

# De Paris Bordon à Pompeo Batoni

UN PARCOURS DANS LA PEINTURE ITALIENNE



GALERIE CANESSO



# De Paris Bordon à Pompeo Batoni

UN PARCOURS DANS LA PEINTURE ITALIENNE



# De Paris Bordon à Pompeo Batoni

UN PARCOURS DANS LA PEINTURE ITALIENNE



Véronique Damian

GALERIE CANESSO

Nous tenons à remercier chaleureusement  
celles et ceux qui nous ont aidés :  
Marco Albertario, Alessandro Ballarin,  
Edgar Peters Bowron, Karen Chastagnol,  
Filippo Maria Ferro, Fausta Franchini Guelfi,  
Francesco Frangi, Alessandro Morandotti,  
Francesco Petrucci, Aidan Weston-Lewis.

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](mailto:contact@canesso.com)  
[www.canesso.com](http://www.canesso.com)

© Galerie Canesso SARL.  
Conception graphique: François Junot.  
Traduction en anglais: Frank Dabell.  
Photogravure: Fotimprim  
Impression: Imprimerie Legovic – octobre 2011.

Édition hors commerce.

SOMMAIRE / CONTENTS

- 8 PARIS BORDON  
Portrait d'une jeune femme  
*Portrait of a Young Woman*
- 14 JACOPO DAL PONTE, dit BASSANO  
Le Voyage de Jacob  
*Jacob's Journey*
- 22 LEONELLO SPADA  
Lamentation sur le Christ mort  
*Lamentation over the Dead Christ*
- 28 ANGELO CAROSELLI  
Vierge à l'Enfant avec sainte Élisabeth  
et le petit saint Jean  
*The Virgin and Child with Saints Elizabeth  
and the Infant John the Baptist*
- 32 CARLO FRANCESCO NUVOLONE  
Joseph et la femme de Putiphar  
*Joseph and the Wife of Potiphar*
- 36 BERNARDO CAVALLINO  
La Mort de saint Joseph  
*The Death of Saint Joseph*
- 40 FRANCESCO GUARINO  
Saint Antoine Abbé et le centaure  
*Saint Anthony Abbot and the Centaur*
- 46 FRANCESCO MONTELATICI, dit CECCO BRAVO  
Ulysse et Nausicaa  
*Ulysses and Nausicaa*
- 52 NICOLAS COLOMBEL  
Armide abandonnée par Renaud  
*Rinaldo abandoning Armida*

SOMMAIRE / CONTENTS

- 56 ALESSANDRO MAGNASCO  
L'Atelier du peintre *ou* Il pittor pitocco  
*The Painter's Workshop or Il pittor pitocco*
- 60 GIACOMO CERUTI, dit IL PITOCCHETTO  
Portrait d'un frère capucin  
*Portrait of a Capuchin Friar*
- 64 PIETRO ANTONIO MAGATTI  
Sainte Famille  
*Holy Family*
- 68 GIUSEPPE BONITO  
L'Atelier du peintre  
*The Painter's Workshop*
- 76 POMPEO BATONI  
Vulcain dans sa forge  
*Vulcan at his Forge*





PARIS BORDON

TRÉVISE, 1500 - VENISE, 1571

## Portrait d'une jeune femme *Portrait of a Young Woman*

---

HUILE SUR TOILE, 106,8 × 82,5 CM (OIL ON CANVAS, 42 × 32 1/2 IN)  
SIGNÉ SUR LE FOND À DROITE (SIGNED IN BACKGROUND AT RIGHT): «.O.PARIS.B»

---

**PROVENANCE.** Collection de Mrs James Watney, avant 1957, par descendance Oliver Vernon Watney, Cornbury Park, Oxfordshire ; sa vente Christie's, Londres, 23 juin 1967, n° 51, acheté à cette vente par J. Paul Getty, Sutton Place, Guildford, Surrey, qui l'a légué au musée en 1978 ; vendu par le musée avec vingt-neuf autres tableaux chez Christie's, New York, 21 mai 1992, n° 37 ; New York, collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, 2 vol., Londres, 1957, vol. 1, p. 45 (Paris Bordon, *Portrait of a Courtesan*, non reproduit) ; Véronique Damian, dans *Autour de Titien. Tableaux d'Italie du Nord au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, galerie Canesso, septembre 2005, p. 28-31 ; Maia Confalone, dans *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, cat. exp. Naples, museo di Capodimonte, 25 mars - 4 juin 2006, p. 190-191 ; Paris, musée du Luxembourg, 13 septembre 2006 - 21 janvier 2007, p. 204-205 ; Enrico Maria Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso, 2008, p. 109, fig. 88.

**EXPOSITION.** *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, Naples, museo di Capodimonte, 25 mars - 4 juin 2006, p. 190-191 ; Paris, musée du Luxembourg, 13 septembre 2006 - 21 janvier 2007, p. 204-205.

**PROVENANCE.** Collection of Mrs James Watney, before 1957 ; by descent to Oliver Vernon Watney, Cornbury Park, Oxfordshire ; his sale, Christie's, London, 23 June 1967, lot 51, acquired by J. Paul Getty, Sutton Place, Guildford, Surrey, and bequeathed by him to the Getty Museum in 1978 ; sold by the museum with twenty-nine other paintings at Christie's, New York, 21 May 1992, lot 37 ; New York, private collection.

**LITERATURE.** Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, 2 vols., London, 1957, vol. 1, p. 45 (Paris Bordon, *Portrait of a Courtesan*, not reproduced) ; Véronique Damian, in *Autour de Titien. Tableaux d'Italie du Nord au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Galerie Canesso, September 2005, pp. 28-31 ; Maia Confalone, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, exh. cat., Naples, Museo di Capodimonte, 25 March - 4 June 2006, pp. 190-191, no. C8 ; Paris, Musée du Luxembourg, 13 September 2006 - 21 January 2007, pp. 204-205, no. 54 ; Enrico Maria Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso, 2008, p. 109, fig. 88.

**EXHIBITED.** *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, Naples, Museo di Capodimonte, 25 March - 4 June 2006, no. C8 ; Paris, Musée du Luxembourg, 13 September 2006 - 21 January 2007, no. 54.

**CES REPRÉSENTATIONS DE JEUNES FEMMES À** mi-corps – supposées être des courtisanes –, une iconographie à l'origine divulguée par Titien (1488/89-1576), Palma le Vieux (ca. 1480-1528) et ensuite Paris Bordon, étaient très en vogue dans l'art vénitien du XVI<sup>e</sup> siècle. Si, bien sûr, la référence de ce modèle est à chercher dans la *Flora* de Titien (Florence, Galleria degli Uffizi) ou bien encore dans les différentes réalisations de *Femme à sa toilette* (Paris, musée du Louvre) toujours de Titien, notre composition semble à mi-chemin entre ces deux représentations et pourrait correspondre à ces effigies dont on ne savait pas s'il

**HALF-LENGTH FIGURES OF YOUNG WOMEN –** reputed to be courtesans, with an iconography initially adopted by Titian (1488/1489-1576), Palma Vecchio (c. 1480-1528) and then Bordon – were very much in vogue in Venetian art of the sixteenth century. While the prototype can of course be found in Titian's *Flora* (Florence, Uffizi Gallery), or among the varied depictions of *A Woman at Her Toilet* (Paris, Musée du Louvre), also by Titian, our composition appears to stand midway between these two extremes, and might well correspond to the sorts of pictures which could be defined as either portraits or figures *fatte a capriccio*,





FIG. 1  
— Paris Bordon, *Portrait de jeune femme avec un miroir*, États-Unis, collection particulière.

s'agissait de portraits ou de figures «fatte a capriccio» mentionnées par le biographe Carlo Ridolfi. La reprise et le développement de cette formule ne sont pas surprenants pour un artiste qui s'est formé dans l'atelier du grand Titien mais qui s'en est démarqué, assez tôt, vers l'âge de dix-huit ans.

Cette jeune femme plantureuse cherche à évoquer un type de beauté intellectualisée, en un certain sens idéale, pour laquelle l'artiste n'a pas craint d'exagérer les caractéristiques physiques, notamment la musculature puissante du bras droit. Le port de la tête au regard tourné avec détermination vers un objet qui nous échappe dénote une belle prestance, soutenue par la description de nombreux détails comme les bijoux et tout un décorum de drapés qu'affectionnait tant Bordon. La chevelure blonde dénouée et négligemment passée entre les doigts, la chemise blanche ouverte sur la poitrine, la somptueuse étoffe rouge-coral la couvrant à demi – peut-être de cachemire – qui magnifie la figure, sont autant d'indices insistant sur la sensualité de cette jeune femme. Le modèle est saisi dans un moment d'intimité, dévoilant ses charmes avec assurance. La symbolique des longs cheveux blonds ne nous échappe pas : telles des mailles de filets ou de fines chaînes, ils attirent le cœur du poète ou de l'amant. Leur couleur de feu évoque l'incandescence du sentiment qu'elle suscite. Ajoutons que le type physique, en particulier le visage, est quasiment identique dans le *Portrait de jeune femme avec un miroir* (fig. 1; États-Unis, collection particulière).

Souvent, comme c'est le cas ici, Bordon ajoute un fond d'architecture pour définir un intérieur. La colonnade avec le bas-relief de feuilles d'acanthe et la petite fenêtre se retrouvent de façon assez similaire dans le *Portrait de femme* (fig. 2; Augsburg, Die Kunstsammlungen und Museen), et sans la fenêtre ni le bas-relief dans la *Flore* du musée du Louvre (fig. 3). Paris Bordon excellait dans les représentations architecturales ambitieuses et fouillées, qu'il peignait en arrière-plan de certaines de ses compositions comme *L'Annonciation* du musée des Beaux-Arts de Caen ou encore *Auguste et la Sibylle* (Moscou, musée Pouchkine). Ici, le morceau d'architecture, très simple et assez systématique dans l'alignement des colonnes, dénonce, comme l'avait noté Sylvie Béguin<sup>1</sup>, une probable intervention de l'atelier.

as cited by the biographer Carlo Ridolfi. The revival and development of this type are hardly surprising for an artist trained in the workshop of the great Titian, yet who began to find his own language early on, when he was about eighteen.

With this buxom maiden the artist sought to suggest a sort of intellectualized (and in a sense ideal) beauty, and had no hesitation in exaggerating certain physical characteristics, in this case the powerful musculature of the right arm. The tilt of the head, with its gaze directed decisively towards an object beyond our view, indicates an imposing presence, supported by descriptive details such as jewellery and the decorative drapery of which Bordon was so fond. The loose, nonchalantly fingered blond hair, the open-breasted white shirt and sumptuous coral-red cloth – perhaps cashmere – all glorify the figure and convey this young woman's sensuality. The sitter is caught in an intimate moment, unveiling her charms with assurance. The symbolism of the long blond tresses cannot escape us: like ornamental chains or a fine mesh, they attract the heart of the poet or lover, and their fiery colour suggests the incandescence of the sentiment she arouses. We may add that the physical type, especially the head, is almost identical to that of the *Portrait of a Young Woman with a Mirror* (fig. 1; United States, private collection).

Often, as in this case, Bordon would add an architectural background to define an interior setting. The colonnade with a relief of acanthus leaves and a small window recur in similar manner in the *Portrait of a Lady* (fig. 2; Augsburg, Kunstsammlungen und Museen) and, albeit without window and relief, in the *Flora* in the Musée du Louvre (fig. 3). Paris Bordon excelled in painting particularly ambitious and detailed architectural settings for the backgrounds of some of his compositions, such as the *Annunciation* in the Musée des Beaux-Arts, Caen, or *Augustus and the Sibyl* (Moscow, Pushkin Museum), to cite but two examples. Here, the architectural passage is simple and rather rigid in its alignment of columns, suggesting that the artist's workshop was involved, as noted by Sylvie Béguin.<sup>1</sup>

Our painting can be dated to the artist's maturity, between 1540 and 1550, the period suggested by



FIG. 2  
— Paris Bordon, *Portrait de femme*, Augsburg, Die Kunstsammlungen und Museen.



FIG. 3  
— Paris Bordon, *Flore*, Paris, musée du Louvre.

Le tableau vient se placer dans la période de la maturité de l'artiste, entre 1540 et 1550, datation proposée par Giordana Canova pour la *Flore* du musée du Louvre, qui présente des points communs avec notre tableau<sup>2</sup>. Dans cette décennie, l'artiste peint volontiers ses figures enchâssées dans une architecture; les déclinaisons de ces mises en pages que nous avons citées attestent de leur succès auprès des collectionneurs privés.

Selon le célèbre et incontournable biographe Giorgio Vasari (1511-1574), qui, lors de son séjour à Venise en 1566, visita l'artiste vieillissant et lui consacra une *Vita* qui reste fondamentale, Paris Bordon – Bordone pour Vasari – aurait fait son apprentissage dans l'atelier de Titien. Cette précieuse information a toute chance d'être exacte tant l'influence du grand maître vénitien est capitale dans les œuvres du début. Dans les années 1520, Bordon est attiré par les œuvres de Giorgione (ca. 1477/78-1510) et il s'en imprègne au point que ses propres tableaux passent auprès de la critique ancienne

Giordana Canova for the *Flora* in the Louvre, which offers a number of parallels with our canvas.<sup>2</sup> The artist's style during this decade is defined by figures almost embedded within the architecture; the differing approaches to the compositions cited above attest to their success among private collectors.

According to the celebrated and indispensable biographer Giorgio Vasari (1511-1574), who visited the ageing artist during a Venetian sojourn in 1566, writing a *Vita* that remains fundamental, Paris Bordon – Bordone for Vasari – was apprenticed in Titian's workshop. This invaluable information is likely to be accurate since the influence of the great Venetian master is vital for his early style. During the 1520s, Bordon was drawn to the work of Giorgione (ca. 1477/78-1510), assimilating it to such an extent that his own paintings were considered by early scholars to be by the older artist. Towards 1530, his style evolved in varied ways, with a consistent focus on landscape

pour les siennes. Vers 1530, son travail évolue vers des intérêts plus variés: une attention soutenue au paysage et aux architectures. Il étudie attentivement les dessins de Sebastiano Serlio (1475-1554) qu'il réinterprète avec un maniérisme raffiné. Dans les années suivantes, sa carrière prend un tournant décisif. Il commence une série de voyages: en France tout d'abord, au service de François I<sup>er</sup> et des Guise, en 1538 selon Vasari, date très discutée par la critique. Certains historiens préfèrent la situer vers 1559, sous François II, d'autres émettent l'hypothèse de deux voyages différents en France. En tout état de cause, en 1540, Bordon travaille à Augsbourg, créant pour les Fugger et d'autres familles importantes des peintures mythologiques et allégoriques à l'érotisme latent et recherché, connaissant un vif succès. Entre 1548 et 1550, Bordon est à Milan où il peint pour Carlo da Rho des portraits et des tableaux mythologiques. Entre 1557 et 1559 son art décline; il séjourne à Trévise avant de revenir à Venise où il meurt. ▲

and architecture. He carefully studied the drawings of Sebastiano Serlio (1475-1554), which he reinterpreted with a refined Mannerist touch. In the years that followed, his career took a decisive turn, and he began a series of journeys, first and foremost to France, where he worked for François I<sup>er</sup> and the Guise family. According to Vasari this took place in 1538, a date much debated by scholars, some of whom prefer to consider 1559, under François II; others have suggested two separate trips to France. In any case, Bordon was active in Augsburg in 1540, painting mythological and allegorical canvases for the Fuggers and other notable families; the subjects are imbued with latent, exquisite eroticism, and were highly successful. Between 1548 and 1550, Bordon was in Milan, where he painted portraits and mythological works for Carlo da Rho. In the period 1557-1559 his art began to decline; he lived in Treviso before returning to Venice, where he died. ▲

1. Le grand tableau représentant *L'Annonciation* a été découvert par Sylvie Béguin qui l'a signalé au musée de Caen; Sylvie Béguin, «Musée des Beaux-Arts de Caen. I Une *Annonciation* de Paris Bordon», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n<sup>os</sup> 4/5, 1968, p. 195-204 et, plus récemment, Françoise Debaisieux, *Caen Musée des*

*Beaux-Arts. Peintures des écoles étrangères*, Inventaire des collections publiques françaises n<sup>o</sup> 36, Paris, 1994, p. 72-73 (qui reprend toute la bibliographie). Pour le tableau de Moscou, voir l'article récent de David Ekserdjian, «Paris Bordone and the Aedes Walpolianae», *Apollo*, n<sup>o</sup> 448, juin 1999, p. 51-52.  
— The large painting of *The Annunciation* was discovered

by Sylvie Béguin, who brought it to the attention of the museum in Caen: see Sylvie Béguin, "Musée des Beaux-Arts de Caen. Une *Annonciation* de Paris Bordon", *La Revue du Louvre et des musées de France*, nos. 4-5, 1968, pp. 195-204; and, more recently, Françoise Debaisieux, *Caen, Musée des Beaux-Arts. Peintures des écoles étrangères* (Inventaire

des collections publiques françaises, no. 36), Paris, 1994, pp. 72-73, with earlier literature. For the painting in Moscow, see David Ekserdjian, "Paris Bordone and the Aedes Walpolianae", *Apollo*, June 1999, no. 448, pp. 51-52.  
2. Giordana Canova, *Paris Bordon*, Venise, 1963, p. 85, fig. 89.  
— Giordana Canova, *Paris Bordon*, Venice, 1963, p. 85, fig. 89.

# JACOPO DAL PONTE, dit BASSANO

BASSANO DEL GRAPPA, CA. 1510 - 1592

## Le Voyage de Jacob *Jacob's Journey*

---

HUILE SUR TOILE, 62,5 × 96 CM (OIL ON CANVAS, 24 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> × 37 <sup>13</sup>/<sub>16</sub> IN)  
SUR LE CHÂSSIS, UNE ÉTIQUETTE « WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM - INVENTAR 1925. NO. 699 »  
ET UN NUMÉRO « 78 », TOUS DEUX RÉCUPÉRÉS LORSQUE LE TABLEAU A ÉTÉ RENTOILÉ.  
THE STRETCHER BEARS A LABEL "WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM - INVENTAR 1925. NO. 699"  
AND THE NUMBER "78", BOTH RETAINED WHEN THE CANVAS WAS RELINED.

