

reassessed: a newly discovered album of drawings», *Paragone*, n° 605, juillet 2000, p. 3-31; Patrizia Cavazzini, «Towards a chronology of Agostino Tassi», *The Burlington Magazine*, juillet 2002, p. 396-419; Patrizia Cavazzini, «Agostino Tassi», dans *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Ludovica Trezzani (dir.), Milan, 2004, p. 347-351; Patrizia Cavazzini, «La vita e le opere di Agostino Tassi», dans *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, cat. exp. Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin - 21 septembre 2008, p. 23-95.

— Teresa Pugliatti, *Agostino Tassi, tra conformismo e libertà*, Rome, 1977; Marco Chiarini, «Agostino Tassi: some new attributions», *The Burlington Magazine*, n° 919, October 1979, pp. 613-618; Marco Chiarini, «An addendum to Tassi», *ibid.*, n° 923, February 1980, p. 127; Patrizia Cavazzini, «Agostino Tassi and the organization of his workshop: Filippo Tarchiani, Angelo Caroselli, Claude Lorrain and the others», *Storia dell'Arte*, n° 91, 1997; Patrizia Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari. Cantiere di Agostino Tassi*, Rome, 1998; Patrizia Cavazzini,

«Agostino Tassi reassessed: a newly discovered album of drawings», *Paragone*, n° 605, July 2000, pp. 3-31; Patrizia Cavazzini, «Towards a chronology of Agostino Tassi», *The Burlington Magazine*, July 2002, pp. 396-419; Patrizia Cavazzini, «Agostino Tassi», in Ludovica Trezzani, ed., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milan, 2004, pp. 347-351; Patrizia Cavazzini, «La vita e le opere di Agostino Tassi», in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, exh.cat., Rome, Palazzo di Venezia, 19 June - 21 September 2008, pp. 23-95.

pour projet de la transformer en un grand port. Pendant le séjour à Livourne (1600-1610), excepté un court intermède à Gênes (1605-1606), l'artiste travaille activement. Il y est documenté pour ses décors de façade à fresque et ses sujets liés au monde de la mer, notamment des batailles navales. De nombreux dessins de bateaux et d'arsenal nous démontrent qu'il était particulièrement intéressé par ces thèmes, intérêt qui lui vient des peintres nordiques ayant opéré en Italie, entre autres Paul Bril (1554-1626), dont Baldinucci le disait élève. Avant son arrivée à Rome, en 1610, sa production, hormis de nombreux dessins, est presque inconnue : aucun de ses décors pour les diverses façades dans la ville portuaire, pas plus que de témoignages de son activité de peintre de quadratures ou de son activité dans le domaine des architectures éphémères, ne nous sont parvenus.

À partir de son retour dans la Ville éternelle en 1610 (il a déjà trente-deux ans), au rythme des documents et des actes de procès qui se multiplient, on voit sa vie se transformer en un véritable roman. En 1611, il est emprisonné, accusé d'avoir eu une relation incestueuse avec la sœur de sa femme mais pire, éclate en 1612, l'affaire du viol d'une jeune artiste peintre, Artemisia Gentileschi (1593-1652/53), dénoncé par son père Orazio (1563-1639) au tribunal criminel du gouverneur de Rome. Cette dénonciation met fin à une collaboration suivie entre ces deux artistes qui avait débuté en 1611, au plafond de la Vecchia Sala Regia au Quirinal (perdu) pour le pape Paul V Borghese, puis à la voûte du Casino delle Muse dans le palais de Scipione Borghese (aujourd'hui Palazzo Pallavicini Rospigliosi), et en 1612, à nouveau au Quirinal.

À la suite du procès, Agostino est contraint de s'exiler durant cinq ans. Dans un premier temps, on le retrouve à Bagnaia, où il séjourne de fin 1613 à 1615, travaillant pour le cardinal Alessandro Montalto à la villa Lante. Ensuite, il se rend à Frascati, où il décore de frises à fresque une villa dénommée le Villino Mergé, encore là semble-t-il, sous la protection des Borghese. En 1616-1617, il est à l'œuvre à nouveau au Quirinal dans la Sala Regia (aujourd'hui le Salone dei Corazzieri), où il collabore avec Carlo Saraceni (1579-1620) – qu'il a fréquenté dès les premières années romaines, ce dernier viendra témoigner au procès d'Artemisia – et Giovanni Lanfranco (1582-1647), toujours pour Paul V Borghese.

Medici, who planned to transform it into a great port. During his sojourn in Livorno (1600-1610), which was interrupted by a brief period in Genoa (1605-1606), the artist worked industriously. He is documented there as a painter of façade frescoes and subjects related to the sea, especially naval battles. Numerous drawings of ships and shipyards indicate his particular interest in these subjects, drawn from the repertory of Northern European painters who had worked in Italy such as Paul Bril (1554-1626), whose pupil Tassi was, according to Baldinucci. Other than his many drawings, Agostino's output before his arrival in Rome in 1610 is almost unknown: none of the decorations he painted for the façades of the Tuscan port city, nor any of his work as painter of *quadratura* elements or ephemeral architecture, have come down to us.

From the time of his return to the Eternal City in 1610 (by now aged thirty-two), the archival material and trial documents begin to read like a fictional drama. In 1611 Tassi was imprisoned on the charge of having had an incestuous relationship with his wife's sister, and – worse still – the year 1612 brought the public scandal of the rape of a young painter, Artemisia Gentileschi (1593-1652/53), when he was accused by her father Orazio (1563-1639) before the criminal court of the Governor of Rome. This denunciation put an end to Agostino's collaboration with Orazio Gentileschi, which had begun in 1611 on the ceiling of the Vecchia Sala Regia in the Palazzo del Quirinale (no longer extant), where they had worked for Pope Paul V Borghese; the painters had also worked jointly on the vault of the Casino delle Muse in Cardinal Scipione Borghese's palace (now the Palazzo Pallavicini Rospigliosi), and then once again at the Quirinale in 1612.

After the trial, Agostino was forced into exile for five years. Initially he is documented at Bagnaia, where he sojourned from late 1613 to 1615, and where he worked for Cardinal Alessandro Montalto at the Villa Lante. He subsequently spent time in Frascati, where he painted frescoed friezes in a villa called the Villino Mergé – there too, it seems, under the protection of the Borghese family. In 1616-1617 he was back at work at the Quirinale, in the Sala Regia (the Salone dei Corazzieri in the presidential palace of

Si les documents sont nombreux à dater les travaux de décoration à fresque de l'artiste, il reste très difficile d'établir une chronologie pour ses tableaux de chevalet. Cependant, ils furent certainement très nombreux comme l'atteste en 1619 une description de l'habitation de Tassi: là sont recensés vingt-trois «tableaux avec des galères» («dipinti con galere»), démontrant la fortune de cette spécialité dans sa production romaine. Pourtant, ainsi que l'a souligné Patrizia Cavazzini, entre 1610 et 1620, l'artiste exerçait déjà ses talents dans toutes les déclinaisons de la peinture de paysage: *vedute*, représentations d'événements contemporains, *capricci* architecturaux, scènes d'incendie, nocturnes et tempêtes en mer. Tous ces paysages sont peuplés de petites figurines allongées, rapidement esquissées, parfois dans des attitudes très maniérées et des costumes recherchés. Autour de 1616-1618, Goffredo Wals est documenté chez Tassi avec un certain Pietro Fiammingo témoignant, une fois de plus, de la vigueur des échanges entre des artistes de tous horizons dans le domaine, très spécifique, du paysage. Sans oublier un jeu d'influences réciproques avec Filippo Napoletano (c. 1590-1629), qui séjourna à deux reprises à Rome: de 1614 à 1617, puis de 1622 à sa mort en 1629.

À Rome, Tassi, qui n'hésitait pas à diriger des chantiers énormes, a multiplié les collaborations et avait pour ce faire de nombreux apprentis. En ce sens, par le nombre de ses réalisations, il a démontré être un excellent entrepreneur capable d'assumer des chantiers aussi importants que celui du Palazzo Lancellotti par exemple, dont la réalisation se déroulera sur plusieurs années. De plus, entre 1620 et 1630, il enchaîne les décorations: en 1621, il exécute des «quadrature» au Palazzo Ludovisi en collaboration avec Guercino (1591-1666), puis en 1623, il entreprend une voûte avec des lunettes présentant des paysages marins au Palazzo Odescalchi. En 1624-1625, il travaille pour le cardinal Maurizio di Savoia à l'église de Sant'Eustachio et à des fresques dans son Palazzo de Montegiordano. En 1625-1626, il est employé pendant plus d'un an à la villa Aldobrandini de Monte Magnanapoli, décor dont il ne reste rien.

C'est vers 1627 que les contacts durent s'intensifier avec le Français Claude Lorrain (1600-1682), que l'historiographie s'accorde à citer comme son élève. Pourtant, cet apprentissage n'est pas documenté. En effet,

today), once again under the patronage of Pope Paul V Borghese. There he collaborated with Carlo Saraceni (1579-1620), another artist he had frequented during his first years in Rome, and who appeared as a witness in the Artemisia trial, as well as with Giovanni Lanfranco (1582-1647).

While numerous documents help us date the artist's frescoed decorations, it remains very difficult to establish a chronology for his easel paintings. There were certainly many of them, as we can infer from a description of Tassi's residence in 1619, in which a census of twenty-three "paintings with galleys" ("dipinti con galere") demonstrates the success of this specialized aspect of his Roman oeuvre. However, as Patrizia Cavazzini has pointed out, the period 1610-1620 saw his talent divided between all kinds of landscape painting: the *veduta*, contemporary events, the architectural *capriccio*, and scenes involving fires, nocturnes and storms at sea. Each of these landscapes is populated by small, attenuated figures – swiftly sketched, sometimes highly mannered in pose and robed with studied elegance. In about 1616-1618 Goffredo Wals is documented together with Tassi, accompanied by a certain Pietro Fiammingo, thus attesting once more to the lively interaction between artists of all types in the highly specific domain of landscape. One should also mention the reciprocal influence Tassi shared with Filippo Napoletano (c. 1590-1629), who twice sojourned in Rome, from 1614 to 1617 and then from 1622 until his death in 1629.