---

**PROVENANCE.** Très probablement Gênes, collection Durazzo Pallavicini Negrotto Cambiaso; Cologne, collection Fastenrath, donné en 1925 au Wallraf-Richartz-Museum (inv. 699) qui le vend en février 1943; vente Van Ham, Cologne, 17-19 novembre 2005, n° 1514; collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Edoardo Arslan, *I Bassano*, 2 vol., Milan, 1960, vol. 1, p. 109, 166, vol. 2, fig. 146; Alessandro Ballarin, « Introduzione a un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano, II », dans *Studi di Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi*, Venise, 1971, p. 142-143; W. Roger Rearick, « Dal Ponte Jacopo detto Bassano », dans *Dizionario Biografico degli italiani*, Rome, vol. XXXII, 1986, p. 184; Alessandro Ballarin – Giovanni Romano (dir.), *Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, cat. exp. Turin, Antichi Maestri Pittori, 12 mai – 23 juin 1990, p. 112-145; W. Roger Rearick, « Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano », dans Beverly Louise Brown – Paola Marini (dir.), *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, cat. exp. Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 septembre – 6 décembre 1992; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 janvier – 25 avril 1993, p. CXXIX, note 219; Vittoria Romani, dans Beverly Louise Brown – Paola Marini (dir.), *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, cat. exp. Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 septembre – 6 décembre 1992; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 janvier – 25 avril 1993, p. 120-121, sous le n° 43; Alessandro Ballarin, dans Michel Laclotte – Giovanna Nepi Sciré (dir.), *Le Siècle de Titien*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 9 mars – 14 juin 1993, p. 597-598, sous le n° 190; Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano, Tavole*, Cittadella (Padoue), 1996, I, t. 3, fig. 924, 927-928, 942, 945; Giuliana Ericani, dans Alessandro Ballarin – Giuliana Ericani (dir.), *Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell'occhio*, cat. exp. Bassano del Grappa, Museo Civico, 6 mars – 13 juin 2010, p. 109-110, sous le n° 30.

### ŒUVRES EN RAPPORT

#### Dessin préparatoire:

*Étude de jeune berger avec un bâton*, craie noire et blanche sur papier bleu, 197 × 135 mm, ca. 1566. Florence, Museo Horne (en dépôt au Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi), Horne inv. 5663 (fig. 1); ce dessin est l'étude préparatoire pour la figure du jeune berger à droite (voir Vittoria Romani, dans *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, cat. exp. Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 septembre – 6 décembre 1992; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 janvier – 25 avril 1993, p. 234-235, n° 92).

**PROVENANCE.** Most probably Genoa, Durazzo Pallavicini Negrotto Cambiaso collection; Cologne, Fastenrath collection, donated in 1925 to the Wallraf-Richartz-Museum (inv. 699), which sold it in February 1943; Cologne, Van Ham sale, 17-19 November 2005, lot 1514; private collection.

**LITERATURE.** Edoardo Arslan, *I Bassano*, 2 vols., Milan, 1960, vol. 1, pp. 109, 166, vol. 2, fig. 146; Alessandro Ballarin, « Introduzione a un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano, II », in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi*, Venice, 1971, pp. 142-143; W. Roger Rearick, « Dal Ponte Jacopo, detto Bassano », in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, vol. XXXII, 1986, p. 184; Alessandro Ballarin, in Giovanni Romano, ed., « Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto », exh. cat., Turin, Antichi Maestri Pittori, 12 May – 23 June 1990, pp. 112-145; W. Roger Rearick, « Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano », in Beverly Louise Brown and Paola Marini, eds., *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, exh. cat., Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 September – 6 December 1992; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 January – 25 April 1993, p. CXXIX, note 219; Vittoria Romani, in Beverly Louise Brown and Paola Marini, eds., *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, exh. cat., Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 September – 6 December 1992; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 January – 25 April 1993, pp. 120-121, under no. 43; Alessandro Ballarin, in Michel Laclotte and Giovanna Nepi Sciré, eds., *Le Siècle de Titien*, exh. cat., Paris, Grand Palais, 9 March – 14 June 1993, pp. 597-598, under no. 190; Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano, Tavole*, Cittadella (Padua), 1996, I, vol. 3, figs. 924, 927-928, 942, 945; Giuliana Ericani, in Alessandro Ballarin and Giuliana Ericani, eds., *Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell'occhio*, exh. cat., Bassano del Grappa, Museo Civico, 6 March – 13 June 2010, pp. 109-110, under no. 30.

### RELATED WORKS

#### Preparatory drawing:

*Study of a Young Shepherd with a Stick*, black chalk on blue paper, 197 × 135 mm, c. 1566. Florence, Museo Horne (housed in the Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi), Horne inv. 5663 (fig. 1); this is the preparatory study for the figure of the young shepherd on the right (see Vittoria Romani, in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, exh. cat., Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 September – 6 December 1992; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 January – 25 April 1993, pp. 234-235, no. 92).





**Autres versions peintes :**

- Une réplique d'atelier à Burghley House (Stamford, Lincolnshire), collection du marquis d'Exeter.

- Une autre réplique d'atelier autrefois à Zurich, galerie Meissner (pour ces deux répliques voir A. Ballarin, *Jacopo Bassano, Tavole*, Cittadella [Padoue], 1996, I, t. 3, fig. 925-926).

**DÈS 1971, ALESSANDRO BALLARIN AVAIT ÉMIS** l'hypothèse que notre tableau était le pendant de la *Rencontre de Jacob et Rachel au puits* (Turin, collection particulière; fig. 2), hypothèse accueillie favorablement par Rearick et par la critique postérieure. Le fait que le tableau de Turin ait une provenance génoise assurée – il a fait partie d'une vente de la collection Durazzo Pallavicini Negrotto Cambiaso<sup>1</sup> – autorise à penser que *Le Voyage de Jacob* provient lui aussi de cette même collection de laquelle il serait cependant sorti à une date très antérieure. Outre d'évidentes affinités de style et d'homogénéité de récit, les deux œuvres présentaient des ajouts, probablement pour les assortir à un encadrement identique, remaniements qui dataient sans doute du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui ont été enlevés, tant sur l'exemplaire de Turin (huile sur toile, 58,6 × 99,1 cm) que sur celui que nous présentons. Aujourd'hui, les dimensions sont donc approchantes de l'un à l'autre, à quatre centimètres près dans la hauteur et trois centimètres dans la largeur, ce qui a induit Ballarin à avancer l'hypothèse que *Le Voyage de Jacob* ait pu subir un léger manque, dans la longueur à droite, en s'appuyant sur le témoignage de copies qui attestent de cette petite bande de matière supplémentaire<sup>2</sup>.

Situé par Ballarin en 1566-1567, c'est une des premières pastorales de la phase « classique » de l'artiste que l'historien fait débiter vers 1565. Néanmoins, les débuts de la pastorale étaient en gestation dans son œuvre dès 1558, date documentée du *Saint Jean Baptiste dans le désert* du Museo Civico de Bassano del Grappa, qui voit l'utilisation du thème biblique prétexte à composer une scène rurale sur fond de paysage. Cet intérêt pour les fonds paysagés va croissant dans les décennies suivantes et se développe dans ses nombreuses *Annonce aux bergers* et *Adoration des bergers*, avant d'arriver aux thèmes de l'Ancien Testament, dont *La Rencontre de Rachel au puits* et *Le Voyage de*

**Other painted versions:**

- A workshop replica at Burghley House (Stamford, Lincolnshire), Collection of the Marquess of Exeter.

- Another workshop replica formerly in Zurich, Meissner Gallery; for both replicas see A. Ballarin, *Jacopo Bassano, Tavole*, Cittadella (Padua), 1996, I, vol. 3, figs. 925-926.

**IN 1971, ALESSANDRO BALLARIN HYPOTHESIZED** that our painting was the pendant of the *Meeting of Jacob and Rachel at the Well* (Turin, private collection; fig. 2), a proposal accepted by Roger Rearick and subsequent scholars. The fact that the canvas in Turin has a verified Genoese provenance – it was included in the sale of the Durazzo Pallavicini Negrotto Cambiaso collection<sup>1</sup> – entitles us to think that *Jacob's Journey* has the same provenance, although it would have left that collection much earlier. Beyond their obvious affinities of style and a uniform approach to narration, both works once had extensions, probably made – no doubt in the eighteenth century – to fit them into identical frames, and later removed; the modification was made to both the Turin picture (oil on canvas, 58.6 × 99.1 cm) and ours. Their current dimensions are thus very similar, differing by only four centimetres or so in height and three in width, suggesting to Ballarin that *Jacob's Journey* might have been cut slightly along its right side; the hypothesis is based on the evidence of copies containing a narrow additional area of paint.<sup>2</sup>

Dated by Ballarin to about 1566-1567, this is one of the earliest pastoral compositions of Bassano's "classic" phase, defined by the scholar as beginning around 1565. Nonetheless the pastorals were already evolving in his work in 1558, the documented date of the *Saint John the Baptist in the Wilderness* in the Museo Civico, Bassano del Grappa, in which a Biblical passage becomes

1. Christie's, Milan, 5-6 octobre 1979, n° 516.

— Christie's, Milan, 5-6 October 1979, lot 516.

2. Pour cette argumentation, nous renvoyons à Alessandro Ballarin (*Jacopo Bassano, Tavole*, Cittadella [Padoue], 1996, I, t. 3, fig. 924, 927-928,

942, 945), qui reproduit les copies connues de notre composition.

— As argued by Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano, Tavole*, Cittadella (Padua), 1996, I, vol. 3, figs. 924, 927-928, 942, 945, with illustrations of the known copies of our composition.

FIG. 1

— Jacopo Bassano, *Étude de jeune berger avec un bâton*, Florence, Museo Horne (en dépôt au Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi).



*Jacob*. Ces deux épisodes successifs, tirés de la Genèse (29-31), lui donnent l'opportunité d'adapter cette formule dans des formats en longueur, à l'horizon rabaissé, où hommes et animaux se mêlent harmonieusement en un monde paisible. En ce qui concerne notre thème, il convient de citer un précédent ambitieux, *Le Voyage de Jacob* d'Hampton Court (fig. 3), daté vers 1560, qui exprime déjà un subtil équilibre entre une rusticité simple et une stylisation élégante, tout en explorant un vocabulaire que nous retrouvons dans le nôtre. De l'un à l'autre, nous voyons la longue diagonale horizontale du troupeau qui occupe le premier plan, la variété des animaux que l'artiste s'est toujours plu à représenter: le cheval blanc et l'âne au centre, la chameau sur lequel un des enfants est juché, le jeune berger à l'extrême droite avec une chemise rose qui s'apprête à sortir du champ, Jacob au centre de la composition.

the pretext for composing a rural scene set in a landscape background. This interest in landscapes increased during the decades that followed and was developed in Jacopo's numerous treatments of the *Announcement to the Shepherds* and the *Adoration of the Shepherds*, culminating in Old Testament subjects such as the *Meeting of Jacob and Rachel at the Well* and *Jacob's Journey*. These consecutive biblical episodes (Genesis 29-31) enabled him to adapt the narrative type to a horizontal format with a low horizon line, in which the harmonious coexistence of human and animal life is set in a peaceful world. As regards our subject, we should cite an ambitious precedent, *Jacob's Journey* at Hampton Court (fig. 3), datable to about 1560, which already expresses a subtle balance between rustic simplicity and elegant stylisation, while exploring the vocabulary that recurs in our *Jacob's Journey*. Stretching across the foreground of each of these pictures is the long diagonal of



FIG. 2  
— Jacopo Bassano, *Rencontre de Jacob et Rachel au puits*, Turin, collection particulière.

Au moyen du paysage, Bassano a cherché à réaliser une peinture plus naturelle où la lumière, résolument claire, joue un rôle capital et vient atténuer le contraste du clair-obscur en permettant aux couleurs d'apparaître dans la fraîcheur de leur juste tonalité. Dans notre composition, l'équilibre entre les bleu froid, les orangés-roux, les roses et les blancs traversés par cette lumière limpide, crée une atmosphère magique. La retenue pensive du jeune garçon au premier plan évoque le monde de Giorgione (ca. 1476/78-1510). Sa place affleurant à la surface de la toile est d'une nouveauté sans précédent et fait basculer le monde de la pastorale, telle que nous l'avons vu pour le tableau d'Hampton Court par exemple, vers la poésie élégiaque exprimée dans notre exemplaire, plus accompli sous cet angle de vue. Nous sommes en droit de nous demander à quoi peut bien penser cet enfant, introspectif et seul. De l'avoir mis en exergue de manière originale et inattendue en fait un morceau inoubliable. La dimension psychologique de ce portrait, qui trouve un écho dans

the flock of sheep, accompanied by the various animals cherished by the artist, such as the white horse and donkey in the middle, the camel with a child perched on its back, as well as the young pink-shirted shepherd at far right, on his way out of the picture space, and Jacob in the centre of the composition.

Through landscape, Bassano sought to create a more natural type of painting, in which resolutely clear light plays a vital role and softens chiaroscuro contrasts, allowing colours to retain the freshness of their true tonalities. In our painting, the balance between the cool blues, orange-reds, roses and whites touched by this clear light generates a magical atmosphere. The pensive restraint of the boy in the foreground recalls the world of Giorgione (c. 1476/78-1510): his placement at the very edge of the image is unprecedented, and shifts the world of the pastoral, as we saw it in the Hampton Court picture, for instance, towards the elegiac poetry of our canvas, a more accomplished version in this respect. We might well wonder what this



FIG. 3  
— Jacopo Bassano, *Le Voyage de Jacob*, Hampton Court, The Royal Collection.

cet autre morceau de bravoure de la jeune fille assise jouant avec deux colombes et affichant cette même expression sérieuse, semble sceller deux destins personnels qui se superposent au récit biblique. Nous sommes d'ailleurs frappés par le soin, très attachant, que l'artiste a déployé dans la représentation de ses nombreux portraits d'enfants, tellement vrais et vivants. Les deux femmes de Jacob, Rachel et Lea – de dos et de profil –, sont occupées à restaurer leur progéniture, donnant l'occasion au peintre de déposer à même le sol diverses petites natures mortes : le panier de victuailles, des écuelles, une gourde. Admirons le coloriste qui sait faire vibrer les drapés de sa touche large et sinueuse mais qui est aussi capable de se muer en fin portraitiste sachant, grâce à de petits traits menus et délicats, imprimer une intériorité si ténue sur les visages de ces deux enfants. Les animaux, eux aussi, sont là pour nous faire croire

introspective and solitary child is thinking; Bassano's focus on him here, and in such an original and unexpected way, makes this a memorable passage.

The psychological aspect of this portrait, which resonates in the other piece of bravura, the seated girl playing with two doves and wearing the same serious expression, seems to superimpose two personal destinies on the Biblical story. We are also struck by the endearing attention paid by the artist to his portrayal of such real, living children. The two wives of Jacob, Rachel and Leah – seen from behind and in profile – are shown looking after their offspring, thus giving the painter the chance to arrange various small still lifes on the ground: the basket of provisions, platters and a gourd. An admirable colourist, Bassano used broad, sinuous brushstrokes to make his draperies shimmer, but he could also turn his talents to refined portraiture,

à la vraisemblance de ce long cortège, les trois têtes du cheval, de l'âne et du mouton paraissent « dialoguer » en une proximité bienveillante.

Serait-ce le message ultime de cette pastorale : celui de s'interroger sur le rapport de l'homme à la nature en le magnifiant en une complémentarité nécessaire, en une symbiose idyllique ? Tout comme Titien avec ses « Poésies », Jacopo Bassano avec ses pastorales a su découvrir un mode bien à lui, en leur donnant un ton universel qui influencera durablement la peinture jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Jacopo Bassano ne fut jamais l'élève de Titien (1488/89-1576), mais subit son ascendance tout au long de sa vie, soit par la vision directe des œuvres du grand maître de Cadore, soit par l'intermédiaire des estampes d'après ses compositions les plus célèbres. En effet, lorsque Jacopo naît vers 1510 Titien a un peu plus de vingt ans, il devient l'héritier artistique du défunt Giorgione et commence à dominer la scène artistique vénitienne, et cela pour plus de soixante ans. De fait, Jacopo ne choisit pas non plus de faire carrière à Venise, mais préféra une vie retirée et tranquille dans son village natale de Bassano del Grappa, où il développe un style personnel et subtil, teinté de candeur à ses débuts.

Jacopo a tout d'abord fait son apprentissage dans l'atelier familial de Bassano del Grappa, auprès de son père Francesco Dal Ponte, dit Il Vecchio (ca. 1475/78-1539), peintre et fondateur de la dynastie, puis selon une tradition ancienne auprès de Bonifacio Veronese à Venise, où il est effectivement documenté en 1535 mais qu'il devrait avoir rejoint dès 1533. Il est très tôt capable d'actualiser la culture archaïque de son père avec les premiers éléments modernes en provenance de Venise. C'est là une des caractéristiques de la vitalité de l'art de Jacopo qui évoluera vers des canons plus allongés et un goût plus inquiet, où il aura souvent recours au caractère confidentiel du nocturne, plus répandu vers la fin de son œuvre. ▲

knowing how to use small, delicate features to lend such subtle interior qualities to the faces of those two children. The animals, too, are there to make us believe in the verisimilitude of the lengthy procession, with the three heads of the horse, donkey and sheep in apparent and benevolently close dialogue.

Could this be the ultimate message of this pastoral landscape – how to consider the relationship of man and nature by elevating it to a condition of necessary harmony, in an idyllic symbiosis? Like Titian and his *poesie*, Jacopo Bassano made the pastoral entirely his own, giving it a universality that was to have a lasting influence on painting until the eighteenth century.

Although Jacopo Bassano was never the direct pupil of Titian (1488/89-1576) he was marked by his legacy throughout his life, either by seeing the great master's work at first hand or through prints after his most celebrated compositions. When Jacopo was born around 1510, Titian was little more than twenty, becoming the artistic heir of the dead Giorgione and gradually dominating the Venetian art scene, which he continued to do for over sixty years. Our painter chose not to establish his career in Venice, preferring a withdrawn and calmer life in his native town of Bassano del Grappa, where he developed a personal and subtle style, touched by a certain ingenuousness in his early phase.

Jacopo was first apprenticed in the family workshop in Bassano del Grappa to his father Francesco Dal Ponte, called Il Vecchio (c. 1475/78-1539), a painter and founder of the dynasty; then, according to an early tradition, to Bonifacio Veronese in Venice. In fact he is documented in the city in 1535, though he may have already arrived in 1533. He very soon updated his father's more archaic culture with the modern art developing in Venice. This is one of the qualities underlying the vitality of Jacopo's art, which evolved towards more attenuated figures and an increasing sense of restlessness, often turning to the confidential nature of the nocturne, found most frequently towards the end of his career. ▲



LEONELLO SPADA

BOLOGNE, 1576 - PARME, 1622

## Lamentation sur le Christ mort *Lamentation over the Dead Christ*

---

HUILE SUR TOILE, 120,5 × 158 CM (OIL ON CANVAS, 47<sup>7</sup>/<sub>16</sub> × 62<sup>3</sup>/<sub>16</sub> IN)  
AU REVERS DE LA TOILE ET DU CADRE, UN CACHET DE CIRE AVEC ARMOIRIES  
ET INSCRIPTION « FARNESII ». SUR LE RECTO DE LA TOILE,  
TRACES D'UN CACHET DE CIRE EN BAS À DROITE.  
ON THE BACK OF THE CANVAS AND FRAME, A COAT OF ARMS IN SEALING WAX,  
WITH AN INSCRIPTION THAT CLEARLY READS "FARNESII".  
ON THE FRONT OF THE CANVAS, AT LOWER RIGHT, TRACES OF ANOTHER SEAL.

**PROVENANCE.** Rome, Palazzo Chigi alla Farnesina encore en 1917 (voir photo G. F. N. c. 6332)<sup>1</sup>; puis par descendance toujours à Rome, collection Francesco Chigi (dans l'inventaire le tableau a une attribution à « Ottavio Leoni Padovanino [?] » [sic], une photographie ancienne du tableau avec le cadre montre, de façon fragmentaire, un cartel avec le surnom de ce dernier « D<sup>o</sup> Varotari d<sup>no</sup> »); inventaire de Francesco Chigi (1958) et photographie, Ariccia, Palazzo Chigi (informations aimablement communiquées par F. Petrucci), vendu en 1958; depuis Rome, collection particulière jusqu'à aujourd'hui.

**BIBLIOGRAPHIE.** Maurizio Calvesi, dans *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, cat. exp. Bologne, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 avril - 5 juillet 1959, p. 93-94; Fiorella Frisoni, « Leonello Spada », dans *Paragone*, 1975, 299, p. 71, fig. 70, note 44; Fiorella Frisoni, « Lionello Spada », dans Emilio Negro - Massimo Pironcini (dir.), *La Scuola dei Carracci. Dall'accademia alla bottega di Ludovico*, Modène, 1994, p. 269, 272, n° 38; Massimo Pironcini - Emilio Negro - Nicosetta Roio, *Leonello Spada*, Manerba / Reggio Emilia, 2002, p. 32 repr., p. 122, fig. 53a, 198, n° 95, 213, n° 193 (répertorié dans les tableaux perdus).

**ŒUVRE EN RAPPORT.** Une autre version - avec variantes - dans la collection Vignini à Imola (huile sur toile, 125 × 161 cm); voir M. Pironcini - E. Negro - N. Roio, *ibid.*, 2002, p. 121-122, n° 53.

**LE TABLEAU, REPRODUIT EN NOIR ET BLANC**  
et répertorié dans les dernières publications sur l'artiste parmi les œuvres perdues, vient aujourd'hui retrouver une place de tout premier plan dans le corpus de Leonello Spada. Sa redécouverte est d'autant plus captivante que le tableau est dans un superbe état de conservation et vient témoigner au mieux de l'art de cet artiste à part sur la scène bolognaise du début du XVIII<sup>e</sup> siècle marquée par les Carracci. En effet, le peintre

**PROVENANCE.** Rome, Palazzo Chigi alla Farnesina (at least as late as 1917: see G. F. N. photo 6332)<sup>1</sup>; then by descent, Rome, Francesco Chigi collection (the inventory attribution is to "Ottavio Leoni Padovanino (?)" [sic], and an old photograph of the painting with the frame shows part of a label with the latter's nickname "D<sup>o</sup> Varotari d<sup>no</sup>"; inventory of Francesco Chigi, 1958, and photograph from Ariccia, Palazzo Chigi, kindly communicated by F. Petrucci), sold in 1958; subsequently Rome, private collection, to the present.

**LITERATURE.** Maurizio Calvesi, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, exh. cat., Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 April - 5 July 1959, pp. 93-94; Fiorella Frisoni, "Leonello Spada", *Paragone*, 299, 1975, p. 71, fig. 70, note 44; Fiorella Frisoni, "Lionello Spada", in Emilio Negro and Massimo Pironcini, eds., *La Scuola dei Carracci. Dall'accademia alla bottega di Ludovico*, Modena, 1994, pp. 269, 272, no. 38; Massimo Pironcini, Emilio Negro, Nicosetta Roio, *Leonello Spada*, Manerba and Reggio Emilia, 2002, p. 32 (illus.), p. 122, fig. 53a, p. 198, no. 95, p. 213, no. 193 (listed under lost works).

**RELATED WORK.** Another version, with variants, is in the Vignini collection in Imola (oil on canvas, 125 × 161 cm): see M. Pironcini, E. Negro, N. Roio, 2002, pp. 121-122, no. 53.

**REPRODUCED IN BLACK AND WHITE AND**  
listed in recent publications among the artist's lost works, this painting can now once again resume its position in the forefront of Leonello Spada's oeuvre. This rediscovery is even more exciting given its splendid state of preservation, and it bears excellent witness to the artist's distinct contribution to the world of art in early seventeenth-century Bologna, which was so strongly marked by the Carracci. Spada was





a osé y affirmer des choix originaux pour se démarquer assez tôt du contexte artistique local et suivre la manière de Caravage (1571-1610), dont il en deviendra le représentant unique à Bologne. Son art, fait de forts contrastes de clair-obscur, sera fondamental pour la formation de Guercino (1591-1666).

Calvesi (1959) avait le premier proposé, pour cette œuvre, une datation antérieure à 1615, au contraire de Frisoni (1975), qui a considéré le tableau d'un style proche d'Alessandro Tiarini (1577-1668) et, en conséquence, d'une exécution beaucoup plus tardive. Cependant, M. Pirondini, E. Negro et N. Roio (2002) suivent la datation avancée par Calvesi, qui est la plus convaincante. Chronologiquement et stylistiquement, le tableau est à placer à proximité du *Christ ressuscitant le fils de la veuve de Naïm* (Cesena, Collezione della Cassa di Risparmio; fig. 1), situé lui tout de suite après les expériences romaines de l'artiste (1612-1613) et donc daté, comme notre tableau, de son retour en Émilie attesté de façon certaine au début de l'année 1614. Il partage avec notre œuvre les expressions exacerbées des *affetti* au moyen de grands mouvements de bras expressifs, à valeur déclamatoire, où les volumineux drapés jouent, dans cette partition, un rôle à part entière.

D'emblée, avec la *Lamentation sur le Christ mort*, nous nous trouvons confronté au ton mélodramatique des expressions en une sorte d'exaspération du désespoir qui s'exprime ici sur un mode humain, tous pleurant à chaudes larmes. Le corps du Christ, vu de *sotto in su*, allongé en un raccourci audacieux, réserve au spectateur un effet théâtral certain. Au second plan, la composition est construite sur une ligne continue, plaçant les têtes toutes au même niveau – ligne seulement rompue par la diagonale du corps du Christ à l'avant. Il se trouve ainsi bien mis en évidence sur l'immense linceul blanc dans lequel Joseph d'Arimatee l'avait enveloppé et qui lui fait encore office de mouchoir. Cette annotation, anecdotique et personnelle dans l'expression de la douleur, se répète avec la figure du saint Jean évangéliste

bold and original in his early move away from local artistic tradition, following the style of Caravaggio (1571-1610), whose sole representative he was in Bologna. His work, combining dynamic contrasts of light and shade, was to be fundamental for the evolution of Guercino (1591-1666).

Calvesi (1959) was the first to suggest that our canvas was painted before 1615, unlike Frisoni (1975), who connected it stylistically to Alessandro Tiarini (1577-1668) and thus to a much later period. For Pirondini, Negro and Roio (2002), the dating proposed by Calvesi is acceptable, and this does seem the most convincing. Both as regards chronology and style, the painting should be considered as close to the *Christ Raising the Son of the Widow of Nain* (Cesena, Cassa di Risparmio Collection; fig. 1), painted immediately after the artist's Roman sojourn in 1612-1613, and thus datable – like our painting – to when he came back to Emilia, where his presence is recorded in documents of early 1614. This resembles our picture in its adoption of strong *affetti*, conveyed through expressive, declamatory arm movements, and with drapery playing a separate and prominent role.

The *Lamentation over the Dead Christ* immediately confronts us with a melodramatic tone of accentuated despair, here expressed with deep humanity, with each figure shedding heavy tears. The body of Christ, seen upside down and boldly foreshortened, presents the beholder with a markedly theatrical effect. The background is composed along a continuous line, with the heads of the figures all set on the same level – a line broken only by the foreground diagonal of Christ, whose body is made prominent by the extensive white sheet in which Joseph of Arimathea has wrapped him, and which he uses to wipe his tears. This narrative notation, an intimate and personal expression of pain, is repeated in the figure of Saint John the Evangelist, who also covers his face with a sizeable piece of fabric; the two figures close off the

1. Il convient de commencer l'étude par un rectificatif important concernant sa provenance. M. Pirondini – E. Negro – N. Roio (2002) publient encore le tableau comme étant propriété de l'État

alors qu'il ne l'a jamais été comme détaillé, ici, dans la provenance du tableau. En effet, le tableau appartenait aux Chigi et il est resté dans cette famille. Il n'a pas été vendu, avec le palais Chigi, à l'État italien.

— An important correction should be made to the provenance as published: in M. Pirondini, E. Negro, N. Roio (2002) the painting is claimed to be the property of the Italian State when

this was never the case, as is stated here under Provenance. The canvas belonged to the Chigi family and it remained in their collection; it was not sold, as Palazzo Chigi itself was, to the State.



FIG. 1  
— Leonello Spada, *Le Christ ressuscitant le fils de la veuve de Naïm*, Cesena, Collezione della Cassa di Risparmio.

se couvrant lui aussi le visage d'un grand mouchoir; les deux personnages ferment la scène de part et d'autre. Ce dernier détail iconographique nous renvoie à la *Mort de la Vierge* (Paris, musée du Louvre) de Caravage, qui présente, de manière semblable, au premier plan à droite, un personnage féminin se couvrant aussi le visage d'un grand tissu pour cacher son chagrin.

À la suite de Pirondini, notons que la narration du second plan, en frise, évoque de ce même sujet une œuvre de Ludovico Carracci (1555-1619) réapparue, elle aussi, depuis peu (New York, The Metropolitan Museum of Art; fig. 2). Bien qu'antérieur d'un quart de siècle, celle-ci était toujours visible à Bologne dans

composition on each side. This iconographic detail recalls the *Dormition of the Virgin* (Paris, Musée du Louvre) by Caravaggio (1571-1610), which has a similar passage in the right foreground where a female figure covers her face with a large piece of drapery to hide her grief.

We may note, as Pirondini does, that the frieze-like composition of the background figures recalls the same subject as treated by Ludovico Carracci (1555-1619), another recent rediscovery (New York, The Metropolitan Museum of Art; fig. 2). Though painted a quarter of a century earlier than ours, it was still visible in Bologna in the Casa Tanari in the



FIG. 2

— Ludovico Carracci, *La Lamentation sur le Christ mort*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

la Casa Tanari, dans ces années du retour de Rome de Leonello Spada. Pirondini suggère encore que notre tableau pourrait correspondre à une citation d'Oretti, d'« un cristo morto » répertorié dans la chapelle privée du cardinal légat du Palazzo Pubblico, encore à Bologne vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui rend peu probable cette suggestion. En 1613-1614, le cardinal légat n'était autre que Maffeo Barberini (1568-1644), qui, durant ses trois années de légation (1611-1614), pourrait bien avoir acquis les dix tableaux de Spada que comptait sa collection<sup>2</sup>. Il est significatif que son choix se soit porté sur Spada et non sur les Carracci ou des élèves-suiveurs marqués par leur style.

La mise en pages, caravagesque d'esprit, sur un fond sombre plus ou moins brossé et qui pourrait évoquer l'entrée d'une grotte, sert de toile de fond aux personnages. La lumière se concentre au premier plan,

years following Leonello Spada's return from Rome. Pirondini further suggests that our picture could correspond to Oretti's citation of a "cristo morto" listed in the private chapel of the Cardinal Legate in the Palazzo Pubblico; however, this was still in Bologna towards the end of the nineteenth century, which makes the connection improbable. In 1613-1614 this title was held by none other than Cardinal Maffeo Barberini (1568-1644), whose three years of office as Papal Legate (1611-1614) could well have included his purchase of the ten paintings by Spada inventoried in his collection (Pirondini, 2002, pp. 40-41). It is significant that the Cardinal's choice fell on Spada rather than the Carracci or any of their pupils and stylistic followers.

The composition is Caravagesque in spirit: a dark background, more or less laid in and evocative

2. Pirondini *et al.*, 2002, p. 40-41; voir S. Schütze, « Sinergie Iconiche: la *Hermathena* dell'Accademia dei Gelati a Bologna tra esercizio retorico

e passioni per la pittura », dans S. Schütze (dir.), *Estetica Barocca* [colloque, 6-9 mars 2002], Rome, 2004, p. 196 (avec la bibliographie précédente).

— Pirondini *et al.*, 2002, pp. 40-41; see S. Schütze, "Sinergie Iconiche: la *Hermathena* dell'Accademia dei Gelati a Bologna tra esercizio retorico

e passioni per la pittura", in *Estetica Barocca* (symposium, 6-9 March 2002), ed. S. Schütze, Rome, 2004, p. 196 (with earlier literature).

comme émanant de ce grand linceul blanc, maculé ici et là de taches de sang provenant des blessures du Christ, autant de détails réalistes bien visibles. Ailleurs, pour les drapés, l'artiste privilégie les tons froids des gris-bleu à peine réchauffés par la tunique jaune safran de Joseph d'Arimathea. La Vierge, penchée sur son fils, fait vraiment corps avec lui dans un ultime adieu qui se traduit par le grand geste des bras ouverts vers l'avant. À l'arrière, la Madeleine a le visage à demi noyé par l'ombre de sa capuche, de nouveau, une belle annotation caravagesque. Elle fait écho au profil de Nicodème, dans l'angle droit.

Véritable morceau de bravoure picturale, l'exécution est servie par une matière grasse portant la trace des coups de pinceau, exprimant toutes les nuances des passages des demi-teintes, révélant des repentirs au niveau du choix des placements des doigts des deux mains de la Vierge.

Tout d'abord formé dans l'atelier de Cesare Baglione, Spada y apprit la maîtrise de la fresque et de la quadrature, spécificité de son art qu'il développera au début de sa carrière (Bologne, fresques de la salle de César au Palazzo Bonfiglioli). En 1603, ses premiers contacts avec l'Accademia dei Carracci se concrétisent par sa participation au décor funèbre pour Agostino en exposant un petit tableau avec *Céphale et l'Aurore*. Ses premières grandes toiles, marquées par le gigantisme, témoignent d'une bonne connaissance des œuvres de Ludovico et d'Annibale. Il démontre d'autre part un intérêt particulier pour la lumière qui concourt à l'expression générale de ses œuvres, sans doute un des aspects de l'art de Caravage qui l'a le plus intéressé. Si l'on y ajoute une volonté de rupture avec la manière *languida* de Guido Reni (1575-1642), cela pourrait expliquer en partie son départ pour Malte selon toute probabilité en 1608. Là, s'il ne rencontra vraisemblablement pas Caravage, il eut tout le loisir de prendre connaissance directe de ses œuvres. Vers 1610-1611, ses tableaux commencent à apparaître à Rome, bien que son séjour dans la Ville éternelle ne remonte qu'aux années 1612-1613. Début 1614, Spada est rentré en Émilie, il exécute les fresques dans le sanctuaire de la Ghiara à Reggio Emilia. De 1617 jusqu'à sa mort, en 1622, le peintre vit à Parme, comblé de faveurs par Ranuccio Farnese. ▲

of a cave entrance, serves as a backdrop for the characters. Light is most concentrated in the foreground, as if emanating from the large white shroud, spotted here and there with blood from the wounds of Christ, clearly visible and highly realistic. Elsewhere, in describing drapery, the artist favours cool grey-blue tonalities, slightly warmed by the saffron yellow tunic of Joseph of Arimathea. The Virgin, bent over her son, unites her body with his in a final farewell, conveyed by the grand gesture of her open arms as they reach forward. Behind, the Magdalene's face is partly submerged by the shadow of her hood in another beautifully Caravaggesque notation; this echoes the profile of Nicodemus, in the right corner.

This is a true piece of bravura painting, created with rich pigments and loaded brushwork, expressing a range of nuances in the middle tones and leaving clearly visible traces of pentimenti in the placement of the fingers on both the Virgin's hands.

Early on, trained in Cesare Baglione's workshop, Spada learned to master fresco technique and quadratura, a specific area he developed early in his career (Bologna, frescoes in the Sala di Cesare in the Palazzo Bonfiglioli). In 1603, his first contacts with the Accademia dei Carracci took shape through his participation in Agostino's funeral decoration, when he painted a small picture of *Cephalus and Aurora*. His first large canvases are characterized by giant figures and display a clear awareness of the works of Ludovico and Annibale. Spada also showed a special interest in light, which played a significant part in his works and was no doubt one of the aspects of Caravaggio's art to which he was most drawn. If one adds his desire to break with the "languid" manner of Guido Reni (1575-1642), this may partly explain his departure for Malta, probably in 1608. There, although he might not actually have met Caravaggio, he would have had plenty of opportunity to see his works. In about 1610-1611, his paintings began to appear in Rome, though his sojourn in the Eternal City did not start until 1612-1613. Early in 1614, Spada returned to Emilia, where he painted the frescoes in the Shrine of the Madonna della Ghiara in Reggio Emilia. From 1617 until his death in 1622, the painter lived in Parma, showered with favours by Ranuccio Farnese. ▲

ANGELO CAROSELLI

ROME, 1585 - 1652

**Vierge à l'Enfant avec sainte Élisabeth  
et le petit saint Jean**  
*The Virgin and Child with Saints Elizabeth  
and the Infant John the Baptist*

---

HUILE SUR PANNEAU, 28 × 19,9 CM (OIL ON WOOD PANEL, 11 × 7 7/8 IN)

**PROVENANCE.** Rome, collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Anna Ottani, « Su Angelo Caroselli, pittore romano », *Arte Antica e Moderna*, 31-32, 1965, p. 292, fig. 117c (avec le titre *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean et sainte Anne*); Daniela Semprebene, *Angelo Caroselli 1585-1652. Un pittore irriverente*, Rome, 2011, p. 147.

**PROVENANCE.** Rome, private collection.

**LITERATURE.** Anna Ottani, "Su Angelo Caroselli, pittore romano", *Arte Antica e Moderna*, 31-32, 1965, p. 292, fig. 117c (with the title *Virgin and Child with the Infant Saint John the Baptist and Saint Anne*); Daniela Semprebene, *Angelo Caroselli 1585-1652. Un pittore irriverente*, Rome, 2011, p. 147.