In Rome, Tassi never shrank from directing a major project, and was involved in multiple collaborations, thereby gathering numerous apprentices. His participation in so many projects reveals his excellent entrepreneurial skills; he was capable of taking on highly significant tasks such as the decoration of Palazzo Lancellotti, where work continued for a number of years. Moreover, between 1620 and 1630, he passed from one decorative project to another: in 1621, he painted the *quadratura* decoration in the Palazzo Ludovisi, collaborating with Guercino (1591-1666), and then in 1623 he painted the vaulting with lunettes of seascapes in the Palazzo Odescalchi. In 1624-1625 he worked for Cardinal Maurizio di Savoia in the church of Sant'Eustachio, and painted frescoes

Claude, installé à Rome depuis de nombreuses années, l'avait quitté en 1625 pour revenir s'y établir définitivement en 1627. S'ils partagent une même prédilection pour les vues de port, et plus particulièrement pour les architectures antiques, Claude évoluera dans une voie bien différente, celle de la poétique de la lumière. En 1629, Tassi est encore employé au Quirinal dans le Casino di Cantalmaggio.

Entre 1620 et 1644, date de sa disparition, Tassi semble changer ses contacts et ses amitiés. Angelo Caroselli (1585-1652) devient son plus fidèle collaborateur. Il se rapproche de l'Académie d'Andrea Sacchi (1599-1661), sans doute par l'intermédiaire de Francesco Lauri, élève de Sacchi, qui devient un de ses proches collaborateurs en 1635. Les décorations sont toujours à l'ordre du jour : en 1631, il travaille au Vatican dans l'appartement habité par le pape et, en 1635, il commence une de ses dernières interventions décoratives, celle du Palazzo Pamphilj, Piazza Navona, pour le futur Innocent X. Après 1635, Agostino Tassi ne semble plus avoir peint à fresque. En 1631-1633, il donne un remarquable exemple de son talent dans un tableau historique représentant *L'Investiture de Taddeo Barberini dans la chapelle Pauline au Quirinal* (Rome, Museo di Roma, Palazzo Braschi). Mais on constate qu'en 1639 son succès est toujours vif car le cardinal Antonio Barberini lui achète sept tableaux pour une somme qui n'est pas exorbitante puisqu'elle s'élève à 75 scudi.

De la masse de documents retrouvés se fait jour une vision plus globale de l'œuvre de cet artiste à la réputation sulfureuse et cependant très actif sur la scène artistique romaine, extrêmement complexe et variée, comme se sont attachées à le démontrer les dernières études de Patrizia Cavazzini². Agostino Tassi connut un extraordinaire succès tout au long de sa carrière en travaillant pour nombre de grandes familles romaines et ce jusqu'à la fin de sa vie. ─

in his palace at Montegiordano. In 1625-1626 he was employed for over a year in the Villa Aldobrandini on the Monte Magnanapoli (the decoration no longer exists). In about 1627 he began to have more frequent contact with the French painter Claude Lorrain (1600-1682), who has been cited by historical sources as a pupil of Tassi, although the apprenticeship has never been documented. Claude, who had lived in Rome for a number of years, had left the city in 1625 and returned for good in 1627. While he and Agostino shared a penchant for port views, and more particularly for ancient architecture, Claude was to evolve in a different direction, with a focus on the poetics of light. In 1629 Tassi was once again employed at the Quirinale in the Casino di Cantalmaggio.

Between 1620 and 1644, the year of his death, Tassi appears to have frequented a different set of people and friends. Angelo Caroselli (1585-1652) became his closest collaborator. He was in contact with the Academy of Andrea Sacchi (1599-1661), no doubt by way of Francesco Lauri, one of Sacchi's pupils, who became one of his close collaborators in 1635. Mural decorations were still the order of the day: in 1631 he worked at the Vatican in the residential apartment of the Pope, and 1635 saw the start of one of his last projects, the decoration of the Palazzo Pamphilj in Piazza Navona, for the future Innocent X. After 1635, Agostino Tassi appears not to have painted frescoes again. In 1631-1633 he gave a remarkable example of his skill in historical painting in *The Investiture of Taddeo Barberini in the Pauline Chapel of the Quirinale* (Rome, Museo di Roma, Palazzo Braschi). His reputation must still have been in good standing if in 1639 Cardinal Antonio Barberini bought seven paintings from him for the sum of 75 *scudi* (although this was not an exorbitant price).

The volume of documentation now available to us offers a more comprehensive view of this artist, whose somewhat toxic reputation was balanced by a highly active role in the Roman art world of his day – a role that was extremely complex and varied, as Patrizia Cavazzini has emphatically stated in her most recent studies.² Agostino Tassi met with extraordinary success throughout his career, painting for many of the great Roman families, until the end of his life. ─

2. Patrizia Cavazzini, «Oltre la committenza: commerci d'arte a Roma nel primo Seicento», *Paragone*, n° 705, novembre 2008, p. 72-92; Patrizia Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, University Park, PA, 2008.

— Patrizia Cavazzini, «Oltre la committenza: commerci d'arte a Roma nel primo Seicento», *Paragone*, no. 705, November 2008, pp. 72-92; Patrizia Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, University Park, PA, 2008.

AGOSTINO TASSI

PONZANO ROMANO (ROME), 1578 - ROME, 1644

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

TONDI. HUILES SUR PANNEAUX, 58,5 CM CHACUN (TONDOS. OIL ON WOOD PANEL, 23 ³/₁₆ IN EACH)

PROVENANCE. Londres, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Véronique Damian, *Portrait de jeune homme de Michael Sweerts et acquisitions récentes*, cat. exp. Paris, galerie Canesso, 2006, p. 54-57; Patrizia Cavazzini, *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, cat. exp. Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin – 21 septembre 2008, p. 42-43, 170-171, n^{os} 1-2.

EXPOSITION. *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, notice par patrizia Cavazzini, cat. exp. Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin – 21 septembre 2008, p. 42-43, 170-171, n^{os} 1-2.

PROVENANCE. London, private collection.

LITERATURE. Véronique Damian, in *Portrait de jeune homme de Michael Sweerts et acquisitions récentes*, exh. cat., Paris, Galerie Canesso, 2006, pp. 54-57; Patrizia Cavazzini, in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, exh. cat., Rome, Palazzo di Venezia, 19 June – 21 September 2008, pp. 42-43, 170-171, nos. 1-2.

EXHIBITED. *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, Rome, Palazzo di Venezia, 19 June – 21 September 2008, nos. 1-2.

LES SUJETS RELIGIEUX DU BAPTÊME DU CHRIST

et de *L'Appel de Simon* sont l'occasion pour le peintre de représenter deux merveilleux paysages, conçus comme de véritables « specchi della natura » (« miroirs de la nature »). Patrizia Cavazzini, dans le récent catalogue d'exposition dédié à l'artiste, note l'originalité et la rareté dans son œuvre tant du support de bois que de son format ambitieux. À ce jour, il s'agit d'un *unicum* et bien que des citations d'inventaire fassent mention, à plusieurs reprises, de tondi de l'artiste. Du point de vue du style, notre paire reflète les apports stylistiques nordiques qui se sont cristallisés à Rome, entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle, dans le domaine du paysage. En premier lieu, Paul Bril (1554-1626), arrivé à Rome peu avant 1580 et qui y restera pendant plus de quarante ans, jusqu'en 1626, année de sa mort. Actif aussi bien dans le domaine de la fresque que dans celui de la peinture de chevalet, il excelle dans de petits formats au faire minutieux

THE SACRED SUBJECTS OF THE BAPTISM OF

Christ and *The Calling of Simon* gave the painter the opportunity to depict two splendid landscapes, conceived as veritable “specchi della natura” (“mirrors of nature”). In the catalogue of the recent exhibition dedicated to Tassi, Patrizia Cavazzini noted the originality – and rarity, within his oeuvre – of not only of the wood support but the ambitious format of this pair. To this day these are the only examples of the *tondo* form in Tassi's oeuvre, although early inventories make several references to such works. Stylistically, they reflect the trends in landscape painting that began to take form in Rome between the end of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth through the mediation of Northern artists. Foremost among these was Paul Bril (1554-1626), who arrived in the Eternal City shortly before 1580 and remained there for over forty years until his death in 1626. Active in both fresco and easel painting, he excelled in small-scale, meticulous



et au langage très codifié, entre masses sombres et échappées lumineuses sur un dégradé atmosphérique. Il développe en particulier les tempêtes de mer, les batailles de navires et les vues de port, dont Agostino Tassi saura transposer le vaste panorama nordique vers un espace plus défini, en plaçant là un bosquet d'arbres touffus, ailleurs une imposante colline, qui servent de toile de fond à une multitude de petites figures allongées. Après Florence et un long séjour à Livourne, Tassi rentre définitivement à Rome en juillet 1610, l'année où meurt l'un des précurseurs dans ce genre, l'Allemand Adam Elsheimer (1578-1610), documenté dès 1600 dans la Ville éternelle qui, lui, apporte au paysage une attention toute particulière à la lumière. Ce dernier point n'échappera pas à Agostino comme en témoigne le nocturne de la Fondation Longhi de Florence et, dans un tout autre registre, nos deux tableaux, incomparables par le rendu cristallin des arrière-plans¹. Les ouvertures claires sur les lointains s'opposent aux premiers plans plongés dans l'ombre des masses repoussoirs formées par les arbres et la colline, où l'artiste a subrepticement glissé, à l'endroit le plus sombre, la lumière rougeoyante d'un feu de camp. La limpidité du paysage maritime, dans laquelle le dessin à peine appuyé des bateaux dénote la délicatesse de son pinceau, ainsi qu'à la surface de l'eau, les reflets des silhouettes du Christ et de ses disciples, participent de cette même volonté. L'exposition de Rome a bien montré que ces deux tondi, vraisemblablement exécutés vers 1610-1611, sont parmi ses premiers tableaux de chevalet qui nous soient parvenus.

Au premier plan de *L'Appel de Simon* apparaissent des figures peintes de manière classique, bien différentes de celles habituellement plus sinueuses de l'artiste, et qui dénoncent vraisemblablement l'intervention d'un collaborateur². Elles viennent fermer, avec élégance, le demi-cercle formé par les spectateurs qui écoutent le sermon du Christ. Patrizia Cavazzini

formats with codified compositions of dark masses, luminous vistas and atmospheric gradation. He was a specialist in storms at sea, naval battles and port views, whose immense Northern panoramas Tassi would transpose into more defined spaces, placing a grove of tufted trees here or an imposing hill there to act as the backdrop for his myriad small attenuated figures. Following time spent in Florence and Livorno Tassi returned to Rome for good in July 1610, the year in which Adam Elsheimer (1578-1610) died. Documented in Rome from 1600, the German painter was one of the forerunners of this genre, and his landscapes evince a special attention to light. Agostino was most responsive to this quality, as one can see in his nocturne in the Roberto Longhi Foundation in Florence, as well as in our pair of pictures (notwithstanding their difference in key), which have incomparably crystalline backgrounds.¹ Bright openings into the distance contrast with foregrounds defined by the shade-filled masses of trees and hill; the darkest area of the hill in our *Calling* includes the painter's almost surreptitious insertion of the glowing light of a campfire. The same approach is evident in the clarity of the marine landscape, where the lightly brushed boats and reflected silhouettes of Christ and his disciples are proof of the artist's most delicate brushwork. The recent Rome exhibition clearly revealed that these *tondi*, likely painted in 1610-1610, are among Tassi's earliest surviving easel paintings.

The foreground of *The Calling of Simon* contains figures painted in a classical style, entirely distinct from the artist's habitually more sinuous forms and most likely indicating the participation of a second painter.² These figures elegantly close the semi-circle formed by the audience listening to Jesus' sermon. Patrizia Cavazzini points out that similarly solid forms, resembling those on the left here, recur in some drawings contemporary with our *tondi*, as for example in the beautiful sheet in the Département des Arts Graphiques in the Louvre,

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

Tassi », *The Burlington Magazine*, no. 1192, July 2002, p. 399, fig. 8.
2. Marco Chiarini (communication écrite, décembre 2005) suggère à titre d'hypothèse, et sans avoir pu

prendre une vision directe des tableaux pour lesquels il partage la paternité à Tassi, qu'il puisse s'agir de Cornelis van Poelenburgh (c. 1586/1595-1667).
— Marco Chiarini (written communication, December

2005) suggests that the second artist may be Cornelis van Poelenburgh (ca. 1586/1595-1667); this hypothesis was made without direct examination of the paintings, which he also attributes to Tassi.



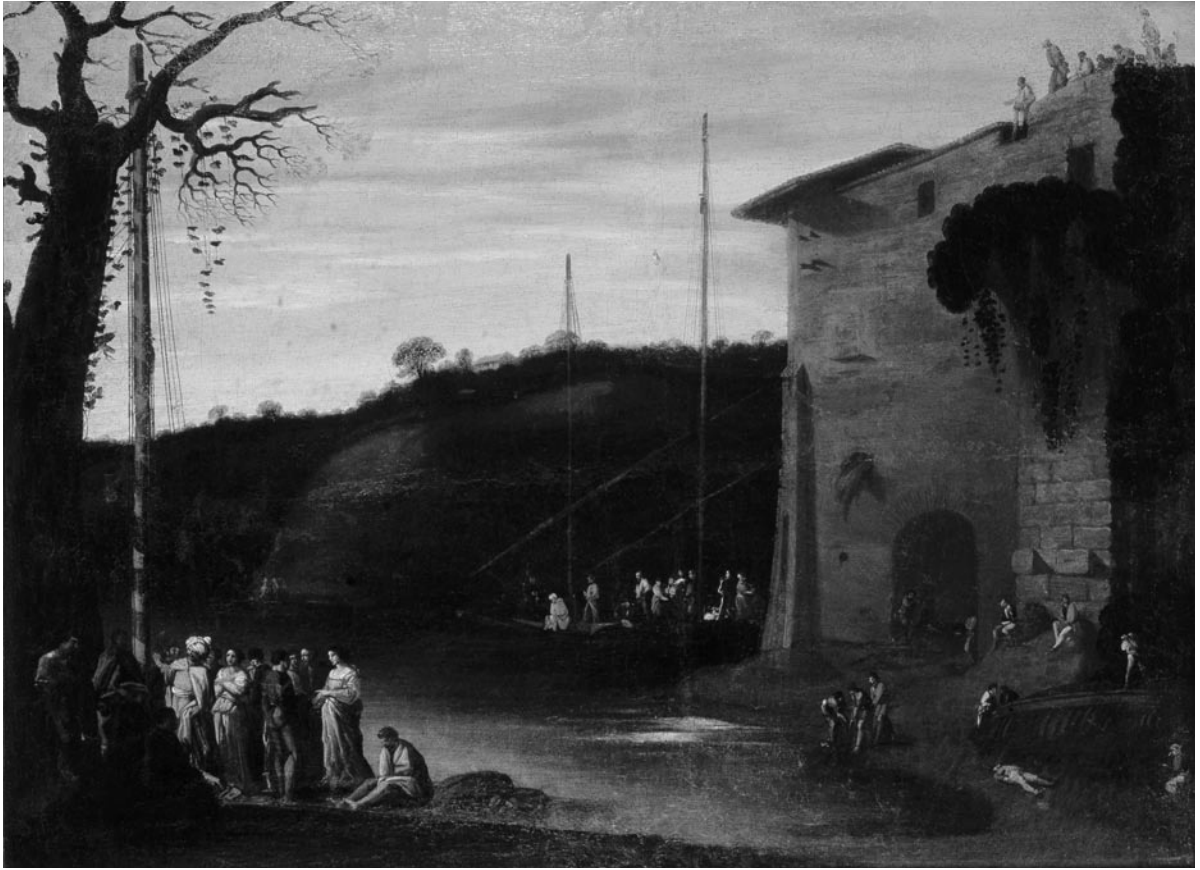


FIG. 1

— Agostino Tassi, *Scène côtière*, Rome, collection Lancellotti.

signale, quant à elle, que l'on retrouve pourtant cette même solidité des figures sur la gauche dans des dessins contemporains de nos tondi, comme la belle feuille du Louvre (département des Arts graphiques), où les figures drapées de larges plis verticaux doivent tant à l'exemple d'Elsheimer³.

Les ruines, bien mises en évidence au premier plan, symbolisent l'Ancien Testament sur lequel se construit le Nouveau Testament. Alors que le Christ prêche au bord du lac de Génésareth « et que la foule se pressait autour de lui », « Il monta dans l'une de ces barques, qui était à Simon, et il le pria de s'éloigner un peu de la terre [...] et de la barque il enseignait la foule » (Luc, 5, 1-3). Ce moment précède la pêche miraculeuse qui décidera de la future vocation de Simon-Pierre. Les figures du *Baptême* présentent,

where the figures in broad vertical folds of drapery owe much to Elsheimer.³ The ruins prominently displayed in the foreground symbolise the Old Testament, on whose foundations the New Testament was built. When Christ preached on the banks of Lake Genesareth “with the people pressed upon him”, “he entered into one of the ships, which was Simon’s, and prayed him that he would thrust out a little from the land [...] and taught the people out of the ship” (Luke 5:1, 3). This is the point just before the miraculous catch of fish that

3. Patrizia Cavazzini, *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, cat. exp. Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin – 21 septembre 2008, p. 42, fig. 36.

— Patrizia Cavazzini, in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, exh. cat., Rome, Palazzo di Venezia, 19 June – 21 September 2008, p. 42, fig. 36.

elles, un caractère très homogène, y compris dans le groupe de cavaliers, derrière saint Jean-Baptiste, qui atteste combien Tassi a regardé attentivement les œuvres de Filippo Napoletano (1590-1629), lui aussi fervent adepte de ce type de paysage recomposé. On est frappé de constater à quel point notre artiste suit les modes de Paul Bril dans l'équilibre des masses : à l'imposant groupe d'arbres de droite répond l'arbre de gauche dont le tronc épouse parfaitement la forme du tondo. Si la facture ciselée et l'attention au détail surprennent, l'arbre dégarni à gauche se retrouve à l'identique, ainsi que l'a noté Patrizia Cavazzini dans la *Scène côtière* (c. 1617; Rome, collection Lancellotti; fig. 1), où perdure encore le fort contraste entre le ciel, très clair, et les masses sombres des premiers plans.

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

would determine the vocation of Simon Peter. The figures in the *Baptism* are homogeneous, including the group of horsemen behind St John the Baptist, attesting to Tassi's careful study of Filippo Napoletano (1590-1629), another devotee of this type of reconstructed landscape. It is striking to note just how far the artist goes in following Paul Bril's sense of balance, with the imposing group of trees on the right counterbalanced by the tree at the left, its trunk conforming perfectly to the shape of the *tondo*. While one might find it surprising to see such precise, polished handling and attention to detail, the bare tree at left reappears in identical manner – as Patrizia Cavazzini has noted – in the *Coastal Scene* (c. 1617; Rome, Lancellotti collection; fig. 1), where a marked contrast between bright sky and sombre foreground masses likewise endures.