**CE PETIT PANNEAU, TRÈS COLORÉ ET À LA** facture délicate, reproduit en petit et en noir et blanc dans un article pionnier (1965) d'Anna Ottani sur le peintre Angelo Caroselli, est réapparu récemment et a été aussitôt publié par Daniela Semprebene (2011). Cependant, contrairement à ce qu'elle indique, notre panneau ne porte pas le monogramme «A» sous les pieds du petit saint Jean. De plus, du point de vue de l'iconographie, la sainte représentée âgée, avec un voile sur la tête, peut se confondre facilement avec sainte Anne, mais ici associée à saint Jean Baptiste, il nous semble plus probable de reconnaître sainte Élisabeth.

Cette saynète, délicate, est décrite sur le mode intime de la conversation : sainte Élisabeth soutient et conduit doucement la main de l'Enfant Jésus vers la colombe, alors que le petit saint Jean, à l'autre extrémité de la composition, montre à la Vierge trônant sous un baldaquin l'inscription « Ecce agnus dei » imprimée sur le phylactère. Le groupe, en forme de pyramide, est campé en extérieur : les deux ouvertures

**THIS HIGHLY COLOURFUL AND DELICATELY-** painted little panel, only illustrated in small-scale black and white in Anna Ottani's pioneering article on Angelo Caroselli (1965), has recently re-emerged and was promptly published by Daniela Semprebene (2011). However, contrary to what is stated by the latter, our panel does not bear the monogram "A" below the feet of the young Baptist. In addition, as regards iconography, the elderly saint with the covered head, who could easily be confused with Saint Anne, is here associated with John the Baptist, and is thus more likely to be his mother, Saint Elizabeth.

The scene is a delightful playlet, and has the tone of an intimate conversation: Saint Elizabeth supports and gently leads the hand of the Christ Child towards the dove, while on the other side of the composition the young Saint John indicates the words "Ecce agnus dei", inscribed on a scroll, to the Virgin, who sits enthroned under a canopy. The pyramidal group is placed in an open-air setting, and the vistas



de droite et de gauche se perdent dans des lointains azurés. Cette évidente résurgence néo-vénitienne dans l'œuvre de l'artiste s'adapte particulièrement bien à la production de tableaux *da stanza*. Anna Ottani avait fort justement noté cette inclinaison de Caroselli pour un caravagisme plus romantique, qui chronologiquement prend place sur la scène artistique romaine après 1630 et qui caractérise aussi *La Prière du fils prodigue* (Rome, Palazzo Spada, Consiglio di Stato), ayant appartenu à Vincenzo Giustiniani.

Romain de naissance, l'artiste déploya la majeure partie de son activité dans la Ville éternelle, documentée comme académicien de Saint-Luc de 1604 à 1636. Il effectue toutefois deux séjours hors de la cité: l'un, bref, à Florence entre 1605 et 1606, ou peut-être en 1610 – année pendant laquelle il manque les documents attestant sa présence à Rome – et l'autre, prolongé, à Naples, de 1616 à 1623, comme viennent le confirmer les documents napolitains, publiés récemment par Marta Rossetti<sup>1</sup>. Cette longue absence remet en question la date d'apprentissage auprès de Caroselli de Pietro Paolini (1603-1681) arrivé à Rome en 1619. Il devient évident qu'il ne peut entrer en contact avec ce maître avant 1623, à moins qu'il ne l'ait rejoint plus tôt à Naples. De cet artiste éclectique, il est encore aujourd'hui difficile de proposer une chronologie précise de son œuvre tant du point de vue de son style même, que de celui des thèmes abordés, où celui ayant trait à la nécromancie et à la magie est une des facettes les plus intrigantes de son talent<sup>2</sup>. ▲

at left and right lead to distant azure horizons. The evident neo-Venetian resurgence in the artist's style is particularly appropriate for the creation of such *quadri da stanza*. Anna Ottani very rightly pointed out Caroselli's penchant for a more romantic sort of Caravaggism, which evolved on the Roman scene in the years after 1630 and also characterizes Caroselli's *Prayer of the Prodigal Son* (Rome, Palazzo Spada, Consiglio di Stato), which belonged to Vincenzo Giustiniani.

Roman by birth, the artist enjoyed most of his career in the Eternal City, and is documented as a member of the Accademia di San Luca between 1604 and 1636. He nonetheless made two journeys away from Rome: one to Florence, relatively briefly, between 1605 and 1606, or perhaps in 1610 – a year when no documents attest to his presence in Rome; the other a longer sojourn in Naples from 1616 to 1623, as confirmed by Neapolitan documents recently published by Marta Rossetti.<sup>1</sup> This extended absence has a bearing on the question of Pietro Paolini (1603-1681) and his apprenticeship with Caroselli. Paolini came to Rome in 1619 but it is now clear that he could not have made contact with our artist before 1623, unless he joined him earlier on in Naples. Caroselli is an eclectic painter, and it is still hard to establish a clear chronology of his work as regards both style and subject-matter, not to mention his interest in necromancy and the magic arts, which represents one of the most intriguing sides of his talent.<sup>2</sup> ▲

1. Voir l'article récent, très documenté, de Marta Rossetti, « Note sul soggiorno napoletano di Angelo Caroselli (1585-1652), appunti sulla parentesi fiorentina e alcune opere inedite », *L'Acropoli*, 5, 2010, p. 530-559.

— See the recent richly-documented article by Marta Rossetti, "Note sul soggiorno napoletano di Angelo Caroselli (1585-1652), appunti sulla parentesi fiorentina e alcune opere inedite", *L'Acropoli*, 5, 2010, pp. 530-559.

2. Voir Marta Rossetti, « L'arcano Angelo Caroselli », dans Stefania Macioce (dir.), *L'incantesimo di Circe. Temi di magia nella pittura da Dosso Dossi a Salvator Rosa*, Rome, 2004, p. 106-151.  
— Marta Rossetti, "L'arcano

Angelo Caroselli", in Stefania Macioce, ed., *L'incantesimo di Circe. Temi di magia nella pittura da Dosso Dossi a Salvator Rosa*, Rome, 2004, pp. 106-151.





CARLO FRANCESCO NUVOLONE

MILAN, 1609 ~ 1661

## Joseph et la femme de Putiphar *Joseph and the Wife of Potiphar*

---

HUILE SUR TOILE, 150 × 115,5 CM (OIL ON CANVAS, 59 × 45 ½ IN)

**PROVENANCE.** Collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Inédit.

**PROVENANCE.** Private collection.

**LITERATURE.** Unpublished.

SI LA LOMBARDIE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ du XVII<sup>e</sup> siècle nous a habitués à une peinture expressionniste aux accents volontiers tragiques – celle des Tanzio da Varallo (ca. 1580-1633), Francesco Cairo (1607-1665) et Giulio Cesare Procaccini (1574-1625) pour ne citer qu’eux –, c’était sans compter sur celle, élégante et douce, de Carlo Francesco Nuvolone, le second d’une dynastie de trois artistes qui, depuis peu, bénéficient dans leur ensemble d’une volumineuse monographie<sup>1</sup>. Un beau *Portrait de famille des peintres de la casa Nuvolone* (Milan, Pinacoteca di Brera), dû à Carlo Francesco et à son jeune frère Giuseppe Nuvolone, en donne une image immédiate et explicite. Ce dernier tableau nous permet d’évoquer ses dons de portraitiste, genre qu’il exerça avec talent tout au long de sa carrière. Pourtant, la formation de Carlo Francesco Nuvolone trouve bien son origine à cette source milanaise : après une initiation auprès de son père, peintre de figures et remarquable exécutant de nature morte s’inscrivant dans le courant de la Contre-Réforme, il fut ensuite élève de Giovanni Battista Crespì, dit Il Cerano (1565/70-1632) à l’Accademia Ambrosiana. Plus largement, son art n’est pas sans référence avec celui de G. C. Procaccini pour en avoir retenu l’utilisation sensuelle de la couleur. Sa première œuvre datée, le *Miracle de sainte Marthe* (1636 ; Pavie, Pinacoteca [Castello]), porte réellement la marque de cet apprentissage milanais dont, peu à

*ALTHOUGH THE LOMBARD SCHOOL OF THE* first half of the seventeenth century has accustomed us to an expressionist sort of painting, with wilfully tragic accents – that of Tanzio da Varallo (c. 1580-1633), Francesco Cairo (1607-1665) and Giulio Cesare Procaccini (1574-1625), to name but a few – we should not forget the elegant, gentle language of Carlo Francesco Nuvolone, the second of a dynasty of three artists who have only recently been treated together in a voluminous monograph.<sup>1</sup> A beautiful *Portrait of the Nuvolone Family of Painters* (Milan, Pinacoteca di Brera) by Carlo Francesco and his young brother Giuseppe Nuvolone presents them in an immediate, explicit manner; it also allows us to bring to life his skills in portrait-painting, a genre he mastered with great talent throughout his career. Carlo Francesco Nuvolone was firmly rooted in the Milanese tradition: after initial training with his father, a painter of figures and remarkable still life pictures during the Counter Reformation, he became a student of Giovanni Battista Crespì, called Il Cerano (1565/70-1632), at the Accademia Ambrosiana. In a broader context, his painting does share some qualities with that of G. C. Procaccini, especially as regards the sensuous treatment of colour. His earliest dated work, the *Miracle of Saint Martha* (1636; Pavia, Pinacoteca), contains vivid signs of this Milanese apprenticeship, from which he gradually distanced himself as he created his



peu, il va s'affranchir pour créer son propre vocabulaire, moins dramatique et tourmenté, privilégiant une veine de sujets plus légers, où drapés virevoltants, expressions languides et sensuelles rencontreront une grande fortune auprès du collectionnisme privé.

L'œuvre que nous présentons est une nouvelle entrée dans le corpus de Carlo Francesco Nuvolone, qui a particulièrement aimé représenter les thèmes exaltant la vertu de la pudeur et de la continence. De fait, il est possible que ce tableau ait été accompagné d'une *Suzanne et les vieillards*, comme ce fut le cas, d'autres fois, dans son parcours. Nous reproduisons, à titre d'exemple pour ensuite les confronter un peu plus loin, une de ces paires illustrant ces deux sujets sur la séduction dans des dimensions quasi similaires aux nôtres : *Joseph et la femme de Putiphar* et *Suzanne et les vieillards* de la Galleria dell' Accademia Tadini de Lovere<sup>2</sup> (fig. 1 et 2).

Sur notre tableau la sensualité du dos aux ombres veloutées n'a d'égal que le plaisir évident de l'artiste à décrire une jeune femme belle et attirante, à l'orner de bijoux et à l'entourer d'étoffes précieuses : ainsi les taffetas aux effets moirés, les draps aux nombreux plis ou encore les drapés virevoltants de Joseph cherchant à échapper à tant d'insistance. Les deux corps sont liés en un mouvement très dynamique, matérialisé par la diagonale du bras nu tentant de retenir le jeune homme à laquelle se superpose l'ample drapé orange-rosé volant autour de lui sous l'effet de la fuite. Le regard, glissé vers l'arrière d'un brusque mouvement de tête s'il faut en croire les cheveux flottants, ne semble laisser aucun espoir à la détermination de la femme de Putiphar. Et la réussite de l'œuvre tient pour beaucoup dans cet échange de regard, ajoutant une dramaturgie à la scène, absente de la composition de l'Accademia Tadini dans laquelle la jeune femme fixe, en une frontalité quelque peu surprenante, presque embarrassante, le spectateur qu'elle prend à témoin. Nous sommes véritablement happés par le

own idiom – less dramatic and tormented, and with a focus on less weighty subjects, where swirling drapery and languid, sensual expressions were to find great favour with private collectors.

The work presented here is a new addition to the oeuvre of Carlo Francesco Nuvolone, who was particularly fond of subjects extolling the virtues of modesty and continence. Indeed, this picture may have been accompanied by a *Susanna and the Elders*, as was the case on other occasions in his career. So as to compare them below, we reproduce one such pair: *Joseph and the Wife of Potiphar* and *Susanna and the Elders* in the Galleria dell'Accademia Tadini in Lovere (figs. 1 and 2), which illustrate the subject of seduction and have dimensions close to those of our picture.<sup>2</sup>

The sensuality of the velvety shadows of the naked back is only equalled by the obvious pleasure the painter had in describing a beautiful, appealing young woman, adorning her with jewels and surrounding her with precious fabrics – taffetas with their moiré effect, sheets in multiple folds and swirling drapery as Joseph seeks to escape an insistent invitation. The two bodies are linked in a highly dynamic movement given material form by the diagonal of the naked arm that attempts to restrain the young man, paralleled by the ample orange-pink drapery that flies around him as he makes his escape. Joseph's gaze, directed backwards as a result of what must be an abrupt turn of the head, to judge by his hair, seems hopeless before the determination of Potiphar's wife.

Much of the painting's success lies in this exchange of gazes, which infuses the scene with drama, unlike the composition in the Accademia Tadini, in which the young woman looks out frontally in a somewhat surprising and almost embarrassing way at the beholder, who is also her witness. We are truly captivated by the story and drawn into a

1. Filippo Maria Ferro, *Nuvolone una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Soncino, 2003.  
— Filippo Maria Ferro, *Nuvolone una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Soncino, 2003.

2. Carlo Francesco Nuvolone, *Joseph et la femme de Putiphar* (huile sur toile, 156 × 119 cm), Lovere (BG), Galleria dell' Accademia Tadini, cat. P 137 et Carlo Francesco Nuvolone,

*Suzanne et les vieillards* (huile sur toile, 156 × 119 cm), Lovere (BG), Galleria dell' Accademia Tadini, cat. P 132.  
— Carlo Francesco Nuvolone, *Joseph and the Wife of*

*Potiphar and Susanna and the Elders* (oil on canvas, 156 × 119 cm each), Lovere (Bergamo), Galleria dell'Accademia Tadini, cats. P 137 and P 132.



FIG.1  
— Carlo Francesco Nuvolone, *Joseph et la femme de Putiphar*, Lovere, Galleria dell' Accademia Tadini.



FIG.2  
— Carlo Francesco Nuvolone, *Suzanne et les vieillards*, Lovere, Galleria dell' Accademia Tadini.

récit, plongés dans ce tableau où l'œil se promène de la douceur des chairs à l'or des tissus. Assise dans son lit, en hauteur par rapport à Joseph, elle est l'instigatrice et l'actrice principale de cet épisode tiré de la Genèse (39, 7-11). Le grand vêtement, qui ici paraît servir plus au décorum qu'à l'histoire, soutenant le mouvement de la mise en scène, est de toute première importance puisqu'il deviendra pièce à conviction. Il restera entre les mains de la séductrice, qui pourra se venger et le faire arrêter par son mari.

La maturité baroque de notre tableau laisse encore apparaître l'intensité des émotions sur les visages en une évocation de l'art de G. C. Procaccini, ce qui nous porte, selon Filippo Mario Ferro, vers une datation assez haute, aux alentours de 1640. Carlo Francesco Nuvolone est un artiste qui, outre son adhésion au baroque, a su jeter les bases d'une ouverture apaisée et vaporeuse vers le XVIII<sup>e</sup> siècle. ▴

painting where the eye may wander over soft flesh or golden fabrics. Seated in her bed, and higher up than Joseph, she is the instigator and the leading actress of this biblical episode (Genesis 39: 7-11). The grand garment – apparently functioning more for decorum than narrative, and sustaining the movement of the composition – is of vital importance since it is to become incriminating evidence; it will remain with the temptress, who later takes revenge by having her husband arrest Joseph.

The Baroque maturity of this picture allows for a display of intense facial emotions and recalls the art of Giulio Cesare Procaccini, which according to Filippo Mario Ferro points to a relatively early dating, somewhere around 1640. In addition to his adherence to the Baroque style, Carlo Francesco Nuvolone was able to lay the groundwork for a calm, vaporous anticipation of the eighteenth century. ▴

BERNARDO CAVALLINO

NAPLES, 1616 - CA. 1656

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

---

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

**PROVENANCE.** Paris, collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Véronique Damian, *Tableaux napolitains du naturalisme au baroque*, Paris, galerie Canesso, 2007, p. 34-37; Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Naples, 2010, p. 190, n° 55.

**PROVENANCE.** Paris, private collection.

**LITERATURE.** Véronique Damian, *Tableaux napolitains du naturalisme au baroque*, Paris, galerie Canesso, 2007, pp. 34-37; Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Naples, 2010, p. 190, no. 55.

**DANS LE CORPUS DE L'ARTISTE, LA MORT DE Saint Joseph** représente une nouvelle entrée qui, du fait de ses petites dimensions, peut être interprétée soit comme un *modello* pour une œuvre de grand format dont on aurait aujourd'hui perdu la trace, soit, plus simplement, comme une œuvre de petit format destinée à la dévotion privée. La composition était déjà connue par le tableau de la collection Banco di Napoli considéré lors de l'exposition Cavallino de 1985 comme une « copie ou l'œuvre d'un imitateur » (fig. 1), un jugement stylistique qui prend toute sa valeur en confrontation de l'œuvre que nous présentons<sup>1</sup>.