As for the influence of Northern painting, Tassi retained the idea of small figures swallowed up in sweeping views – in the case of *The Calling of Simon*, a vista subtly inhabited by delicately rendered boats. This was one of the key components of his numerous marine landscapes, a subject he studied during his years in Livorno and which appears in the frescoes he was to paint in about 1619 in the Sala delle Marine of the Palazzo Pamphilj in Rome. Agostino Tassi stands out in the history of landscape painting as an essential mediator, in no small part for his attention to light, which was to evolve with grandly poetic results in the work of Claude Lorrain (1660-1682) – his most brilliant student, if one gives credence to seventeenth-century sources. ─

AGOSTINO TASSI

PONZANO ROMANO (ROME), 1578 - ROME, 1644

L'Arrivée de Cléopâtre à Tarse *The Arrival of Cleopatra at Tarsus*

HUILE SUR TOILE, 119 × 170 CM (OIL ON CANVAS, 46⁷/₈ × 66¹⁵/₁₆ IN)

PROVENANCE. France, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Véronique Damian, dans *Pittura italiana tra Sei e Settecento. Un Portrait de lévrier par Baccio del Bianco*, Paris, galerie Canesso, 2004, p. 22-27; Patrizia Cavazzini, « Claude's Apprenticeship in Rome: The Market for Copies and the Inventions of the Liber Veritatis », *Konsthistorisk Tidskrift*, LXXIV, 2004, p. 141; Patrizia Cavazzini, dans *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Ludovica Trezzani (dir.), Milan, 2004, p. 350; Patrizia Cavazzini, *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, cat. exp. Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin – 21 septembre 2008, p. 85-86, 214-215, n° 25.

EXPOSITION. *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, notice par Patrizia Cavazzini, cat. exp. Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin – 21 septembre 2008, p. 85-86, 214-215, n° 25.

PROVENANCE. France, private collection.

LITERATURE. Véronique Damian, in *Pittura italiana tra Sei e Settecento. Un Portrait de lévrier par Baccio del Bianco*, Paris, Galerie Canesso, 2004, pp. 22-27; Patrizia Cavazzini, "Claude's Apprenticeship in Rome: The Market for Copies and the Invention of the Liber Veritatis", *Konsthistorisk Tidskrift*, LXXIV, 2004, p. 141; Patrizia Cavazzini, in Ludovica Trezzani, ed., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milan, 2004, p. 350; Patrizia Cavazzini, in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, exh. cat., Rome, Palazzo di Venezia, 19 June – 21 September 2008, pp. 85-86, 214-215, no. 25.

EXHIBITED. *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, Rome, Palazzo di Venezia, 19 June – 21 September 2008, no. 25.

DE TOUTE ÉVIDENCE, TASSI A PRIS PLAISIR À dépeindre ce grand bateau sur lequel Cléopâtre a pris place pour rendre visite à Marc Antoine. De prime abord, la scène semble totalement fantaisiste mais suit pourtant fidèlement le récit de Plutarque: « Elle [Cléopâtre] remonta le Cydnus sur un navire à la poupe d'or, aux voiles de pourpre largement déployées; les rames d'argent manœuvrées au son de la flûte mêlé à celui des syrinx et des cithares. Cléopâtre était allongée sous un dais brodé d'or, parée comme les peintres représentent Aphrodite. Des enfants, pareils aux Amours que l'on voit sur les tableaux, debout de chaque côté d'elle, la rafraîchissaient avec des éventails. De même, les plus belles de ses servantes, parées de robes de Néréides et de Grâces (Charites), se tenaient les unes au gouvernail, les autres aux cordages. Des parfums merveilleux, exhalés par de nombreux aromates, embaumaient les deux rives. Depuis l'embouchure du fleuve, sur les deux rives, les gens du pays l'accompagnaient ou descendaient de la cité pour contempler ce spectacle. La foule qui

TASSI OBVIOUSLY ENJOYED PAINTING THE great ship bearing Cleopatra on her visit to Mark Antony, which seems at first to be pure pictorial fantasy, yet it faithfully reflects Plutarch's account: "She [Cleopatra] came sailing up the river Cydnus, in a barge with gilded stern and outspread sails of purple, while oars of silver beat time to the music of flutes and fifes and harps. She herself lay all alone, under a canopy of cloth of gold, dressed as Venus in a picture, and beautiful young boys, like painted Cupids, stood on each side to fan her. Her maids were dressed like Sea Nymphs and Graces, some steering at the rudder, some working at the ropes. The perfumes diffused themselves from the vessel to the shore, which was covered with multitudes, part following the galley up the river on either bank, part running out of the city to see the sight. The market-place was quite emptied, and Antony at last was left alone sitting upon the tribunal." (Plutarch, *Life of Antony*, in *The Parallel Lives*, XXVI,1-5; Dryden/Clough translation). Indeed in 42 BC Mark Antony was given charge of the



emplissait l'agora en sortit précipitamment si bien que, pour finir, Antoine, qui était assis sur une estrade, se retrouva seul.» (Plutarque, «Vie d'Antoine», dans *Vies parallèles*, XXVI, 1-5). En effet, à partir de 42 av. J.-C., Antoine fut mis à la tête de l'Orient. Là, en 41, il ordonne à la reine d'Égypte, Cléopâtre, de le rencontrer dans la ville de Tarse, en Cilicie (aujourd'hui en Turquie) pour lui expliquer sa politique envers le triumvirat romain. L'on connaît bien l'issue, inattendue et toute contraire pour Marc Antoine, car Cléopâtre réussit si bien son entreprise de séduction qu'il en tomba amoureux et qu'il s'en retourna alors avec elle en Égypte.

Dans la représentation de cet épisode de l'histoire romaine, Tassi donne finalement le pas à une vision plus bucolique qu'urbaine, premier choix de l'artiste comme le laissent encore deviner les bâtiments qui réapparaissent par transparence sous le paysage. Tassi s'est plu à dépeindre les grandes tentes de l'armée romaine qui font écho à la draperie rouge accrochée à l'arbre au premier plan à droite, véritable signature de l'artiste. Deux arbres majestueux sur lesquels sont perchés des personnages, élément qui appartient lui aussi en propre au vocabulaire artistique de l'artiste, encadrent de façon symétrique la scène. Marc Antoine apparaît sur le perron d'un palais dont seul un angle est visible. L'arrivée de Cléopâtre est véritablement le centre d'intérêt de la composition et retient toute l'attention des spectateurs. La longue barque, richement décorée, permet de mettre en valeur l'élégant ballet des nymphes musiciennes. Au loin, quelques bateaux amarrés signalent la présence d'un port. Patrizia Cavazzini date notre tableau, à l'écriture fluide et aisée, des années 1636-1637 par sa «parenté» stylistique avec la Stanza de Mosè au Palazzo Pamphilj (1635). Elle y voit une grande proximité dans la réalisation des feuillages. Les figures qui animent ce déroulement en frise, même si elles sont rapidement brossées, ont une définition plus classique. Elles correspondent bien à ce moment pendant lequel Tassi a certainement entretenu des relations avec l'Académie d'Andrea Sacchi (1599-1661) par l'intermédiaire de l'un de ses assistants, élève du classiciste romain, Francesco Lauri, fils du peintre anversois Balthasar Lauwers. La rapidité de son pinceau s'exprime dans les drapés virevoltants autour des corps à demi-nus des jeunes femmes, décrits en

Eastern Roman Empire, where one year later he summoned the Queen of Egypt, Cleopatra, to meet him at Tarsus in Cilicia (in modern-day Turkey) in order to explain her policies to the Roman Triumvirate. The outcome of the meeting – unforeseen and contrary to expectations – is well-known: Mark Antony fell in love with Cleopatra and returned with her to Egypt.

In his depiction of this episode from Roman history, Tassi evolves towards expressing a setting more bucolic than urban, as suggested by the buildings that emerge across the landscape. The artist delights in painting the great tents of the Roman army, echoed by the red-tinged drapery hanging from the tree in the right foreground, one of his signature passages. Two majestic trees with figures perched in them (another typical element of Tassi's pictorial idiom) frame the scene symmetrically. Mark Antony stands on the steps of a palace of which one corner is visible. Cleopatra's arrival lies at the heart of the composition, drawing every spectator's attention. The richly-decorated barge is appropriately long enough to highlight the elegant dance of musical nymphs. In the distance, moored ships indicate the presence of a port.

Given its fluid, confident brushwork and stylistic relationship with the Stanza di Mosè in the Palazzo Pamphilj, Rome (1635), our painting is dated by Patrizia Cavazzini to about 1636-1637; she finds close resemblances in the artist's treatment of foliage. The figures animating this frieze-like composition are more classicising, albeit swiftly sketched, and they correspond to Tassi's involvement with the academy of Andrea Sacchi (1599-1661) through Francesco Lauri, one of his assistants who was a pupil of the Roman classicist and son of the Antwerp painter Balthasar Lauwers. The swiftness of Tassi's brushwork is here conveyed by the swirling fabrics draped around the half-naked bodies of the

1. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Éd. 1841-1866, II, p. 72.

— Malvasia, *Felsina Pittrice*, 1841-1866 edition, vol. II, p. 72.

2. Sur l'influence de Tassi dans l'art de Claude Lorrain voir Jean-Claude Boyer, *Claude Lorrain et le monde des dieux*, cat. exp. Épinal, musée départemental d'Art ancien et

contemporain, 11 mai – 20 août 2001, p. 36-39, n° 1.

— For the influence of Tassi on the painting of Claude see Jean-Claude Boyer, *Claude Lorrain et le monde des dieux*, exh. cat., Épinal, Musée Départemental d'Art Ancien et Contemporain, 11 May – 20 August 2001, pp. 36-39, no. 1.

masses compactes, à la fois légères et sculpturales. Pour le paysage, notre artiste s'inscrit encore ici dans la tradition émilienne de Nicolò dell' Abate (1509 ?-1571 ?) et des Bolognais plus proches de lui, en particulier Mastelletta (1575-1655), présent à Rome en 1610. Selon Malvasia, Tassi entretint avec ce dernier des rapports étroits, sans doute soutenus par la curiosité que devait lui inciter les paysages souvent plongés dans la pénombre, doux et rêveurs, du peintre émilien¹.

Notons que ce thème rare en peinture réapparaît peu après dans une toile de Claude Lorrain (Paris, musée du Louvre, 1642). L'artiste français s'était installé définitivement à Rome en 1627 après avoir effectué un rapide retour en Lorraine. Il avait séjourné une première fois assez longuement, dès 1613-1614 et ce jusqu'en 1625-1626, avec une interruption à Naples. C'est dans les années 1620 (vers 1622 ?), selon Baldinucci, qu'il aurait été accueilli chez Tassi, à la fois comme élève et comme apprenti. Malheureusement, ce rapport de maître à élève n'est pas documenté mais il est impensable qu'il n'y ait pas eu d'échanges entre ces deux artistes et ce, bien que Claude expérimente des voies fort différentes – que ce soit dans le rendu d'une lumière poétique ou dans une vision plus classicisante de l'architecture². ◀

young women, described in compact masses that are both light and sculptural. As regards landscape, our artist is once again working within the Emilian tradition of Nicolò dell'Abate (1509?-1571) and the Bolognese painters closest to him, especially Mastelletta (1575-1655), who was in Rome in 1610. According to Malvasia, Tassi had a close relationship with Mastelletta, no doubt stimulated by his fascination with the Emilian painter's often penumbral, pleasantly dream-like landscapes.¹

One should note that this rare subject reappeared only a few years later in a canvas by Claude Lorrain (Paris, Musée du Louvre, 1642). The French artist had settled in Rome for good in 1627 after a brief return to Lorraine, having initially sojourned in the Eternal City for a lengthy period, from 1613/1614 to 1625/1626, interrupted by a trip to Naples. According to Baldinucci it was during the 1620s (perhaps in 1622?) that he spent time with Tassi as both pupil and apprentice. Unfortunately, the master-pupil relationship is not documented, but it is unthinkable that the two artists would not have interacted, even though Claude's approach was quite different, whether in rendering poetic light or in his more classicising vision of architecture.² ▶

AGOSTINO TASSI

PONZANO ROMANO (ROME), 1578 - ROME, 1644

La Prise d'une ville *The Siege of a City*

HUILE SUR TOILE, 62,5 × 99 CM (OIL ON CANVAS, 24 5/8 × 39 IN)

PROVENANCE. France, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Patrizia Cavazzini, «Towards a chronology of Agostino Tassi», *The Burlington Magazine*, juillet 2002, p. 406, fig. 26; Véronique Damian, dans *Un modello inedito di Tanzio da Varallo. Acquisizioni recenti*, Paris, galerie Canesso, 2003, p. 28-31; Patrizia Cavazzini, dans *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Ludovica Trezzani (dir.), Milan, 2004, p. 350; Patrizia Cavazzini, *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, cat. exp. Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin – 21 septembre 2008, p. 88, 220-221, n° 28.

EXPOSITION. *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, notice par Patrizia Cavazzini, cat. exp. Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin – 21 septembre 2008, p. 88, 220-221, n° 28.

PROVENANCE. France, private collection.

LITERATURE. Patrizia Cavazzini, «Towards a chronology of Agostino Tassi», *The Burlington Magazine*, July 2002, p. 406, fig. 21; Véronique Damian, in *Un modello inedito di Tanzio da Varallo. Acquisizioni recenti*, Paris, Galerie Canesso, 2003, pp. 28-31; Patrizia Cavazzini, in Ludovica Trezzani, ed., *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milan, 2004, p. 350; Patrizia Cavazzini, in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, exh. cat., Rome, Palazzo di Venezia, 19 June – 21 September 2008, pp. 88, 220-221, no. 28.

EXHIBITED. *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, Rome, Palazzo di Venezia, 19 June – 21 September 2008, no. 28.

L'ON AIMERAIT RECONNAÎTRE LA BATAILLE dont il est question ici, dépeinte de surcroît la nuit. La toute récente notice de Patrizia Cavazzini dans le catalogue de l'exposition de Rome s'attarde, en effet, sur la difficulté d'identifier le sujet à coup sûr. Une ville fortifiée en flammes, circonscrite par un fleuve qu'enjambe un long pont, et non pas la mer comme l'indique la présence du dieu fleuve accompagné de deux sources à gauche, nous apporte bien peu d'indices. Les bâtiments mêlent temple romain et église baroque et s'échelonnent sur un dénivelé qui se perd, à droite, dans le lointain. L'immense pont qui enjambe l'eau est mis en scène d'une manière très poétique par cette belle annotation de la lumière de la lune et de son reflet, tout droit puisé dans l'art d'Elsheimer. La déesse, qui montre la ville, se retourne vers un *putto* tenant ce que nous avons identifié comme une énorme fleur de lys. S'il faut y voir, comme cela semble logique, l'emblème des Farnèse, certainement commanditaires du tableau, l'événement représenté doit être étroitement lié à l'histoire

ONE WOULD LIKE TO BE ABLE TO IDENTIFY the battle painted here, a nocturnal one at that; indeed in the catalogue of the recent Tassi exhibition in Rome Patrizia Cavazzini dwells on just how difficult it is to give the picture a precise name. Few clues are offered by the flame-swept fortified city, defined by a long bridge and bounded by a river – as suggested by the river god and two fluvial springs in the left foreground – rather than the sea. The buildings combine Roman temples and Baroque churches and spread across an uneven terrain that fades into the distance on the right. The immense bridge that crosses the water is poetically represented through the skilful depiction of moonlight and its reflections in manner borrowed directly from Adam Elsheimer. The goddess revealing the city from the upper left turns towards a *putto* holding what we have identified as a giant heraldic lily; and if we interpret this – as seems logical – as the emblem of the Farnese family and thus patrons of this painting, then the event



de cette famille. Patrizia Cavazzini a judicieusement fait le rapprochement entre notre tableau et une citation de l'inventaire Farnèse de 1697: «La vue d'un pont en perspective et un feu pendant la nuit» («veduta di un ponte in prospettiva e un fuoco di notte», sans auteur et sans dimensions)¹. L'épisode dépeint pourrait être lié à la prise d'Anvers par Alexandre Farnèse (1545-1592), duc de Parme et gouverneur général des Pays-Bas, qui agissait pour le compte de Philippe II d'Espagne. Pour la conquérir, il aurait fait construire un pont sur l'Escaut. Si l'hypothèse a quelque chance d'être vraisemblable, force est de constater que la ville ressemble bien peu à Anvers. Cela paraît d'autant plus étonnant que la topographie de celle-ci était bien connue par les gravures. Pourtant, c'est un thème que l'artiste a réalisé comme le rapporte un témoignage se rappelant avoir vu chez Tassi, en 1644, à la date de sa mort, un tableau représentant «l'armata del duca di parma» (environ 120 x 180 cm); les dimensions sont cependant bien supérieures aux nôtres².

La vision est plutôt celle d'une ville fortifiée toscane et le pont évoque, par sa structure, le Ponte Molle (qui n'est autre que le Ponte Milvio), sur le Tibre. Il est tout à fait possible d'imaginer que l'artiste ait laissé libre cours à son imagination dans la récréation de cet épisode qui fait peut-être allusion à la guerre de Troie. La déesse dans le ciel peut tout à fait être identifiée avec Aphrodite, mais ni le cheval de Troie ni le groupe d'Énée et Anchise fuyant ne sont visibles. Le personnage féminin, debout derrière le dieu fleuve, est lui aussi bien énigmatique. Cette jeune femme immobile regarde de manière pensive en direction du dieu fleuve et des sources. On ne peut s'empêcher de voir dans ce groupe des divinités fluviales et du petit *putto* jouant un écho non seulement de mise en pages mais aussi de conception des compositions du peintre français Nicolas Poussin (1594-1665), à Rome depuis 1624. L'on sait d'ailleurs, grâce à un document publié récemment par Patrizia Cavazzini, que Tassi vendit le 27 septembre 1634 un tableau de Poussin parmi des toiles d'Angelo Caroselli (1555-1652)³. Ce même document atteste d'un tableau d'Agostino exécuté en collaboration avec Angelo pour les figures⁴. Et bien qu'Agostino soit coutumier des collaborations avec d'autres artistes, principalement pour les figures, ce groupe nous semble bien revenir

depicted here must be closely tied to their history. Patrizia Cavazzini has judiciously associated our canvas with a mention in the Farnese inventory of 1697: "A view of a bridge in perspective and a nocturnal blaze" ("veduta di un ponte in prospettiva e un fuoco di notte"; neither author nor dimensions are given).¹ The episode depicted here could be linked to the capture of Antwerp by Alessandro Farnese (1545-1592), Duke of Parma and Governor-General of the Low Countries on behalf of Philip II of Spain, who built a bridge over the river Scheldt to conquer the besieged city. If there is any likelihood to this hypothesis, one would have to concede that this city seems very unlike Antwerp, and this is even more surprising since its topography was well known through engravings. Yet it was a subject treated by Tassi, as there is a description of a painting seen in his house in 1644 (the year of his death), which represented "the army of the Duke of Parma", though with dimensions (about 120 x 180 cm) considerably larger than ours.²