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

**THE ARTIST'S OEUVRE MAY NOW BE EXPANDED**

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

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





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

ainsi placées l'une sur l'autre. Le caractère intime et recueilli de la scène présente pour unique décorum des drapés aux effets bicolores travaillés en plis profonds. Elle s'articule sur deux lignes de force: l'horizontale du banc sur lequel est étendu saint Joseph, la verticale formée par le corps de Jésus qui se poursuit par le bras et le doigt levés. Les pleins occupent autant d'espace que les vides et participent de concert à l'élan de spiritualité que cherche à susciter l'œuvre. Cette composition épurée, tout comme le style aigu des visages et l'insistance sur la description des volumineux drapés, évoquent le *Songe de saint Joseph avec la Vierge* (Varsovie, Muzeum Narodowe; fig. 2), où la figure de l'ange aux doigts effilés est particulièrement

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

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

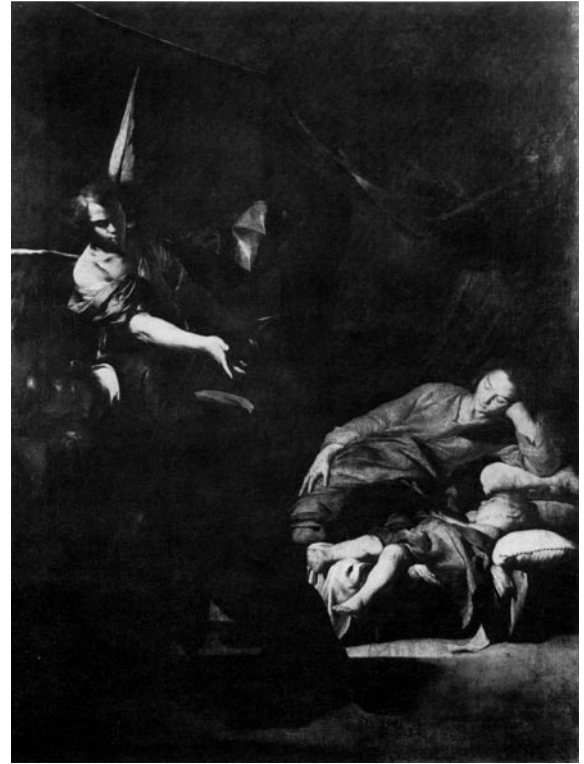


FIG. 2  
— Bernardo Cavallino, *Le Songe de saint Joseph avec la Vierge*, Varsovie, Muzeum Narodowe.

decorative element in this intimate, reflective scene is the two-tone drapery, hanging in deep folds, and arranged along two lines of energy: the horizontal of the bench supporting Joseph's body and the vertical formed by the figure of Jesus, continued by the extended arm and thumb. Solids take up as much space as voids, and work together to create the simple spirituality such a work sought to evoke. This is a pared-down composition, and the sharply-defined faces and insistence on descriptive elements in the voluminous draperies recall the style of *The Dream of Saint Joseph with the Virgin and Child* (Warsaw, Muzeum Narodowe; fig. 2) in which the figure of the angel with slender

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

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



proche de la nôtre<sup>2</sup>. La matière, extrêmement fine, presque porcelainée, nous autorise à situer le tableau vers 1640 ; après cette date le style de l'artiste évoluera vers une plus grande vivacité en terme de couleur.

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

fingers is particularly close to ours.<sup>2</sup> The extreme, almost porcelain-like refinement of the brushwork suggests our canvas was painted in about 1640, since after this date the artist's style evolved towards an increased liveliness in the treatment of colour.

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

FRANCESCO GUARINO  
SANT'AGATA IRPINA, 1611 - SOLOFRA, 1651

## Saint Antoine Abbé et le centaure *Saint Anthony Abbot and the Centaur*

1642

---

HUILE SUR TOILE, 39,5 × 66,4 CM (OIL ON CANVAS, 15 9/16 × 26 1/8 IN)  
DATÉ EN BAS À GAUCHE: «1642» (DATED AT LOWER LEFT: "1642")

---

**PROVENANCE.** Après 1960, marché de l'art romain; marché de l'art espagnol; États-Unis, collection particulière; Sotheby's, New York, 26 janvier 2006, n° 66; collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Riccardo Lattuada, «Opere di Francesco Guarino a Campobasso», *Prospettiva*, n° 31, octobre 1982, p. 55-56, 62, fig. 17; Riccardo Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Naples, 2000, p. 161, 164-165, 197-198, n° E 21; Tiziana Ferrara, «Proposte di rettifica per alcuni dipinti passati in asta», dans Francesco Abbate (dir.), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Naples, 2006, p. 501-505, fig. 1; Nicola Spinosa, *Pittura del seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Naples, 2010, p. 309, n° 261.

**PROVENANCE.** After 1960, Rome, art market; Spain, art market; United States, private collection; sold, Sotheby's, New York, 26 January 2006, lot 66; private collection.

**LITERATURE:** Riccardo Lattuada, "Opere di Francesco Guarino a Campobasso", *Prospettiva*, 31, October 1982, pp. 55-56, 62, fig. 17; Riccardo Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Naples, 2000, pp. 161, 164-165, 197-198, no. E 21; Tiziana Ferrara, "Proposte di rettifica per alcuni dipinti passati in asta", in Francesco Abbate, ed., *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Naples, 2006, pp. 501-505, fig. 1; Nicola Spinosa, *Pittura del seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Naples, 2010, p. 309, no. 261.

**FRANCESCO GUARINO FAIT ÉCHO, AVEC CETTE** composition, à une série de toiles de petit format, neuf au total, qu'il a exécutées dans l'église de la congrégation de Sant'Antonio Abate à Campobasso, et qui viennent orner un retable en bois doré dédié à saint Antoine (fig. 1). Au centre se trouve une statue du saint datant du XVI<sup>e</sup> siècle. Notre tableau présente quelques variantes avec la scène centrale au faite du retable, entourée elle d'un cadre arrondi aux angles. Conçue comme une sorte de bandeau étroit (36 × 85 cm) – plus étroit et plus allongé que la nôtre –, elle est aussi datée 1642. Il faut donc en conclure que les deux œuvres sont contemporaines, sans pouvoir préciser l'antériorité de l'une par rapport à l'autre.

Signalons d'emblée que la peinture ne porte aucune signature, et en aucune façon celle de «Jusepe de Ribera...» – de toute évidence, un ajout – signalée par Riccardo Lattuada (2000). D'autre part, le tableau, qui avait été agrandi de 4,5 centimètres dans la

**THIS COMPOSITION BY FRANCESCO GUARINO** echoes one element from a series of small-scale canvases he painted for the church of the congregation of Sant'Antonio Abate in Campobasso, which adorned an altarpiece decorated in gilded wood and dedicated to Saint Anthony Abbot (fig. 1). The central image of the altar is a statue of the saint made in the sixteenth century, and our painting presents a number of variants of the composition in the centre of the altarpiece's pinnacle, set in a frame with rounded corners. Conceived as a sort of narrow band (36 × 85 cm) – with more slender and elongated proportions, compared to ours – this is also dated 1642. We must therefore conclude that the works are contemporary, although it is hard to tell which precedes the other in execution.

We should state at once that our painting bears no signature, least of all that of "Jusepe de Ribera...", an evident addition, as pointed out by Riccardo Lattuada (2000). Furthermore, the canvas, which had



hauteur, sans doute en vue de s'adapter à un cadre plus grand, vient d'être remis dans son format original.

La vie de saint Antoine racontée par saint Athanase et saint Jérôme a été popularisée au XIII<sup>e</sup> siècle par *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Si l'on connaît mieux les scènes illustrant ses tentations, ou celle de sa visite à saint Paul Ermite, nourris miraculeusement par un corbeau leur apportant double ration de pain, l'on est moins coutumier de l'épisode représenté ici. Vers la fin de sa vie, saint Antoine rend visite à saint Paul Ermite qui vit dans le désert et, chemin faisant, il rencontre un centaure lui indiquant son chemin. Il est bien curieux, mais pas aussi rare que l'on pourrait le croire, de découvrir au détour d'une scène religieuse l'intrusion d'un élément de la mythologie grecque. Comme nous l'apprend encore Louis Réau, cette figure pittoresque était parfois remplacée par un satyre, une évidence supplémentaire de la confusion et des amalgames entre les deux mythes, donnant naissance à un nouveau répertoire d'images.

Saint Antoine semble aussi surpris de cette étrange apparition du centaure au milieu du désert, que le spectateur que nous sommes de le voir matérialisé, presque en chair et en os, mis en évidence en pleine lumière et montrant du doigt la direction à prendre. Le saint a déjà exécuté un mouvement dans ce sens et part en s'appuyant sur son bâton en forme de tau. La composition est encadrée de part et d'autre par les troncs des bouleaux, où les blanc crémeux, comme ceux du corps du centaure et de la robe de saint Antoine, se détachent tout particulièrement sur les bruns qui dépeignent le paysage. Ces valeurs claires appellent et concentrent la lumière; le peintre a fait le choix de laisser la tête du centaure dans l'obscurité. Parfaitement équilibrée dans une symétrie qui vaut tant pour les deux protagonistes que pour les troncs d'arbre, la représentation prend une dimension intimiste. C'est le moment où l'artiste explore avec le petit format une veine narrative concentrée sur le récit, parcouru de clairs-obscur mystérieux, qui ne cachent pas son rapport avec l'art de Bernardo Cavallino (1616-ca. 1656) dans ce même domaine.

Face à l'autel dédié à saint Antoine, Guarino a représenté l'année suivante un *Saint Benoît qui exorcise un frère possédé*, et en cimaise, une *Pietà*. Riccardo

been enlarged in height by 4.5 centimetres, no doubt in order to adapt it to a larger frame, has now been returned to its original format.

As narrated by Saint Athanasius and Saint Jerome, the life of Saint Anthony was popularised during the thirteenth century by Jacopo da Voragine's *Golden Legend*. While many may be familiar with the scenes illustrating his temptations, or that of his visit to Saint Paul the Hermit, when both men were miraculously nourished by a crow that brought them a double ration of bread, we are less accustomed to seeing the episode represented here. Towards the end of his life, while on his way to visit Saint Paul the Hermit, who lived in the wilderness, Saint Anthony met a centaur who showed him the path to take. It is curious – though not as rare as one might believe – to see a religious scene interrupted by an element from Greek mythology. As we can learn from Louis Réau's iconographical studies, the place of this picturesque figure was sometimes taken by a satyr, which offers further evidence of the amalgamation of myth and legend and the generation of a new repertoire of imagery.

Saint Anthony appears to be as surprised as we are – as spectators – by the strange apparition of this centaur in the middle of the wilderness, and by his materialization, almost in flesh and blood, picked out in clear light and pointing the way with his finger. The saint has already started to move in the appropriate direction, supporting himself on his tau stick. The composition is framed on each side by a silver birch, with the creamy whites of the centaur's body and Saint Anthony's robe emerging with great clarity from the browns that colour the landscape. These clear chromatic touches draw the light towards them, and focus it; the artist has chosen to leave the head of the centaur in shadow. Perfectly balanced through the symmetry of both the protagonists and the tree-trunks, the composition takes on an intimate quality. This was an outlet for the artist's exploration of small-scale narrative, his description bathed in mysterious chiaroscuro that might well recall his links with the art of Bernardo Cavallino (1616-c. 1656) in this domain.

Facing the altar dedicated to Saint Anthony, one year later, Guarino painted a *Saint Benedict Exorcising a Possessed Monk*, surmounted by a *Pietà*. Riccardo



FIG. 1  
— Francesco Guarino, autel de saint Antoine avec les neuf *Histoires de la vie du saint*, Campobasso, Sant'Antonio Abate.

Lattuada, à qui revient le mérite d'avoir redécouvert et publié ces deux retables dès 1982, les signale non seulement comme les retables les plus importants de l'artiste, mais également comme des réalisations de première importance pour la peinture napolitaine de la fin des années 1640.

Francesco Guarino da Solofra a eu la chance de faire carrière dans sa région natale grâce au soutien de la famille Orsini di Gravina e Solofra, qui lui commanda nombre de tableaux. Cependant, napolitain de formation, il a fréquenté l'atelier de Massimo Stanzione (ca. 1585-ca. 1658), un artiste qui sut teinter de classicisme son vocabulaire caravagesque. Dans les œuvres exécutées entre 1630-1635 pour la Collegiata de Solofra, Guarino exploite pourtant un naturalisme proche de celui de Battistello Caracciolo (1578-1635) et de Filippo Vitale (ca. 1585-1650), sans compter les ribéresques tels que Francesco Fracanzano (1612-1656). Puis, il se montre attentif aux apports des peintres français, en particulier Simon Vouet (1590-1649), pour leur faculté à reproduire des demi-figures. Sur ces modèles, il a créé une véritable icône de la peinture napolitaine de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la *Sainte Agathe* du museo di San Martino à Naples, l'archétype de la sainte martyrisée et souffrante, représentée à mi-corps, «le tableau le plus reproduit de cette école», ainsi que l'affirme Riccardo Lattuada. Sa récente monographie a rendu une véritable stature à cet artiste, disparu jeune encore, à l'âge de quarante ans. ─

Lattuada, who can take credit for the rediscovery and publication of these two altarpieces in 1982, describes them not only as the artist's most important altarpieces but also as works of prime significance for Neapolitan painting of the late 1640s.

Francesco Guarino da Solofra's career in his native region flourished thanks to the support of the Orsini di Gravina e Solofra, a family that commissioned a number of paintings from him. As someone trained in the Neapolitan tradition, he frequented the workshop of Massimo Stanzione (c. 1585-c. 1658), who lent Classicism to his Caravaggesque idiom; yet in the works painted in 1630/1635 for the Collegiata in Solofra, Guarino's art reflected a naturalism close to that of Battistello Caracciolo (1578-1635) and Filippo Vitale (c. 1585-1650), not to mention Ribera followers such as Francesco Fracanzano (1612-1656). Subsequently, he paid close attention to the contributions of French painters, particularly Simon Vouet (1590-1649), for their talent in the depiction with half-length figures. It was by way of these models that he created a veritable icon of Neapolitan painting of the first half of the seventeenth century, the *Saint Agatha* in the Museo di San Martino in Naples – the archetype of the suffering, martyred saint, depicted half-length, “the most reproduced painting of this school”, as Riccardo Lattuada has affirmed. His recent monograph has given true stature to this painter, whose life was cut short at the young age of forty. ─



# FRANCESCO MONTELATICI, dit CECCO BRAVO

FLORENCE, 1601 - INNSBRUCK, 1661

## Ulysse et Nausicaa *Ulysses and Nausicaa*

---

HUILE SUR TOILE, 97 × 135 CM (OIL ON CANVAS, 38 3/16 × 53 1/8 IN)

**PROVENANCE.** Belgique, collection particulière; Houston (Texas), collection Mark Fehrs Haukohl.

**BIBLIOGRAPHIE.** Véronique Damian, *Deux caravagesques lombards à Rome et quelques récentes acquisitions*, Paris, galerie Canesso, 2001, p. 46-49; Francesca Baldassari, *La collezione Piero ed Elena Bigongiari. Il Seicento fiorentino tra «favola» e dramma*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia – Milan, 2004, p. 33-35, fig. 22; Sandro Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 vols., Florence, 2009, I, p. 204; Giuseppe Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento. Aggiornamento*, 2 vols., Pontedera, 2009, I, p. 152; Francesca Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli artisti e delle loro Opere*, Turin, 2009, p. 558, 578, fig. 337.

**PROVENANCE.** Private Collection, Belgium; Houston, Texas, Mark Fehrs Haukohl collection.

**LITERATURE.** Véronique Damian, *Deux caravagesques lombards à Rome et quelques récentes acquisitions*, Paris, Galerie Canesso, 2001, pp. 46-49; Francesca Baldassari, *La collezione Piero ed Elena Bigongiari. Il Seicento fiorentino tra "favola" e dramma*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia – Milan, 2004, pp. 33-35, fig. 22; Sandro Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 vols., Florence, 2009, I, p. 204; Giuseppe Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento. Aggiornamento*, 2 vols., Pontedera, 2009, I, p. 152; Francesca Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli artisti e delle loro Opere*, Turin, 2009, pp. 558, 578, fig. 337.

**VÉRITABLE MORCEAU DE PEINTURE PURE, CE** tableau de Cecco Bravo apporte un élément nouveau à la reconstruction et à la compréhension de l'œuvre de celui qui fut, sans doute, le plus extravagant représentant de l'école florentine du XVII<sup>e</sup> siècle. La matière, partout « effilée », floue, sans contours réels et pourtant stupéfiante dans la maîtrise du dessin, nous renvoie au Cecco Bravo des années tardives, après 1650 et, dans tous les cas, avant 1660 date de son départ pour Innsbruck à la cour de l'archiduc Ferdinand Charles d'Autriche qui avait épousé Anna de Médicis.

Pendant cette décennie, l'artiste développe dans ses tableaux, presque essentiellement à destination privée, un style personnel qui oscille entre poétique florentine et poétique vénitienne. De la première, il retient la *morbidezza* de la matière introduite dans la peinture florentine par son chef de file, Francesco Furini (1603-1646) mais, au-delà, qui est redevable à l'art de Corrège (ca. 1489-1534). Cette influence se traduit par l'emploi de couleurs évanescences, aux tons

**A TRUE EXAMPLE OF PURE PAINTING, THIS** canvas by Cecco Bravo furthers our reconstruction and understanding of the oeuvre of an artist who was undoubtedly the most eccentric representative of the seventeenth-century Florentine school. The pigment – frayed at the edges, as it were – appears blurred, lacking defined contours, and yet conveys an astonishing mastery of drawing; this points to Cecco Bravo's late period, after 1650 and certainly prior to 1660, the year he left for Innsbruck to work at the court of the Archduke Ferdinand Karl of Austria, who had married Anna de' Medici.

During that decade, Cecco Bravo's paintings, almost entirely executed for private patrons, reflect the evolution of a personal style that oscillated between Florentine and Venetian poetics. From the former he took the *morbidezza* of pictorial handling introduced into Florentine painting by its leading practitioner Francesco Furini (1603-1646), though this ultimately derives from the art of Correggio (c. 1489-1534). This







FIG. 1  
— Cecco Bravo, *Joseph et la femme de Putiphar*, Florence, Galleria degli Uffizi.

atténués, y compris comme ici, dans les jaunes et les rouges ou l'originale couleur lilas propre à la palette de notre peintre. De la seconde, il montre la connaissance de techniques picturales chères à Bernardo Strozzi (1581-1644), dont il reprend la prédilection pour les blancs, uniquement travaillés dans l'épaisseur de la matière, sans autre mélange de couleur. Certaines parties de ce tableau le démontrent de manière magistrale : le genou et le drapé qui l'entoure, l'extrémité de la manche de la reine au premier plan. Sa technique allusive et rapide évoque encore la liberté picturale du Titien des dernières années et, plus proche de lui mais toujours à Venise, le style de Sebastiano Mazzoni

influence is expressed through the adoption of evanescent colours in attenuated tones, including the yellows and reds we see here, as well as a highly original lilac that was characteristic of our artist's palette. From Venice, on the other hand, Cecco showed his awareness of the painting techniques favoured by Bernardo Strozzi (1581-1644), with whom he shared a fondness for whites, used in their most complete form, unalloyed by any other colour. Certain parts of this painting illustrate this in a masterful way – the knee and the drapery surrounding it, and the end of the Queen's sleeve in the foreground. This allusive, swift technique also evokes the pictorial freedom found in

(1611-1678), Francesco Maffei (1600-1660) ou Girolamo Ferabosco (1604/05-1679). Il met en place ses lumières au moyen des seules couleurs – et le blanc en fait partie – qui servent à rythmer les premiers plans, alors que le fond est laissé dans l’obscurité. La définition d’un espace tridimensionnel est abolie : nous ne saurions juger de la distance qui sépare les protagonistes de l’histoire de l’Olympe depuis lequel Minerve et Hermès observent la scène. Ne restent que le brio de la touche picturale et le dessin largement esquissé, ces bizarreries qui ont fait la renommée de Cecco Bravo. Évidente par exemple, la volonté de laisser quelque peu imprécis les contours des visages dans la partie du bas ou les mains aux doigts pointus, tellement expressives dans leurs mouvements recherchés, formant un véritable ballet.