The view is more like one of a fortified Tuscan town, while the structure of the bridge recalls the Ponte Molle (or Ponte Milvio) on the Tiber in Rome. It is entirely possible that the artist gave free rein to his imagination in this episode, which could also allude to the Trojan War. But while the goddess in the sky could easily be recognised as Aphrodite, the customary depictions of the Wooden Horse and Aeneas fleeing are absent. The female figure standing behind the river god is also enigmatic; she looks pensively towards the river god and his springs. One can hardly help but consider this group of river deities and the little *putto* beside them – not only compositionally but in their conception – as inspired by the French painter Nicolas Poussin (1594-1665), who had been in Rome since 1624. We know, moreover, thanks to a document recently published by Patrizia Cavazzini, that on 27 September 1634 Tassi sold a canvas by Poussin among some works by Angelo Caroselli (1555-1652).³ The same document refers to a painting by Agostino executed in collaboration with Caroselli, who painted the figures.⁴ Though he was well versed in collaborating with other painters, principally for their contribution to the figures, those in our painting appear to be entirely characteristic of his hand, as is the whole

entièrement de sa main, de même que le tableau dans son entier. Le canon allongé du dieu fleuve tenant la corne d'Abondance, dont les jambes étirées se terminent par de petits pieds pointus, est bien une des caractéristiques de son style, que l'on retrouve aussi dans les dessins. Les drapés tourbillonnants, le grand étendard rouge à droite, les figures traitées avec rapidité, mais ici avec beaucoup de soin, sont autant de signatures de l'artiste. Il est impossible de distinguer le héros de la bataille dans l'enchevêtrement des barques surchargées à l'avant, ou dans les silhouettes à l'arrière. Les rouges, les bleus, les jaunes scintillent sur cette symphonie en brun.

Patrizia Cavazzini date le tableau des années 1637-1638 : il est étonnant de constater qu'au crépuscule de sa carrière, alors qu'il n'entreprend plus de grands décors à fresque, l'artiste multiplie les sujets nocturnes, sans doute pour le pittoresque que lui permettent les éclairages provoqués par les incendies. Il s'agit de l'un de ses tableaux où la facture est la plus soignée : les figurines sont scintillantes de couleur, la lueur des feux est rendue au moyen de beaux empâtements blancs et jaunes, sans oublier son intérêt pour les reflets dans l'eau aussi bien des flammes que de la lune. Il s'est plu à multiplier les sources lumineuses qui fonctionnent – si l'on oublie le côté dramatique – comme autant de feux d'artifice. ▲

picture. The elongated proportions of the reclining river god holding a cornucopia, with attenuated legs ending in pointed feet, is one of several recognisable features of Tassi's style as seen in his drawings. The swirling draperies, the great red standard on the right, and the swiftly yet carefully delineated figures, are also tantamount to a signature of the artist. It is impossible to find the hero of this battle, either in the muddled skirmish of overloaded boats in the foreground or in the silhouetted figures of the background. Reds, blues, and yellows provide sparkling punctuation in this symphony of brown.

Patrizia Cavazzini dates the painting to 1637-1638. It is surprising to consider that during the closing years of his career, when he was no longer busy with grand fresco decoration, the artist created numerous nocturnes, no doubt for the picturesque element derived from effects of fiery light. This is one of Agostino's most carefully-handled works: the tiny figures sparkle with colour, the glow of fire is rendered with a beautiful impasto of whites and yellows, and there is a marked interest in watery reflections – both of flames and the moon. Tassi delights in describing multiple sources of light, and if one forgets the narrative drama, these function as brilliantly as fireworks. ▲

1. Bertrand Jestaz, « L'inventaire du palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644 », *Le Palais Farnèse*, III, 3, Rome, 1994, p. 175, n° 4367.
- Bertrand Jestaz, « L'inventaire du palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644 », in *Le Palais Farnèse*, III, 3, Rome, 1994, p. 175, no. 4367.
2. Patrizia Cavazzini, dans cat. exp. Rome, 2008, p. 220.
- Patrizia Cavazzini, in Rome exh. cat., 2008, p. 220.
3. Patrizia Cavazzini, *ibid.* bibliographie, juillet 2002, p. 407 : « 9- Un quadro di quattro palmi di Mons. Poussin con un paese et una donna ignuda et satiri con la cornice rabescata. » (« 9- Un tableau de quatre palmes de Mons.

Poussin avec un paysage et une femme nue et des satyres avec un cadre à rinseau. » En rapport avec Poussin, il vendait aussi deux autres toiles : « 5- Una tela di otto e cinque in circa (cornice indorata tutta) coppia di Mons. Poussin fatta dal Carosel » (« 5- Une toile de huit et cinq environ [un cadre tout doré] copie de Mons. Poussin faite par Caroselli ») et « 8- Una tela di testa della maniera di Mons. Poussin d'un fiume et puttini e paese. » (« 8- Une toile d'une tête à la manière de Mons. Poussin d'un fleuve et des puttini et paysage. »)

— Cavazzini, as cited in Literature, above, 2002, p. 407: « 9- Un quadro di quattro

palmi di Mons. Poussin con un paese et una donna ignuda et satiri con la cornice rabescata » (« 9- A painting of four *palmi* by Mons. Poussin with a landscape and a naked woman and satyrs, with an ornamented frame »). He also sold two other canvases connected to Poussin: « 5- Una tela di otto e cinque in circa (cornice indorata tutta) coppia di Mons. Poussin fatta dal Carosel » (« 5- A canvas of about five and eight (the frame entirely gilded) copied by Caroselli after Mons. Poussin ») and « 8- Una tela di testa della maniera di Mons. Poussin d'un fiume et puttini e paese » (« 8- A canvas of a head in the manner of Mons. Poussin, with a river, little *putti*, and a landscape »).

4. *Ibid.*, p. 407 : « 12- Una tela di quattro palmi dipinta dal sig. Agostino et le figure del Carosel rapresentante la ritrovata di Moisé non ancora finito. » (« 12- Une toile de quatre palmes peinte par M. Agostino et les figures sont de Carosel [Caroselli] représentant Moïse retrouvé pas encore fini. »)
- Cavazzini, 2002, p. 407: « 12- Una tela di quattro palmi dipinta dal sig. Agostino et le figure del Carosel rapresentante la ritrovata di Moisé non ancora finito » (« 12- A canvas of four *palmi* painted by M. Agostino with figures by Caroselli representing the Finding of Moses, not yet finished »).

AGOSTINO TASSI

PONZANO ROMANO (ROME), 1578 - ROME, 1644

Lot et ses filles fuyant Sodome *Lot and his Daughters Fleeing from Sodom*

HUILE SUR TOILE. 78 × 117 CM (OIL ON CANVAS, 30 1/16 × 46 IN)

PROVENANCE. Très probablement Rome, collection Antonio Barberini ([1607-1671] «scudi 75 moneta pagati ad Agostino Tassi [...] un quadro di palmi cinque dove è dipinta una Sodoma [...]», voir M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975, note de paiement 23 juillet 1639, doc. 329; p. 162, inv. avril 1644, n° 103; p. 309, inv. posthume août 1671, stanza n° 26, n° 352; p. 342, inv. 1672, n° 139; le tableau a été légué au cardinal Francesco Barberini [1597-1679]); Montecarlo, galerie Paolo Rosa; collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Patrizia Cavazzini, *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin – 21 septembre 2008, p. 72, 89, 220 sous le n° 28, 224-225, n° 31.

EXPOSITION. *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, par Patrizia Cavazzini, Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin – 21 septembre 2008, p. 72, 89, 220 sous le n° 28, 224-225, n° 31.

PROVENANCE. Most likely Rome, collection of Cardinal Antonio Barberini ([1607-1671] “scudi 75 moneta pagati ad Agostino Tassi [...] un quadro di palmi cinque dove è dipinta una Sodoma [...]”; see M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975, p. 41, account of 23 July 1639, doc. 329; p. 162, inv. April 1644, no. 103; p. 309, posthumous inv. August 1671, stanza no. 26, no. 352; p. 342, inv. 1672, no. 139, to be bequeathed to Cardinal Antonio’s brother Cardinal Francesco Barberini [1597-1679]); Monte Carlo, Galerie Paolo Rosa; private collection.

LITERATURE. Patrizia Cavazzini, in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, Rome, Palazzo di Venezia, 19 June – 21 September 2008, pp. 72, 89, 220 under no. 28, and 224-225, no. 31.

EXHIBITED. *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, Rome, Palazzo di Venezia, 19 June – 21 September 2008, no. 31.

DANS LE TOUT RÉCENT CATALOGUE DE l’exposition Tassi (2008), Patrizia Cavazzini a émis l’hypothèse que le tableau pourrait être identifié avec «una Sodoma», cité parmi un lot de sept toiles d’Agostino Tassi, achetées 75 scudi par le cardinal Antonio Barberini (1607-1671), le 23 juillet 1639. Les mesures indiquées de «cinque palmi» (110 cm) pour la longueur sont presque équivalentes à 8 cm près; la palme romaine mesurant 22 cm. Dans l’inventaire de 1672, «[...] l’incendio di Sodoma e Gomorra [...]» n’apparaît plus que de «palmi quattro e tre», ce qui coïncide approximativement, surtout si l’on tient compte du fait que celui-ci se trouvait au-dessus d’une fenêtre («soprafinestra»), en conséquence l’on devine aisément qu’il n’a pas dû être décroché pour être mesuré au moment de cet inventaire. Cette note d’achat à Tassi est précieuse car elle apporte deux types d’information de prime importance: celle de la

IN THE RECENT CATALOGUE OF THE TASSI exhibition in Rome (2008), Patrizia Cavazzini hypothesizes that this painting can be identified with “una Sodoma” cited within a lot of seven canvases by Agostino Tassi purchased for 75 *scudi* by Cardinal Antonio Barberini (1607-1671) on 23 July 1639. The dimensions indicated for length (“cinque palmi” or about 110 cm) are nearly equivalent (about 8 cm off, the Roman palm corresponding to 22 cm). In an inventory of 1672, “l’incendio di Sodoma e Gomorra” is then listed as “palmi quattro e tre”, which coincides only approximately; but the picture is listed as being over a window (“soprafinestra”) and one can easily imagine that it might not have been taken down to be measured precisely for the inventory. The record of acquisition from Tassi is invaluable since it provides two kinds of information, each of prime importance: the year 1639, which can be used to date the canvas presented here



datation de 1639 que l'on peut considérer comme la datation de l'œuvre, tardive donc, et surtout celle de niveau économique puisque que nous pouvons déduire, d'après le montant global, que chaque composition a été payée environ 10 scudi, ce qui est somme toute assez peu.