Les confrontations stylistiques avec d’autres œuvres de l’artiste peuvent se situer entre le *Joseph et la femme de Putiphar* (Florence, Galleria degli Uffizi ; fig. 1), daté entre 1655 et 1660 et le tardif *Apollon et Daphné*<sup>1</sup> (Ravenne, Pinacoteca Comunale, fig. 2). Avec le *Joseph et la femme de Putiphar*, notre tableau partage un certain nombre de particularités : notons l’étrange pose du personnage féminin de gauche avec une jambe repliée vers l’arrière et la reprise, au premier plan, des mêmes chaussures rouges. Cecco Bravo illustre un épisode de l’histoire ancienne qui tire son origine du chant VI de l’*Odyssée* d’Homère. Il représente le moment où Ulysse décline la proposition du roi Alcinooos et de la reine Arété d’épouser leur fille Nausicaa. Cette scène nous semble un *unicum* dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle florentin, les peintres ayant plus couramment décrit la rencontre d’Ulysse et de Nausicaa à la rivière et le moment, pittoresque, où elle lui tend des vêtements pour couvrir sa nudité. Cet épisode est lié à la thématique des songes, si chers à Cecco Bravo, qui la développa plus particulièrement dans une série de dessins des plus fantastiques. Après avoir quitté l’île de Calypso, Ulysse fait naufrage et échoue sur la côte du pays des Phéaciens. Minerve intervient alors en faveur d’Ulysse pour obtenir que ces derniers lui

the late work of Titian, and – more closely, but still in Venice – the style of Sebastiano Mazzoni (1611-1678), Francesco Maffei (1600-1660) and Girolamo Ferabosco (1604/05-1679). Cecco arranges his lighting solely through colour – including white – which provides foreground rhythm, while the background is left in shadow. The definition of three-dimensional space is abolished: we cannot judge the distance separating the protagonists from the Olympian setting from which Minerva and Hermes observe the scene. What endures is the brilliance of the artist’s brushstroke and his broadly-sketched draughtsmanship – the peculiarities behind Cecco Bravo’s fame. The contours of the faces in the lower part of the painting are purposely left without explicit definition, and the hands, with their attenuated fingers, are so expressive in their movement that they create a ballet of forms.

Stylistic comparison with other paintings by the artist suggests a date between his *Joseph and the Wife of Potiphar* (Florence, Uffizi Gallery; fig. 1), dated between 1655 and 1660, and the late *Apollo and Daphne* (Ravenne, Pinacoteca Comunale; fig. 2).<sup>1</sup> Our canvas shares certain characteristics with *Joseph and the Wife of Potiphar*, including the strange position of the woman on the left, her leg bent backwards, and the depiction of the same red shoes in the foreground. Cecco Bravo here illustrates an episode from ancient history, taken from Book VI of Homer’s *Odyssey*, which represents the moment when Ulysses turns down the proposal of King Alcinoos and Queen Arete to marry their daughter Nausicaa. This scene appears to be unique in seventeenth-century Florentine painting; it was more common to represent the meeting of Ulysses and Nausicaa by the river, and the picturesque moment when she offers him clothing to cover his nudity. The episode depicted here is associated with the theme of dreams, so cherished by Cecco Bravo, who developed the theme more specifically in a series of highly fantastic drawings. After leaving Calypso’s Isle, Ulysses is shipwrecked and washed up on the coast of Phaeacia. Minerva intervenes on behalf of

1. Roberto Contini, *Cecco Bravo Firenze 1601 – Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, cat. exp. Florence, Casa Buonarroti,

23 juin – 30 septembre 1999, p. 88-89, n° 24, p. 104-105, n° 32 et p. 34.

— Roberto Contini, *Cecco Bravo, Firenze 1601-Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, exh. cat., Florence, Casa Buonarroti,

June 23 – September 30 1999, pp. 88-89, no. 24; pp. 104-105, no. 32; p. 34.

donnent les moyens de rentrer à Ithaque. Elle envoie un songe à Nausicaa, dans lequel elle lui suggère d'aller laver son linge à la rivière. Elle rencontre alors Ulysse que Minerve avait pourvu d'une beauté surnaturelle « le faisant apparaître et plus grand et plus fort [...] rayonnant de charme et de beauté » et eut tôt fait de s'en éprendre. La déesse est assez facilement reconnaissable, en compagnie d'Hermès qui intervint lui aussi à plusieurs reprises dans l'histoire de ce héros voyageur. Esquissée en grisaille dans le ciel, Minerve est un écho de celle, bien antérieure et toujours en grisaille, qui fait partie de la décoration à fresque de la Casa Buonarroti de Florence. Ulysse fut accueilli chaleureusement par le roi Alcinoo et la reine Arété, à qui il raconta ses aventures. Touchés par son récit et ses exploits, ils lui proposèrent leur fille en mariage, mais ce dernier refusa car son seul désir était de pouvoir rentrer enfin chez lui, à Ithaque, et de retrouver sa femme Pénélope qui l'attend depuis vingt ans. Le souverain met alors un navire à sa disposition et le fait escorter, chargé de présents, jusqu'à cette destination. La gracieuse Nausicaa, « dont l'air et la beauté semblaient d'une Immortelle », jeune Vierge « aux beaux bras blancs », est noyée dans un *sfumato* qui accentue sa sensualité. Elle est accompagnée, de manière un peu surprenante, d'un petit amour qui bande son arc en direction du héros. Habituellement attribué de Vénus, il est volontiers introduit par notre artiste dans les histoires d'amour non partagées : nous pensons par exemple au même petit amour dans le ciel de l'*Apollon et Daphné* de la Pinacoteca Comunale de Ravenne. Cette scénographie complexe et somptueuse, d'une spirituelle vivacité dans les figures aux formes allongées, répond certainement à la demande précise d'un collectionneur cultivé qui voulait illustrer peut-être un projet de mariage contrarié ou, plus vraisemblablement, un exemple de vertu : celle d'Ulysse qui ne cède pas à la tentation devant la dernière épreuve qui lui est infligée avant le retour définitif dans sa patrie. ▲

Ulysses so that the Phaeacians provide him with the means to return to Ithaca. She sends a dream to Nausicaa, suggesting she go down to the river to wash her clothes. There, Nausicaa meets Ulysses, endowed by Minerva with supernatural beauty: "He appeared bigger and stronger [...] radiating charm and beauty". She rapidly falls under his spell. The goddess is fairly easy to recognize here, accompanied by Hermes, who also intervenes several times in the tale of the heroic voyager. Sketched in grisaille in the sky, Minerva echoes the figure, painted earlier and also in grisaille, that forms part of the frescoed decoration of the Casa Buonarroti in Florence. Ulysses is warmly welcomed by King Alcinoos and Queen Arete, to whom he recites his adventures. Moved by his account and his exploits, they offer him their daughter in marriage, but Ulysses refuses since his only desire is to be able to finally return home to Ithaca, where his wife Penelope has been waiting for him for twenty years. The king then places a ship and men at his disposal and has him accompanied to his destination, laden with gifts. The gracious Nausicaa, "whose demeanour and beauty seem those of an Immortal", a young virgin "with fair white arms", is here bathed in *sfumato* that accentuates her sensuality. She is accompanied, rather surprisingly, by a small Cupid who draws his bow in the hero's direction. Usually an attribute of Venus, the Cupid is deliberately introduced by the artist into stories of unrequited love. Such a figure can be seen, for example, in the sky of the *Apollo and Daphne* in the Pinacoteca Comunale, Ravenna. This complex and sumptuous composition, deriving spiritual liveliness from its elongated figures, was no doubt painted in response to a specific request from a cultivated collector who might have wanted to illustrate a thwarted marriage proposal or (more likely) an example of virtue. Ulysses does not give into temptation when faced by the final trial inflicted on him before his definitive return to his homeland. ▲



FIG. 2  
— Cecco Bravo, *Apollon et Daphné*, Ravenne, Pinacoteca Comunale.

NICOLAS COLOMBEL  
SOTTEVILLE-LÈS-ROUEN, 1644 - PARIS, 1717

## Armide abandonnée par Renaud *Rinaldo abandoning Armida*

---

HUILE SUR TOILE, 118 × 170 CM (OIL ON CANVAS, 46 ½ × 67 IN)

**PROVENANCE.** Collection Andrea Appiani (1754-1817) (*Catalogo delle Pitture, dei Cartoni e Disegni più ragguardevoli del defunto cavaliere Andrea Appiani e di varie altre pitture, stampe e libri figurativi esistenti presso gli Eredi del suddetto C. Appiani*, Milan, 1818, n° 26 [comme Domenichino; le tableau mentionné mesure pour la hauteur 3 piedi, 7 pollici, 6 pun. et pour la largeur, 5 piedi, 1 pollice, 6 pun. ce qui correspond à nos dimensions]); par héritage à son fils Costanzo Appiani et à son épouse Cristina Tacchini, «zia dell'attuale proprietario» [«tante de l'actuel propriétaire», en 1945] (selon la transcription d'une inscription au dos d'une photographie cartonnée représentant le tableau, certifiée par Eligio Possenti en date du 10 septembre 1945, il faut comprendre que le tableau est resté en Italie et s'y trouve toujours en 1945, comme école de Domenichino); après 1945, Italie, collection particulière et par descendance jusqu'à aujourd'hui.

**BIBLIOGRAPHIE.** Inédit.

**LE TABLEAU, ALORS DONNÉ À DOMENICHINO** (1581-1641), a fait partie de la collection du peintre néoclassique Andrea Appiani (1754-1817). Dans son inventaire après décès apparaît un *Rinaldo che abbandona Armida* qui présente bien des mesures similaires aux nôtres. En 1945, selon la transcription d'une inscription qui se trouvait vraisemblablement au dos de la toile, il passait toujours pour être de l'école de Domenichino. Il revient à Karen Chastagnol d'avoir reconnu ici la main de Nicolas Colombel, et du même coup d'en avoir retrouvé sa juste datation<sup>1</sup>. La dimension «classique» du tableau, ainsi placée en 1818 et ce jusqu'au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, sous les auspices du peintre bolonais, peut surprendre aujourd'hui pour un artiste que l'on qualifie volontiers – et sans doute un peu trop rapidement – de poussinesque.

À la lecture de cette œuvre, il est intéressant pour nous d'y retrouver le fil rouge de l'Italie.

**PROVENANCE.** Collection of Andrea Appiani (1754-1817) (*Catalogo delle Pitture, dei Cartoni e Disegni più ragguardevoli del defunto cavaliere Andrea Appiani e di varie altre pitture, stampe e libri figurativi esistenti presso gli Eredi del suddetto C. Appiani*, Milan, 1818, no. 26 [as Domenichino, and listed as measuring 3 piedi, 7 pollici, 6 pun. in height and 5 piedi, 1 pollice, 6 pun. in width, which corresponds to the dimensions of our painting]); by descent to his son Costanzo Appiani and his wife Cristina Tacchini, “zia dell'attuale proprietario” [“aunt of the present owner”, in 1945] (as transcribed from an inscription on the back of a card-backed photograph of the painting, certified by Eligio Possenti on 10 September 1945, which implies that it remained in Italy and was still there in 1945, as school of Domenichino); since 1945, Italy, private collection, and by descent to the present day.

**LITERATURE.** Unpublished

**THE PAINTING WAS ONCE IN THE COLLECTION** of the Neo-Classical painter Andrea Appiani (1754-1817), when it was attributed to Domenichino (1581-1641); one of the items listed in Appiani's posthumous inventory is a *Rinaldo che abbandona Armida* with dimensions similar to those of our picture. In 1945, according to the transcription of wording that must have been on the back of the canvas, it was still considered to be by the school of Domenichino. It was Karen Chastagnol who recognised the hand of Nicolas Colombel and the correct dating.<sup>1</sup> The “Classical” tenor of the work – established in 1818 and lasting until the mid-twentieth century – that suggested the authorship of the Bolognese painter, might seem surprising today for an artist we readily classify (no doubt too hastily) as Poussinesque.

In reading the painting we may find interesting motifs relating to Italy. Colombel spent a number



Colombel s'y est rendu pendant de nombreuses années, de façon certaine à Rome entre 1685 et 1693, date à laquelle il est de retour à Paris et réalise le *Mars et Rhéa Silvia* (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts), son morceau de réception à l'Académie. Indépendamment de l'ancienne attribution à Domenichino, le tableau expose pourtant des références nombreuses à l'art italien, à commencer par les grands maîtres, but d'étude du séjour des artistes français dans la Ville éternelle. À détailler notre composition, l'on n'est pas moins surpris de découvrir autant de *ricordi* italiens et d'une telle variété: l'amour brisant l'arc dans un mouvement très caractéristique, réinterprété de l'homme mettant ses chaussettes dans la *Bataille de Cascina* de Michel-Ange (1475-1564), tout en se souvenant de Caravage (1571-1610) pour le rendu réaliste du visage, Armide digne dans sa pose sculpturale, plus chagrinée que véritablement abandonnée de manière tragique et dont la main gauche soutenant la tête est une attitude reprise du célèbre antique romain, l'*Ariane endormie* (II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.), conservé dans la galerie des sculptures des musées du Vatican. La figure de la Fortune, cheveux au vent et tenant le gouvernail du bateau toutes voiles gonflées, prêt à partir, invite Renaud et ses compagnons d'un geste de la main. L'artiste nous montre ici sa familiarité avec les figures allégoriques

of years there, and is documented in Rome between 1685 and 1693, when he returned to Paris and painted the *Mars and Rhea Silvia* (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts), his *morceau de réception* for the Académie. Independently of the old attribution to Domenichino, the painting displays numerous echoes of Italian art, starting with the old masters, who formed the focus of the studies made by French artists during their sojourn in the Eternal City. Unsurprisingly, close scrutiny of our composition reveals a variety of Italian *ricordi*. The young love god breaking the bow and arrows with a characteristic movement is a reworking of the man pulling on his leggings in the *Battle of Cascina* by Michelangelo (1475-1564), while recalling Caravaggio (1571-1610) for the more realistic appearance of the face. The left hand of Armida – dignified in her sculptural pose, and conveying chagrin more than tragic abandonment – supports her head in a borrowing from the celebrated ancient Roman statue of the *Sleeping Ariadne* (2<sup>nd</sup> century AD), housed in the sculpture gallery of the Vatican Museums. The figure of Fortune, her hair to the wind, and holding the tiller of a boat, its sail swelling in preparation for departure, invites Rinaldo and his companions with a gesture of her hand – all evidence of the artist's familiarity with the female allegorical figures of Guido Reni (1575-1642).

1. Nous remercions Karen Chastagnol pour avoir discuté et partagé généreusement avec nous, tant l'attribution, la datation que l'historique du tableau. Cette œuvre était déjà incluse dans son travail monographique sur Nicolas Colombel (non publié), artiste pour lequel elle prépare une exposition où devrait figurer notre tableau et qui devrait voir le jour très prochainement. Notons, suivant ses indications, qu'un tableau de Nicolas Colombel précisément sur ce thème apparaît dans deux ventes parisiennes des années 1819-1820 : vente anonyme (messieurs Jamand, Vigneron et autres), Paris,

12 mai et jours suivants 1819, n° 66 (Colombel) ; très probablement vente de Mr G., Paris, 25 mai 1820 (Colombel), qui ne peut correspondre au nôtre s'il faut en croire la provenance du tableau, certifiée en 1945 par Eligio Possenti.

— We are grateful to Karen Chastagnol for her discussion of attribution, dating and history, and for generously sharing this with us. The painting was already included in her unpublished monograph on Nicolas Colombel, on whom she is preparing an exhibition which should include our painting and take place in the near future. We should note, as she

has indicated, that a canvas by Nicolas Colombel with this very subject appears in two Parisian sales of 1819-1820: an anonymous sale (messieurs Jamand, Vigneron *et al.*), Paris, 12 May 1819 and following days, lot 66 (Colombel), and most probably the sale of Mr G., Paris, 25 May 1820 (Colombel), in which it cannot correspond to our painting, if we are to believe the latter's provenance as certified by Eligio Possenti in 1945.

2. Olivier Bonfait – Jean-Claude Boyer (dir.), *Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome*, cat. exp. Académie de France à Rome, 30 mars – 26 juin 2000,

p. 124-137 ; p. 134-135 pour le tableau de Charles Errard sur ce même sujet.

— Olivier Bonfait, Jean-Claude Boyer, eds., *Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome*, exh. cat., Académie de France à Rome, 30 March – 26 June 2000, pp. 124-137; see pp. 134-135 for the painting of the same subject by Charles Errard.

3. Véronique Damian, *Deux tableaux de la collection Sannes. Tableaux des écoles émilienne et lombarde*, Paris, galerie Canesso, 2006, p. 16-27. — Véronique Damian, *Deux tableaux de la collection Sannes. Tableaux des écoles émilienne et lombarde*, Paris, Canesso Gallery, 2006, pp. 16-27.



féminines de Guido Reni (1575-1642). Renaud et ses compagnons répondent eux à une typologie plus « française » d'inspiration : les héros habillés comme des généraux romains parcourent, certes, certaines compositions de Poussin (1594-1665), mais plus encore renvoient aux seize sujets de la *Jérusalem délivrée* commandés en 1639 par le maréchal d'Estrées pour son hôtel de La Ferté-Senneterre à Paris<sup>2</sup>. Le parti antiquisant, évident dans les réalisations de ces artistes et en particulier pour l'*Armide abandonnée par Renaud* de Charles Errard (1601/1610-1689) (Bouxwiller, musée de Bouxwiller et du Pays de Hanau), est certainement resté dans la mémoire de Colombel qui s'en souvient ici.

Cependant, notre artiste y apporte en plus la connaissance de la peinture italienne de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, et probablement a-t-il pu voir le *Renaud abandonnant Armide* de Giovanni Lanfranco (1582-1647) exécuté pour le cardinal Sannes (ca. 1557-1621) – tableau resté à Rome jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle –, tant la composition dans son ensemble semble l'évoquer : l'horizon plat et vide de la mer à droite, l'espace montagneux sur lequel vient prendre place le palais d'Armide à gauche<sup>3</sup>.

Pour illustrer cet épisode du chant XVI (str. 60-63) de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, Colombel a eu besoin de s'appuyer sur l'art italien, mais bien plus, il a eu nécessité de camper l'action dans ce pays : les pins, rarement représentés dans la peinture de paysage de cette époque, et le palmier font inmanquablement penser à la Ville éternelle et à ses proches bords de mer. Ce faisceau de citations italiennes nous invite, comme l'a suggéré Karen Chastagnol, à situer cette œuvre dans la période italienne de l'artiste, peu avant son retour à Paris, car elle présente des affinités stylistiques avec son morceau de réception à l'Académie. ▲

Rinaldo and those around him, on the other hand, reflect a more “French” type of inspiration: the heroes dressed as Roman generals are certainly found in compositions by Nicolas Poussin (1594-1665), but an even stronger link can be made with the sixteen subjects drawn from Tasso's *Gerusalemme Liberata* commissioned in 1639 by the Maréchal d'Estrées for the Hôtel de la Ferté-Senneterre in Paris.<sup>2</sup> The antiquarian component so clearly visible in the works of the painters responsible for that project, and especially in the *Rinaldo abandoning Armida* by Charles Errard (1601/1610-1689) in Bouxwiller (Musée de Bouxwiller et du Pays de Hanau), must have remained in the mind of Colombel, who recalled it here.

However, our painter also added his knowledge of Italian painting of the first half of the seventeenth century, and may have seen the *Rinaldo abandoning Armida* by Giovanni Lanfranco (1582-1647) painted for Cardinal Sannes (c. 1557-1621) – a picture that stayed in Rome until the end of the eighteenth century – since his own composition seems to evoke this work in the flat, empty horizon of the sea on the right, and the hilly area that provides the setting of Armida's palace on the left.<sup>3</sup>

To illustrate this episode from *Gerusalemme Liberata* (Canto XVI, lines 60-63), Colombel sought support from the art of Italy, but more significantly, he wished to set the action in that country: the umbrella pines in the distance – represented only rarely in landscape painting of the period – and the palm tree cannot fail to bring to mind the Eternal City and its nearby coastline. This group of Italian citations, as Karen Chastagnol has suggested, indicates a dating to the artist's Italian period, shortly before his return to Paris, since it displays stylistic similarities with his *morceau de réception* painted for the Académie. ▲

## ALESSANDRO MAGNASCO

GÈNES, 1667 - 1749

### L'Atelier du peintre *ou* Il pittor pitocco *The Painter's Workshop or Il pittor pitocco*

---

HUILE SUR TOILE, 60,5 × 42,5 CM (OIL ON CANVAS, 23<sup>13</sup>/<sub>16</sub> × 16<sup>3</sup>/<sub>4</sub> IN)

**PROVENANCE.** À Gênes en 1912; puis Venise, collection Marco Geiger; Venise, collection Italice Brass (1870-1943); Lugano, collection particulière

**BIBLIOGRAPHIE.** Benno Geiger, *Alessandro Magnasco*, Vienne, 1923, p. 56, n° 247; Giuseppe Delogu, *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e Settecento*, Venise, 1931, p. 128, fig. 152; Alessandro Morandotti, *Cinque Pittori del Settecento: Ghislandi, Crespi, Magnasco, Bazzani, Ceruti*, cat. exp. Antiquaria, Rome, 1943, fig. 44; Maria Pospisil, *Magnasco*, Florence, 1944, p. XXXV, fig. 147 [fig. 149]; Benno Geiger, *Magnasco*, Bergamo, 1949, p. 144, fig. 149; Laura Muti – Daniele De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Faenza, 1994, p. 258-259, n° 340, p. 487, fig. 280.

**CETTE ICONOGRAPHIE DU « PITTOR PITOCO »** (le peintre mendiant), fréquemment traitée par Alessandro Magnasco mais toujours avec des variantes, représente un peintre miséreux qui, dans un intérieur sommaire et pauvre, peint un violoniste ambulancier en loques. Ce dernier semble tenir une partition de la main droite et chante ou déclame une poésie en s'appuyant sur la rhétorique du bras gauche levé. Par ce jeu de la mise en abîme, Magnasco porte un certain regard, sarcastique, sur la condition de l'artiste, qu'il soit peintre ou musicien. À droite, une femme allaite un enfant et évoque la symbolique de la Charité. Entre le dos du peintre et cette femme, la tête hirsute d'un assistant apparaît. Dans l'angle droit, un long fusil et une cuirasse d'armure, deux poncifs souvent présents dans les compositions de l'artiste, occupent de manière intrigante le premier plan. Une fenêtre ouverte, dans l'angle supérieur gauche, projette une forte lumière sur la femme et l'épaule du peintre, dans un intérieur par ailleurs assez sombre.

**PROVENANCE.** Recorded in Genoa in 1912; subsequently Venice, Marco Geiger collection; Venice, Italice Brass (1870-1943) collection; Lugano, private collection.

**LITERATURE.** Benno Geiger, *Alessandro Magnasco*, Vienna, 1923, p. 56, no. 247; Giuseppe Delogu, *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e Settecento*, Venice, 1931, p. 128, fig. 152; Alessandro Morandotti, *Cinque Pittori del Settecento: Ghislandi, Crespi, Magnasco, Bazzani, Ceruti*, exh. cat., Antiquaria, Rome, 1943, fig. 44; Maria Pospisil, *Magnasco*, Florence, 1944, p. XXXV, fig. 147 [fig. 149]; Benno Geiger, *Magnasco*, Bergamo, 1949, p. 144, fig. 149; Laura Muti and Daniele De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Faenza, 1994, pp. 258-259, no. 340, p. 487, fig. 280.

**THE ICONOGRAPHY OF THE “PITTOR PITOCO”** (the beggar-painter) was frequently treated by Alessandro Magnasco, though always with variants. Here he has depicted the wretched figure of a painter in a paltry, summarily-described interior, painting an itinerant violinist dressed in tatters, who appears to be holding a score in his right hand and singing or reciting poetry while making a rhetorical gesture with his left arm. By means of this self-referential passage, Magnasco sarcastically plays on the condition of the artist, either painter or musician. On the right a woman breastfeeds a child, evoking the symbolism of Charity, and a hirsute assistant occupies the space between her and the painter's back. In the lower right corner, a long rifle and a breastplate – commonplace elements in the artist's compositions – fill the foreground intriguingly. An open window in the upper left corner allows a strong light to play on the woman and the shoulder of the painter, within an otherwise dark interior.



Le thème, comme l'écriture longiligne et tourmentée, nous renvoient à des sources visuelles évidentes, en particulier celles de la série des gueux de Jacques Callot (1592-1635).

Laura Muti et Daniele De Sarno Prignano (1994) datent le tableau des années 1722-1723, datation retenue aussi par Fausta Franchini Guelfi pour une autre version, assez proche, sans le fusil<sup>1</sup> (collection particulière). Dans une autre version du thème (aujourd'hui Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art), le violoniste est remplacé par un simple mendiant, ou encore par un mendiant avec perroquet (Prague, Národní Galerie). Toutes ces variations sur un même sujet – dont la liste n'est pas exhaustive ici – donnent la mesure de l'imagination fantasque de notre artiste.

Alessandro Magnasco fut redécouvert dans les années 1911-1930, sous la houlette de son chantre – en la personne de Benno Geiger –, qui lui consacre une première série d'expositions en 1914, à la veille de la Première Guerre mondiale et publie, de fait, un premier catalogue (il comportait seulement soixante-dix œuvres). Celui-ci ira s'amplifiant rapidement dans les décennies suivantes, au rythme de ses nombreux ajouts, jusqu'à sa gigantesque monographie, très documentée, parue en 1949.

Cet artiste, extrêmement doué et prolifique, était fils du peintre Stefano Magnasco (ca. 1635-1672). Après la mort de son père, il quitte Gênes pour Milan, où il entre comme élève dans l'atelier de Filippo Abbiati (1640-1715) autour de 1677. Très vite, il se positionne comme peintre de figures et aura deux types de production, l'une d'artiste indépendant, l'autre d'artistes de figures pour des paysagistes (Antonio Francesco Peruzzini [1646/47-1724], Crescenzo Onofri [ca. 1630-1713/15], Marco Ricci [1676-1730], Nicola Van Houbraken [1660-1723] et, à Florence, avec le Français Jean-Baptiste Feret [1664/1665-1739]) ou avec le peintre de ruines Clemente Spera (ca. 1661-1742). En 1703, il est documenté à Florence avec Peruzzini et, pour le Gran Principe, il met en œuvre une peinture raffinée comme la *Scène de chasse* (aujourd'hui Hartford, Wadsworth Atheneum). C'est certainement à Florence qu'il a l'occasion d'étudier les gravures de Jacques Callot, qui lui permettent de préciser le graphisme de ses figures, à mi-chemin entre l'art du

Both the subject and the attenuated, tormented pictorial language lead us back to obvious visual sources, in particular the series of beggars by Jacques Callot (1592-1635). Laura Muti and Daniele De Sarno Prignano (1994) place the painting's execution in the years 1722-1723, a dating accepted by Fausta Franchini Guelfi for another version, quite similar to ours but lacking the rifle.<sup>1</sup> In a further version of the subject (Los Angeles County Museum of Art) the violinist's place is taken by a simple beggar, or by a beggar with a parrot (Prague, Národní Galerie). All of these variations on the same theme – not fully listed here – reflect the range of our artist's whimsical imagination.

Alessandro Magnasco was rediscovered in the years 1911-1930, under the stewardship of his great eulogist, Benno Geiger, who curated an initial series of exhibitions on the artist in 1914, just before the onset of the Great War, and who effectively published the first catalogue of his oeuvre, then comprising only seventy paintings. This expanded rapidly in the subsequent decades, with numerous additions, culminating in Geiger's enormous and extensively documented monograph of 1949.

The artist, son of the painter Stefano Magnasco (c. 1635-1672), was extremely talented and prolific. After the death of his father, he left Genoa for Milan, where he was apprenticed to Filippo Abbiati (1640-1715), in about 1677. He very soon became established as a figure painter, working in two fields – one as independent artist, the other as figure painter for landscapists such as Antonio Francesco Peruzzini (1646/1647-1724), Crescenzo Onofri (c. 1630-1713/1715), Marco Ricci (1676-1730), Nicola van Houbraken, and in Florence with the Frenchman Jean-Baptiste Feret, or with the painter of ruins, Clemente Spera (c. 1661-1742). In 1703 he is documented in Florence with Peruzzini, and his work for the Medici *Gran Principe* included refined pictures such as the *Hunting Scene* (Hartford, Wadsworth Atheneum). It was certainly in Florence that he had occasion to study the engravings of Jacques Callot, which enabled him to focus on the graphic qualities of his figures, mid-way between the style of the

1. Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Soncino, 1991, p. 54-55, n° 22.

— Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Soncino, 1991, pp. 54-55, no. 22.

Génois Valerio Castello (1624-1659), et celles vénitien-  
nes de son ami Sebastiano Ricci (1659-1734), ou plus  
tard de Francesco Guardi (1712-1792). En 1708, il est de  
retour à Gênes où il se marie. Toute sa vie, il gardera  
des contacts avec sa ville natale où sont restés sa mère  
et ses frères. De nouveau à Milan en 1709 et jusqu'en  
1719, son nom apparaît régulièrement dans l'acadé-  
mie des peintres de cette ville. La commande que  
lui fait le gouverneur autrichien de Milan, Girolamo  
Colloredo-Mels, lui assure le succès et lui ouvre les  
portes des grandes familles milanaises : Archinto,  
Casnedi, Visconti, Angelini, etc. Les dernières années  
génoises seront très actives comme l'atteste son bio-  
graphe C. G. Ratti. ▲

Genoese Valerio Castello (1624-1659) and that of his  
Venetian friend Sebastiano Ricci (1659-1734), or later  
of Francesco Guardi (1712-1792). In 1708 he was back  
in Genoa, where he married, and for the rest of his life  
he remained in contact with his birthplace, where his  
mother and brothers lived. He returned to Milan in  
1709, residing there until 1719, and his name appears  
regularly among those of the Painters' Academy there.  
The commission from the Austrian Governor of  
Milan, Girolamo Colloredo-Mells, ensured his success  
and opened the doors to the great Milanese families  
such as the Archinto, Casnedi, Visconti, Angelini, and  
others. His last Genoese years were very active, as we  
learn from his biographer C. G. Ratti. ▲

# GIACOMO CERUTI, dit IL PITOCCHETTO

MILAN, 1698 - 1767

## Portrait d'un frère capucin *Portrait of a Capuchin Friar*

---

HUILE SUR TOILE, 93 × 78 CM (OIL ON CANVAS, 36 5/8 × 30 11/16 IN)

**PROVENANCE.** Londres, collection particulière ; Suisse, collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Giovanni Testori, dans *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, Milan, Palazzo Reale, octobre 1985 – février 1986, n° 6 ; Marco Bona Castellotti, *La pittura lombarda del '700*, Milan, 1986, fig. 189 ; Stefano Bruzzese – Francesco Frangi, dans *Testori a Lecco. Tra Alessandro Manzoni ed Ennio Morlotti*, cat. exp. Lecco, Villa Manzoni – Musei Civici, 16 octobre 2010 – 30 janvier 2011, p. 69-71 ; Véronique Damian, *A Selection of Paintings from Galerie Canesso, Paris*, cat. exp. New York, Didier Aaron Gallery, 20 janvier – 4 février 2011, p. 20-21.

**EXPOSITIONS.** *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, Milan, Palazzo Reale, octobre 1985 – février 1986, n° 6 ; *Testori a Lecco. Tra Alessandro Manzoni ed Ennio Morlotti*, Lecco, Villa Manzoni – Musei Civici, 16 octobre 2010 – 30 janvier 2011, p. 69, 70-71 ; *A Selection of Paintings from Galerie Canesso, Paris*, New York, Didier Aaron Gallery, 20 janvier – 4 février 2011, p. 20-21.

**PROVENANCE.** London, private collection; Switzerland, private collection.

**LITERATURE.** Giovanni Testori, in *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, Milan, Palazzo Reale, October 1985 – February 1986, no. 6; Marco Bona Castellotti, *La pittura lombarda del '700*, Milan, 1986, fig. 189; Stefano Bruzzese and Francesco Frangi, in *Testori a Lecco. Tra Alessandro Manzoni ed Ennio Morlotti*, exh. cat., Lecco, Villa Manzoni – Musei Civici, 16 October 2010 – 30 January 2011, pp. 69-71; Véronique Damian, *A Selection of Paintings from Galerie Canesso, Paris*, exh. cat., New York, Didier Aaron Gallery, 20 January – 4 February 2011, pp. 20-21.

**EXHIBITED.** *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, Milan, Palazzo Reale, October 1985 – February 1986, no. 6; *Testori a Lecco. Tra Alessandro Manzoni ed Ennio Morlotti*, Lecco, Villa Manzoni – Musei Civici, 16 October 2010 – 30 January 2011, pp. 69, 70-71; *A Selection of Paintings from Galerie Canesso, Paris*, New York, Didier Aaron Gallery, 20 January – 4 February 2011, pp. 20-21.

**L'ART DU PORTRAIT TIENT UNE PLACE À PART** dans le répertoire à multiples facettes de ce sévère et grand peintre lombard, celle d'une expression sensible de son génie tourné vers l'humain. Le *Portrait d'un frère capucin* est l'une des dernières entrées dans le corpus de l'artiste. Giovanni Testori l'a présenté au public en 1985, à l'occasion d'une exposition dédiée à Alessandro Manzoni, à Milan. Il avait proposé une datation autour de 1740, datation anticipée récemment de quelques années par Francesco Frangi, replaçant ainsi son exécution dans les dernières années du long séjour, si fécond, du peintre à Brescia – entre 1721 et 1734.

En effet, si Ceruti est né à Milan, Brescia reste sa patrie d'adoption. Là, il aura une intense activité tournée aussi bien vers le portrait que la scène de genre, comme en témoigne la réalisation du célèbre cycle des quinze tableaux de gueux et de scènes de vie

**PORTRAITURE HOLDS A DISTINCT PLACE IN** the multi-faceted career of this great and solemn Lombard painter, tangibly expressing the essential humanity of his genius. This *Portrait of a Capuchin Friar* is one of the most recent additions to Ceruti's oeuvre. Giovanni Testori presented it to a broad public in 1985, as part of an exhibition held in Milan about Alessandro Manzoni, suggesting it was painted around 1740; this dating has recently been adjusted by Francesco Frangi, who placed its execution during the painter's lengthy and fruitful time in Brescia. It should thus be considered a creation of the latter years of this period, which stretched from 1721 to 1734.

While Ceruti was born in Milan, Brescia was certainly his adopted home, and it was there that he was intensely productive both in portraiture and genre scenes, as we know from the celebrated series of



populaires, dit le « cycle de Padernello », commandé, selon toute probabilité, par la famille des Avogadro. Tous se présentent, sous couvert de thèmes liés à la peinture du paupérisme, comme de véritables portraits, plus saisissants les uns que les autres.

Le nôtre, que l'on imagine sans complaisance car Ceruti ne fait pas partie des artistes qui enjolivent leur modèle, prend place dans un ovale de fond brun-gris et se concentre sur le buste et la main gauche de ce frère capucin dont on aimerait connaître l'identité. Il porte la robe d'étoffe brune serrée à la taille par une cordelette et le manteau avec le capuchon pointu de cet ordre marqué par l'austérité et la pauvreté. De détermination, l'expression du visage n'en manque pas : peint de trois quarts, il laisse apparaître, outre la tonsure et la longue barbe – caractéristiques eux aussi des Capucins –, un regard droit et direct tourné vers le spectateur, exprimant l'humilité et l'acceptation de sa vocation. Au premier plan, le crucifix, qu'il tient d'une main ferme à bout de bras, semble lui faire office de bâton de commandement. La tension entre le message religieux évident et la force de conviction de l'expression du visage est soutenue par un vocabulaire pictural vigoureux et précis. Le portrait, sans doute exécuté *dal vero*, paraît saisissant de vérité.

La facture large et acérée de ces grands traits noirs verticaux marquant les ombres vient rythmer la masse marron des vêtements ou, au contraire, souligner le dessin de l'oreille, des lèvres serrées. Le regard, teinté de mélancolie, se colore d'un ton noisette. Le portrait dans son ensemble, se résume à un brillant dialogue entre les bruns et les noirs, en différentes tonalités.

Si la barbe avait, dans un premier temps, induit Testori à penser qu'il pouvait s'agir d'un saint Christophe, cette hypothèse ne prenait pas en considération le costume de capucin et le crucifix. Cette manière de présenter un personnage religieux « en action » pourrait évoquer leur mission évangélisatrice et leur expansion rapide, soutenue par Charles Borromée, le fameux archevêque de Milan, laissant entrevoir leur importance dans la mise en œuvre de la Contre-Réforme, bien que nous soyons ici à une date très postérieure.