Devant la ville de Sodome, traitée en une longue frise hérissée de flammes sur le fond, se trouve le groupe de Lot et ses filles s'échappant, guidés par deux anges aux drapés tourbillonnants. Cette vision apocalyptique est rendue de manière grandiose : outre le feu, des parties de bâtiment s'écroulent et entre la ville embrasée et la terre salvatrice, comme souvent chez Tassi, l'eau apparaît comme l'élément médiateur et la véritable scène de théâtre de la fuite. Là, encore, il s'est plu à en transcrire les reflets : ceux des bâtiments comme ceux des feux, projetant des lumières claires.

L'artiste, tout en suivant scrupuleusement le récit de la Genèse (9, 4-28), a particulièrement bien mis en valeur les deux anges qui tentent de sauver la famille de Lot de la destruction : l'un placé devant avec une torche, alors que le second à l'arrière envoie encore le feu destructeur sur Sodome. Pour avoir la vie sauve, Lot et sa famille ne devaient pas se retourner en quittant la ville sous peine de se transformer « en colonne de sel ». La femme de Lot, à l'arrière du groupe, a enfreint ce commandement et elle est déjà transformée en une silhouette blanche et irréelle qui contraste avec celles colorées aux drapés virevoltants qui s'agitent autour des corps des filles et des anges. Ces drapés ramassés et froissés en volutes compactes sont comme une signature, le rouge surtout.

Le pinceau de l'artiste a tout spécialement su rendre, dans cette œuvre, l'idée d'embrasement : il n'est pas jusqu'aux feuillages du bosquet d'arbres au



FIG. 1

— Agostino Tassi, *Capriccio architectural avec un port méditerranéen*, France, collection particulière.

– a late work, therefore – and the monetary aspect, from which we can deduce that each composition cost about 10 *scudi*, which is in fact a rather low figure.

Before the burning city of Sodom, depicted as an elongated frieze and covered in flames, Lot and his daughters flee, guided by two angels robed in swirling drapery. This apocalyptic vision is described in grand terms, with crumbling buildings added to the fire, and between the doomed city and the land of salvation – as is often the case in Tassi's work – water appears as the element of mediation and the true theatrical setting for this story of escape. The liquid surface also allows the artist to indulge in creating pale reflections of structures and the fiery sky.

While scrupulously following the Biblical narrative (Genesis 9:4-28), Tassi gives special emphasis to the two angels who seek to save Lot's family from the annihilation around them – one leading them ahead with a torch, the other flying behind while continuing to hurl down destructive fire on Sodom. In order to save their lives, Lot and his family were to avoid looking back at the city they had abandoned lest they be turned “into a pillar of salt”. Lot's wife, at the back of the group, has infringed this commandment and is already transformed into a white, unreal silhouette, her figure in stark contrast to the coloured, billowing draperies that define her daughters and the two angels. As they gather and crumple into dense, curled patterns, these fabrics amount to a signature, especially in the reds.

1. Voir Maria Rosaria Nappi, *François de Nomé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, Rome, 1991, p. 184, n° 104.

— See Maria Rosaria Nappi, *François de Nomé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, Rome, 1991, p. 184, no. A 104.

2. Voir Patrizia Cavazzini, *Agostino Tassi (1578-1644)*.

Un paesaggista tra immaginario e realtà, Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin – 21 septembre 2008, p. 85, fig. 104.

— See Patrizia Cavazzini, in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, Rome, Palazzo di Venezia, 19 June – 21 September 2008, pp. 204-205, no. 20.

premier plan qui ne soient parcourus de cette lumière rougeoyante. Là encore, de petites silhouettes chargées sur des barques tentent de fuir sous les éboulements. Les édifices qui s'écroulent de la partie droite rappellent ceux miniaturisées des *capricci* architecturaux du Lorrain François de Nomé (1593-c. 1640) par leur organisation très dense et très variée. Tassi a, sans aucun doute, eu l'occasion de voir les compositions architecturales mi réelles-mi fantastiques de cet artiste, présent à Rome de 1602 à 1610, date à laquelle il poursuit son voyage jusqu'à Naples, et en particulier *La Légende de saint Augustin*¹ (Richmond, collection Croft-Murray). Il eut l'occasion dans d'autres compositions de les glisser en toile de fond comme de véritables citations, ainsi dans le tableau représentant un *Capriccio architectural avec un port méditerranéen*² (France, collection particulière; fig 1).

L'artiste a aimé représenter des paysages nocturnes, éclairés par des incendies, pour en exploiter les effets dramatiques. De ce point de vue, il n'est pas anodin qu'il ait choisi non pas le classique moment de l'ivresse de Lot par ses filles mais la destruction de Sodome, thème qui s'accorde pleinement avec ses sujets de prédilection. ▲

Tassi's brush is especially successful in rendering the idea of flaring light in this picture – not even the foliage of the trees in the foreground escapes the effect of the reddish glow. Beyond, tiny silhouetted figures try to get away aboard a boat while the world crumbles around them. In their dense and varied arrangement the collapsing structures on the right recall their miniature equivalents in the architectural *capricci* of the Lorraine painter François de Nomé (1593 – c. 1640). There is no doubt that Tassi could have seen the half-real, half-fantastic architectural compositions of this artist, who was in Rome between 1602 and 1610, when he travelled to Naples, and in particular the *Legend of Saint Augustine* (Croft-Murray collection, Richmond)¹. Occasionally Tassi cited them in compositions of his own, such as the *Architectural Capriccio with a Mediterranean Port* (France, private collection; fig 1).²

The artist's fondness for nocturnal landscapes illuminated by firelight enabled him to make use of dramatic effects. Bearing this in mind, it can hardly be insignificant that he chose to paint not the classic episode of Lot made drunk by his daughters but the destruction of Sodom, a subject that accords fully with his favourite sort of painting. ▲

AGOSTINO TASSI

PONZANO ROMANO (ROME), 1578 - ROME, 1644

La Prise de Troie
The Capture of Troy
Un arsenal
A Shipyard

HUILES SUR TOILE, 74,5 × 98,5 CM (OIL ON CANVAS, 29 ⁵/₁₆ × 38 ³/₄ IN)

PROVENANCE. France, collection particulière.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. France, private collection.
LITERATURE. Unpublished.

LES VICISSITUDES DU TEMPS N'ONT PAS, comme souvent, séparé ces deux compositions magistrales qui nous sont heureusement parvenues en paire. Conçues pour être présentées ensemble, de les avoir côte à côte aujourd'hui nous permet de reconstituer leur véritable projet artistique. À nul n'échappera que l'un est un nocturne, l'autre un paysage diurne, que l'un évoque un épisode de la mythologie, bien souvent représenté en peinture, et l'autre un sujet de la vie quotidienne. Et l'un comme l'autre thème sont chers à l'artiste qui s'est plu à les répéter tout au long de sa carrière.

L'arsenal tout d'abord. C'est un thème qui trouve son origine dans celui des bateaux, un des motifs de prédilection de l'artiste. De nombreux dessins, datant de son long séjour à Livourne, prennent pour sujet des bateaux ou des arsenaux. Ces motifs étudiés «dal vero», sans figures, comme en témoigne la feuille de la Nasjonalgalleriet d'Oslo, l'*Arsenal de Livourne* (fig. 1), feront plus tard l'objet de compositions peintes, sur fond de paysage ou de ruines antiques pour leur donner une note pittoresque. Dans le récent catalogue de l'exposition de Rome (2008), Patrizia Cavazzini avait exposé un arsenal représentant la construction d'une galère, et dans son introduction était reproduit un autre arsenal, différent d'esprit car la majeure partie

THE VICISSITUDES OF TIME - AS OFTEN happens – have not separated these masterful compositions, instead happily passing them down to us as a pair. They were conceived to be presented together, and preserving them thus today enables us to retrace the artist's creative process. One is obviously a nocturne and the other a day scene, and one alludes to an episode from mythology (fairly frequent in the history of painting) while the other is taken from daily life. Both the first subject and the second were dear to the artist, who delighted in treating them throughout his career.

Let us first discuss the *Shipyard*, whose origins lie in one of the artist's preferred subjects, boats; numerous drawings made during Tassi's lengthy sojourn in Livorno are of ships or shipyards. These studies "dal vero" and devoid of figures, as we can see in the sheet in the Nasjonalgalleriet, Oslo, the *Shipyard at Livorno* (fig. 1), later evolved into painted compositions, with the addition of a landscape background or ancient ruins in order to make them more picturesque. In the recent Agostino Tassi exhibition in Rome (2008), Patrizia Cavazzini included a shipyard scene with the building of a galley, and her introductory essay featured another shipyard, different in spirit (most of the composition was taken up by Classical





FIG. 1

— Agostino Tassi, *Arsenal de Livourne*, Oslo, Nasjonalgalleriet.

du tableau est occupée par des ruines classiques, tous deux aujourd'hui en collections particulières¹. Le nôtre est particulièrement ambitieux : la scène se situe à l'intérieur d'un immense entrepôt ouvert sur les côtés, dont les deux énormes piliers encadrent la composition. Des ouvertures dans la voûte laissent entrevoir de petites silhouettes penchées regardant ce qui se passe en dessous. Là, les activités sont multiples et vont de la construction d'une galère à la restauration d'un galion : au sol des canons, une ancre, de longs morceaux de bois. De petits foyers, allumés à même le sol, permettent de se réchauffer. Les acteurs de ce chantier sont très actifs, qui sciant, qui portant, tirant, occupé aux poulies sous la voûte, tous donnent l'impression d'un monde bien réel. Sur le fond clair se devine un immense pont sur lequel se presse une multitude de figurines : cet élément sert de lien visuel avec la composition qui lui fait pendant. En effet, ces figurines filiformes sont dessinées de la même manière, véritablement esquissées dans la matière. Ce fond, jaune et blanc, contraste avec les bruns sombres du premier plan.

La Prise de Troie (Virgile, *Énéide*) est mise tout de suite en évidence par la présence, au premier plan, du héros de Troie, Énée, le fils d'Anchise et d'Aphrodite,

1. Patrizia Cavazzini, *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, cat. exp. Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin – 21 septembre 2008, p. 50, fig. 48, p. 184-185, cat. n° 9.

— Patrizia Cavazzini, in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, exh. cat., Rome, Palazzo di Venezia, 19 June – 21 September 2008, p. 50, fig. 48 and pp. 184-185, no. 9.

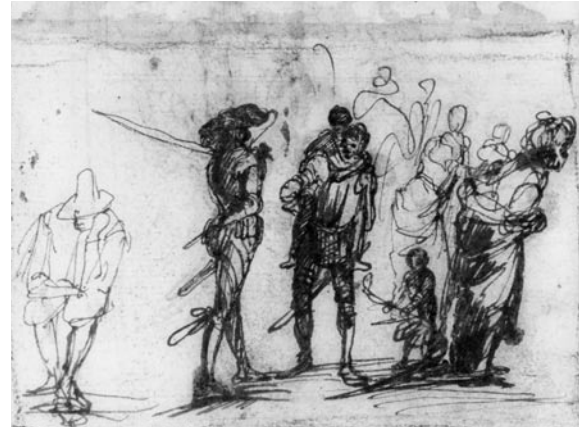


FIG. 2

— Agostino Tassi, *Énée fuyant Troie*, Londres, British Museum.

ruins); both pictures are now in a private collection.¹ Our canvas is particularly ambitious: the scene takes place in the interior of an immense warehouse, with openings on the sides, where two enormous pillars frame the composition. Openings in the vault reveal the tiny silhouettes of figures leaning down to observe what is happening below, where multiple activities are taking place, ranging from the building of a galley to the repair of a galleon. Cannons, an anchor, and long wooden beams are strewn on the ground, where a few fires have been lit to provide warmth, and those involved in this great shipyard scene are busy sawing, carrying, pulling, or manning the pulleys that hang from the vault – all conveying the sense of a world witnessed by the painter. Against the pale background one can just make out crowds of tiny figures on an enormous bridge, which offers a visual link with the pendant composition. Indeed, these thread-like people are drawn in the same manner, barely sketched into the pigment. The yellow and white background stands in contrast to the sombre browns of the foreground.

The subject of *The Capture of Troy* (Virgil, *The Aeneid*) is immediately clear from the presence in the

2. Paolo Benassai, dans *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, cat. exp. Rome, Palazzo di Venezia, 19 juin – 21 septembre 2008, p. 218-219, n° 27.

— Paolo Benassai, in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, exh. cat., Rome, Palazzo di Venezia, 19 June – 21 September 2008, pp. 218-219, no. 27.



FIG. 3

— Agostino Tassi, *Galleria*, Prato, Museo Civico.

portant son père sur les épaules. Il est accompagné de son fils Ascanie et de sa femme Créuse (chargée des Pénates, les dieux les plus sacrés de Troie). Ils tentent de fuir sous la protection d'Aphrodite, debout sur son char dans le ciel. Dans cette composition, Tassi est spécialement économe dans la représentation, plus allusive que descriptive. L'espace du tableau est ingénieusement divisé en deux par les remparts de Troie – l'artiste revisite au passage le château Saint-Ange et le pont du même nom. Derrière cette grande barre brune, Troie est en feu comme on peut le déduire de la violente lumière jaune, des gens se jettent dans l'eau depuis les remparts pour trouver le salut, d'autres essayent de fuir sur des barques de fortune. Au-devant, le groupe d'Énée arrive au bateau salvateur, guidé par

foreground of the Trojan hero, Aeneas, son of Anchises and Aphrodite, here seen bearing his father on his shoulders. Protected by Aphrodite, shown standing in her chariot in the sky, Aeneas is accompanied by his son Ascanius and his wife Creusa, who carries the Penates, the sacred household gods of Troy, as they try to escape the city. This composition reveals Tassi at his most economic, allusive rather than descriptive. The space is ingeniously divided into two sections by the ramparts of Troy, and the artist takes the opportunity to cite the Castel Sant'Angelo in Rome, and its adjoining bridge. Behind this great brown barrier, Troy burns, as one can understand from the strident yellow light, and people are shown jumping into the water to save themselves, or attempting to flee on whatever

un porte-torchère. Ce groupe est un de ceux privilégiés par l'artiste, étudié dans différentes combinaisons et divers médiums. Sa mise en place commence avec des études dessinées pour les seules figures comme en témoigne une feuille du British Museum de Londres (fig. 2). Grâce à la toute nouvelle réapparition d'une peinture représentant une *Galleria* (Prato, Museo Civico, inv. n° 1277; fig. 3), qui est en fait la vue imaginaire d'une galerie où sont exposées uniquement des toiles de Tassi, l'on peut constater que ce groupe pouvait faire, à lui seul, l'objet d'un tableau².

Notre œuvre, pour laquelle il convient d'avancer une datation tardive, sans doute vers 1639 par comparaison avec les autres incendies nocturnes que nous présentons dans ce catalogue, évoque encore par son côté volontairement allusif les «fantasie infernali» (fantasies infernales), peintes à Florence par Filippo Napoletano (1589-1629), et donne facilement le change à *La Fuite d'Énée de Troie* (Florence, Palazzo Pitti), peinte par le peintre napolitain pour Cosimo II de' Medici, datée par Marco Chiarini de la fin du second séjour florentin, vers 1619-1620³. Avec leur intérêt commun pour les incendies, l'un comme l'autre artiste se placent dans la tradition picturale des Nordiques: en premier lieu de Brueghel l'Ancien (1525/30-1569), et plus tard de Brueghel de Velours (1568-1625), en particulier sa *Fuite d'Énée de Troie* (peinte vers 1596; Munich, Alte Pinakothek) ou encore d'Adam Elsheimer (1578-1610), dont une version de *L'Incendie de Troie* (exécutée à Rome, vers 1600-1601) se trouve aussi à la Alte Pinakothek de Munich⁴.

Ce goût pour les villes en feu, multipliant les foyers lumineux, appartient au même filon qu'un autre qu'il anticipe, celui des vues de volcan en irruption de nuit, aux foyers rougeoyants, du chevalier Volaire (1729-1799), visions dramatiques d'un monde que l'on pourrait penser onirique. ▲

navigation they can find. In the foreground, accompanied by a torch-bearer, Aeneas and his family find the boat that will save them. This group is one of the artist's focal points, studied in varying arrangements and media, starting with preparatory studies of individual figures, as one can deduce from a sheet in the British Museum, London (fig. 2). Thanks to the recent rediscovery of a painting of a *Gallery* (Prato, Museo Civico, inv. no. 1277; fig. 3) – in fact an imaginary view of a gallery solely containing canvases by Tassi – one can also see that this figure group alone could constitute the subject of a painting.²

Our painting should be dated to the artist's late period, no doubt around 1639, by comparison with the other fiery nocturnes presented in this catalogue. While deliberately alluding to the “fantasie infernali” (infernal fantasies) painted in Florence by Filippo Napoletano (1589-1629), it surpasses *Aeneas' Flight from Troy* (Florence, Palazzo Pitti), painted by the Neapolitan artist for Cosimo II de' Medici, and dated by Marco Chiarini to the end of his second Florentine sojourn, about 1619-1620.³ With their shared interest in fire, each of these painters was part of a Northern European pictorial tradition, first and foremost that of Pieter Brueghel the Elder (1525/30-1569), and later that of Jan “Velvet” Brueghel (1568-1625), especially bearing in mind *Aeneas' Flight from Troy* (Munich, Alte Pinakothek, painted circa 1595-1596), or that of Adam Elsheimer (1578-1610), a version of whose *The Burning of Troy* (painted circa 1600-1601, in Rome) is also in the Alte Pinakothek in Munich.⁴

The taste for cities engulfed in flames, with multiple points of conflagration, belongs to the same trend it foreshadowed: views of nocturnal volcanic eruptions, punctuated by glowing sources of fire, as painted by Pierre-Jacques Volaire (1729-1799). These are dramatic visions of something resembling a dreamworld. ▲

3. Marco Chiarini, *Teodoro Filippo di Liano detto Filippo Napoletano 1589-1629. Vita e opere*, Florence, 2007, p. 255, n° 28.
— Marco Chiarini, *Teodoro*

Filippo di Liano detto Filippo Napoletano 1589-1629. Vita e opere, Florence, 2007, p. 255, no. 28.
4. Rüdiger Klessmann, *Adam Elsheimer 1578-1610*, cat. exp.

Édimbourg, National Gallery of Scotland; Londres, Dulwich Picture Gallery; Francfort, Städtisches Kunstinstitut, 2006, p. 18, 72-73, n° 10.
— Rüdiger Klessmann, *Adam*

Elsheimer 1578-1610, exh. cat., Edinburgh, National Gallery of Scotland; London, Dulwich Picture Gallery; Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, 2006, pp. 18 and 72-73, no. 10.