Après Brescia, l'artiste a travaillé à Gandino (Bergame), alors qu'il était en route pour Venise. Dans la cité des Doges, il continuera à explorer cette peinture de la

fifteen paintings of beggars and scenes from popular life, known as the Padernello cycle, probably commissioned by the Avogadro family. Each of the figures in these pauper paintings stands out as a true likeness, one more striking than the other.

We may imagine that our portrait was created without a trace of indulgence, since Ceruti never embellished his subjects. It is composed within an oval against a brown-grey background, and its focus is on the bust and left hand of a Capuchin friar whose identity remains unknown. He wears a habit of brown cloth, drawn in at the waist by a rope, under a cloak with the pointed hood of his order, which was defined by austerity and poverty. His face brims with determination, and the three-quarter profile reveals not only the tonsure and long beard that are also characteristic of this order, but a forthright, direct gaze meeting that of the beholder. He humbly expresses acceptance of his vocational choice. In the foreground, the crucifix firmly held in his outstretched hand seems more like a commander's baton. The combined tension of the obvious religious message and the power of conviction expressed through facial features is conveyed by a vigorous and precise pictorial language.

The broad, keen handling of the vertical black brushstrokes that define the shadows act as a rhythmic foil to the brown areas of cloth, or lend emphasis to the drawing of the ear or the tight lips. The friar's eyes, tinged with melancholy, are toned with hazelnut. Overall, the portrait is like a lively dialogue between various tonalities of brown and black.

If the beard initially induced Testori to believe that this could be a Saint Christopher, his idea failed to address the presence of the Capuchin habit and crucifix. The way this religious individual is presented in action, as it were, could bring to mind the Capuchins' evangelising mission and rapid spread, supported by Charles Borromeo, the famous Archbishop of Milan, with a reminder of their important role during the Counter-Reformation; but this picture was painted during a much later period. The portrait was no doubt executed *dal vero*, and seems to be a startling declaration of truth.

After Brescia, the artist worked in Gandino, near Bergamo, on his way to Venice, where he continued



réalité, qui débouchera, en 1736, sur le chef-d'œuvre des *Trois mendiants* réalisé pour le maréchal Schulenburg (aujourd'hui à Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), qui élève l'état de pauvreté à un état spirituel.

Giacomo Ceruti se détache comme un talentueux peintre naturaliste qui se concentre tant sur le modèle que sur la portée teintée de philosophie qui trouvera des prolongements dans le mouvement de l'*Illuminismo* de la Milan d'Alessandro Magnasco (1667-1749) et, bien plus tard, dans les grandes fresques narratives et sociales de Gustave Courbet (1819-1877), pour ne citer qu'un exemple. ▲

to explore the painting of reality. This resulted in his masterpiece of 1736, the *Three Beggars* painted for Marshal Schulenburg in Venice (now in the Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid), a painting that elevates poverty to a spiritual state.

Giacomo Ceruti stands out as a talented naturalist who concentrated both on his models and on their philosophical significance, and his approach left a legacy in the Milanese *Illuminismo* of Alessandro Magnasco (1667-1749) and, considerably later, in the great narrative and social scenes of Gustave Courbet (1819-1877), to cite but one example. ▲

# PIETRO ANTONIO MAGATTI

VARESE, 1691 - 1767

## Sainte Famille *Holy Family*

---

HUILE SUR TOILE, 65,5 × 87 CM (OIL ON CANVAS, 25 3/4 × 34 1/4 IN)

**PROVENANCE.** Nice, Terris Martini, vente baron Schropp, 27 novembre 1933, n° 27, pl. VII (comme Tiepolo, école de J.-B.); collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Inédit.

**PROVENANCE.** Nice, Terris Martini, Baron Schropp sale, 27 November 1933, lot 27, pl. VII (as School of G. B. Tiepolo); private collection.

**LITERATURE.** Unpublished.

**EN 2001, LE CATALOGUE D'EXPOSITION SUR** Pietro Antonio Magatti a mis à jour un corpus original et peu connu qui donne la mesure de l'art de cet artiste inclassable – le tableau passait en 1933 pour être de l'école de Giambattista Tiepolo! –, dont la culture est plus ample que ne le laissent supposer ses racines et son activité résolument lombardes; le peintre est né et mort à Varese<sup>1</sup>. Cette nouvelle composition est donc une heureuse redécouverte qui vient étoffer une production tant sur toile qu'à fresque dans les églises et dans les villas de Varese et de ses alentours. Au siècle des lumières, la région était très florissante et les commandes abondaient, au point d'apparaître *a posteriori* comme « la "Versailles" de Milan », où Magatti faisait figure de gloire locale<sup>2</sup>.

S'il faut en croire les sources contemporaines, l'artiste s'est formé à Bologne auprès de Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-1719), bien qu'aucun document ne le confirme. Notre tableau évoque en effet cette culture bolognaise, même s'il nous rappelle davantage Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) que Dal Sole, comme l'a noté Alessandro Morandotti, sans pourtant nous faire

**IN 2001, THE CATALOGUE OF AN EXHIBITION**

on Pietro Antonio Magatti revealed a highly original and little-known body of work, and gave us the measure of this unclassifiable artist (in 1933 our picture was listed as school of Giambattista Tiepolo!). He was born and died in Varese, and his culture had a broader base than his roots and markedly Lombard activity suggest.<sup>1</sup> This new composition thus represents a felicitous rediscovery, filling out his catalogue, which ranges from canvases to frescoes in the churches and villas of Varese and its environs. The area flourished greatly during the Enlightenment, and artistic commissions abounded to the extent that it was regarded in retrospect as "the 'Versailles' of Milan"; Magatti was a local celebrity.<sup>2</sup>

If we believe contemporary sources, our artist was trained in Bologna with Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-1719), although this remains undocumented. Our painting does recall Bolognese culture, even if – as Alessandro Morandotti noted – it brings to mind Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) more than Dal Sole, but without forgetting a significant parallel:

1. *Pietro Antonio Magatti 1691-1767*, Simonetta Coppa – Anna Bernardini (dir.), cat. exp. Castello di Masnago, 11 mars – 13 mai 2001.

— Simonetta Coppa and Anna Bernardini, eds., *Pietro Antonio Magatti 1691-1767*, exh. cat., Castello di Masnago, 11 March – 13 May 2001.

2. Maria Cristina Terzaghi, « La "Versailles" di Milano : arte e cultura nel Settecento varesino », dans *ibid. supra*, 2001, p. 41-60.

— Maria Cristina Terzaghi, "La 'Versailles' di Milano: arte e cultura nel Settecento varesino", in exh. cat. cited in note 1, pp. 41-60.





FIG. 1  
— Pietro Antonio Magatti, *Heraclius oblige Siroe à abandonner la croix*, Milan, Duomo.

oublier qu'il côtoie, par le côté anguleux de son dessin et surtout de ses aplats de couleur, l'art de Giuseppe Antonio Petrini (1677-1759), son exact contemporain, lui aussi actif en Lombardie. La confrontation avec la *Sainte Famille* de Petrini (Lugano, Museo d'Arte della Città) nous force à constater un certain nombre de similitudes dans la composition même: l'enfant exposé au premier plan, les visages de Joseph et de la Vierge – l'un de face, l'autre de profil – penchés sur le bébé, Joseph aux cheveux et à la barbe hirsutes. Il émane une intimité familiale que ne vient en rien distraire le fond, abandonné à la pénombre. Il est évident que de telles compositions ont rencontré un grand succès auprès des commanditaires locaux.

Du point de vue du style, les deux œuvres partagent une grâce néo-correggesque qui est frappante. Les personnages sont mis en lumière au moyen du simple éclairage nocturne d'une lampe à huile, projetant sur le groupe des éclats épars et contrastés.

Pour revenir sur la lumière, posée en clairs-obscurs très marqués et brillants comme sur la tête de l'ange dans l'angle droit, Magatti nous démontre sa proximité avec l'art d'Andrea Pozzo (1642-1709) ainsi que l'a observée Francesco Frangi. Pozzo a, tout jeune, entrepris un grand voyage qui l'a conduit de la Lombardie au Piémont et à la Ligurie, laissant sur son passage des témoignages de son activité sur lesquels Magatti a, sans nul doute, médité.

Dans son bagage, il faut aussi compter bien sûr le premier Seicento lombard, post-caravagesque, mais



FIG. 2  
— Pietro Antonio Magatti, *Le Retour du fils prodigue*, collection particulière.

Magatti's angular draughtsmanship and, especially, his smoothed-out colours evoke Giuseppe Antonio Petrini (1677-1759), an exact contemporary who was also active in Lombardy. A comparison with Petrini's *Holy Family* (Lugano, Museo d'Arte della Città) reveals a number of compositional similarities: the Child lying in the foreground, the faces of Joseph and the Virgin Mary – one almost frontal, the other in profile – gazing down at the baby, and Joseph's tousled hair and beard. The painting radiates a family intimacy, in no way distracted by the background, which is left in shadow. Clearly such compositions found great success with local patrons.

As regards style, both works share a striking neo-Correggesque grace. The figures are lit by the simple nocturnal illumination of an oil lamp that projects scattered, contrasting beams onto the group. Magatti's lighting, directed with sharp, brilliant touches of chiaroscuro, as on the head of the angel in the right corner, shows its proximity to the art of Andrea Pozzo (1642-1709), as Francesco Frangi has observed. In his youth, Pozzo made a grand tour that took him from Lombardy to Piedmont and Liguria, leaving a certain number of works on which Magatti no doubt meditated.

Of course the artist's baggage also included post-Caravagesque Lombard painting of the early

s'y ajoute une volonté de simplifier la présentation et les expressions pour atteindre à la fraîcheur d'une scène du quotidien. Magatti adopte tout spécialement un mode *giocosso* dans la représentation de la Sainte Famille: Joseph participe réellement et joue avec l'Enfant en approchant de sa main deux cerises rouges, une annotation de couleur bienvenue dans cette composition dominée par les verts, dégradés du vert amande au vert bouteille. L'ensemble expose une plasticité robuste et nous charme par le large éventail chromatique, assez osé, exprimé par une peinture onctueuse et généreuse. Tous ces caractères, de même que les larges mains charpentées de Joseph, nous évoquent la grande toile du Duomo de Milan, *Heraclius oblige Siroe à abandonner la croix* (fig. 1), un tableau fougueux à la matière brillante et vive. Vito Zani, dans le catalogue de l'exposition Magatti, indique une datation vers 1725 – peut-être un peu plus tard, vers 1728 –, fourchette chronologique que nous aimerions proposer pour notre composition. Le cadrage, volontairement resserré pour accentuer le caractère intime de la scène, rappelle, lui, les deux compositions représentant *Isaac et Jacob* et *Le Retour du fils prodigue* (fig. 2), datées vers 1730, toutes deux dans une collection particulière. ▲

Seicento, albeit shaped by a desire to simplify presentation and expressions, so as to attain the fresh quality of a scene from daily life. Magatti especially adopts the *giocosso* mode in his depiction of the Holy Family: Joseph is a true and playful participant as he dangles two bright red cherries near the Christ Child's hand, a welcome colour notation in a composition dominated by greens that modulate from almond to bottle-green tonalities. Overall, we see a robust plasticity and a charming, somewhat daring range of colours, conveyed by a rich, generous use of pigment. All of these elements, as well as Joseph's powerfully built hand, recall the large canvas in Milan Cathedral, *Heraclius Obliges Siroes to Return the Cross* (fig. 1), a fiery picture full of brilliant, vivid brushwork. Discussing the latter in the catalogue of the Magatti exhibition, Vito Zani proposed a date around 1725 – or perhaps a little later, in about 1728 – a chronology we willingly adopt for our own painting. The deliberately tight framing of the composition, designed to accentuate the intimate mood of the scene, recalls the canvases of *Isaac and Jacob* and the *Return of the Prodigal Son* (fig. 2; both in a private collection), datable to about 1730. ▲

## GIUSEPPE BONITO

CASTELLAMMARE DI STABIA, 1707 ~ NAPLES, 1789

### L'Atelier du peintre *The Painter's Workshop*

---

HUILE SUR TOILE, 168 × 235 CM (OIL ON CANVAS, 66 1/8 × 92 1/2 IN)

**PROVENANCE.** Collection Waddington – sans doute acquis entre 1850 et 1880 – au château de Saint-Léger-du-Bourg-Denis (à côté de Rouen), jusqu'en 1939; caché en 1940 dans l'usine de Saint-Rémy-sur-Avre près de Dreux; puis par descendance jusqu'à aujourd'hui.

**BIBLIOGRAPHIE.** Bernardo De Dominici, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani*, Fiorella Sricchia Santoro et Andrea Zezza (dir.), éd. commentée, 3 vol., Naples, 2008, II, p. 1354.; Véronique Damian, *A Selection of Paintings from Galerie Canesso, Paris*, cat. exp. New York, Didier Aaron Gallery, 20 janvier – 4 février, 2011, p. 22-27.

**EXPOSITION.** *A Selection of Paintings from Galerie Canesso, Paris*, cat. exp. New York, Didier Aaron Gallery, 20 janvier – 4 février, 2011.

**ŒUVRES EN RAPPORT.** Un *bozzetto* passé en vente à Londres, Sotheby's, a été publié par Bologna et par Spinosa sans la date de la vente et sans les dimensions (voir Ferdinando Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, Naples, 1980, p. 50, 77-78, note 110, fig. 20; Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò*, Naples, 1993, p. 169, n° 289, fig. 356 [avec la bibliographie précédente]).

**COPIE.** Une copie d'après le *bozzetto*, compte-tenu des nombreuses variantes par rapport au tableau mais qui en comporte cependant d'autres par rapport au *bozzetto* (voir Ferdinando Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, Naples, 1980, p. 50, 77-78, note 110, fig. 20-22). Cette copie a pour pendant une copie d'un *bozzetto* (encore manquant) de la composition qui accompagne depuis l'origine *L'Atelier du peintre*, celui de *La Halte des chasseurs*, réapparue récemment et acquise depuis peu par le Museo di Capodimonte de Naples (voir Tiziana Scarpa, dans *Ritorno al barocco da Caravaggio a Vanvitelli*, cat. exp. Naples, Museo di Capodimonte, 12 décembre 2009 – 11 avril 2010, p. 316).

**PROVENANCE.** Waddington collection (no doubt acquired between 1850 and 1880), Château de Saint-Léger-du-Bourg-Denis, near Rouen, to 1939; hidden in the factory at Saint-Rémy-sur-Avre, near Dreux, in 1940; by descent to the present day.

**LITERATURE.** Bernardo De Dominici, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani*, annotated edition in 3 vols., ed. Fiorella Sricchia Santoro and Andrea Zezza, Naples, 2008, II, p. 1354; Véronique Damian, *A Selection of Paintings from Galerie Canesso, Paris*, exh. cat., New York, Didier Aaron Gallery, 20 January – 4 February, 2011, pp. 22-27.

**EXHIBITED.** *A Selection of Paintings from Galerie Canesso, Paris*, exh. cat., New York, Didier Aaron Gallery, 20 January – 4 February, 2011.

**RELATED WORKS.** A *bozzetto* sold by Sotheby's in London, published by Bologna and Spinosa without the auction date or dimensions: see Ferdinando Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, Naples, 1980, pp. 50, 77-78, note 110, fig. 20; Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò*, Naples, 1993, p. 169, no. 289, fig. 356, with prior literature.

**COPY.** A copy after the *bozzetto*, containing numerous variants with regard to the painting but also including others relating to the *bozzetto*: see Ferdinando Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, Naples, 1980, pp. 50, 77-78, note 110, figs. 20-22. This copy has a pendant: a copy of a *bozzetto* (untraced) for *The Huntsmen's Rest*, the composition that accompanied *The Painter's Workshop* from the start, recently rediscovered and purchased by the Museo di Capodimonte, Naples (see Tiziana Scarpa, in *Ritorno al barocco da Caravaggio a Vanvitelli*, exh. cat., Naples, Museo di Capodimonte, 12 December 2009 – 11 April 2010, p. 316).

**LA REDÉCOUVERTE DE CETTE COMPOSITION** documentée de Giuseppe Bonito, ambitieuse dans son propos et dans sa conception, apporte un nouveau témoignage sur le processus créatif de l'artiste, bien plus varié que ne le laisse paraître sa solide réputation de portraitiste.

**THE REDISCOVERY OF THIS DOCUMENTED** composition by Giuseppe Bonito – an ambitious work in both scope and concept – provides new evidence of the artist's creative process, far more varied than one would imagine from his firmly-founded reputation as painter of portraits.





FIG. 1  
— Giuseppe Bonito, *La Halte des chasseurs*, Naples, Museo di Capodimonte.

Les *Vies* de Bernardo De Dominici, publiées à Naples entre 1742 et 1745, se concluent par celle du peintre Francesco Solimena (1657-1747) et de ses disciples, parmi lesquels Giuseppe Bonito est largement évoqué. D'emblée, en effet, le biographe insiste sur ses dons particuliers de portraitiste qui le font remarquer des Bourbon, par l'intermédiaire de leur secrétaire d'État à Naples, le marquis José Joachim de Montealegre, duc de Salas, figure influente de mécène et de conseiller artistique du roi. Salas employa le tout jeune Bonito comme portraitiste dans sa propre maison. La cour de Carlo et Maria Amalia de Bourbon trouve ainsi à Naples un vivier d'artistes, dans le sillage du vieillissant mais infatigable Solimena, à même de répondre à leurs attentes, tant pour la décoration que pour la

The *Lives* by Bernardo De Dominici, published in Naples between 1742 and 1745, conclude with an account of the painter Francesco Solimena (1657-1747) and his pupils, among whom Giuseppe Bonito appears prominently. Indeed the biographer underlines his special talents in portraiture and how this brought him to the attention of the Bourbon monarchs through their Secretary of State in Naples, the marquis José Joaquin de Montealegre, Duke of Salas, an influential patron and artistic councillor to the King. Salas soon employed the young Bonito in his household as portrait-painter. The court of Carlos and Maria Amalia de Bourbon thus found itself with a rich supply of artists from the circle of the ageing but indefatigable Solimena – painters who could



réalisation des indispensables portraits auliques de leur nombreuse descendance.

Outre des portraits, le jeune Bonito est actif comme peintre de sujets religieux dans différentes églises de Naples et son activité dans ces deux domaines lui assure, entre 1730 et 1740, une gloire montante, comme l'atteste, entre 1735 et 1740, sa participation répétée à la fête du Corpus Domini dite des quatre tableaux d'autel. Cet événement se tenait chaque année à Naples au Largo di Palazzo, actuelle Piazza del Plebiscito. Là, selon le témoignage de De Dominicis, ce sont des scènes de genre qui sont présentées à un plus large public lors de cette exposition. Sur ces dernières, il est maintenant possible de se faire une idée précise, car elles sont une à une réapparues depuis peu.

C'est encore le cas des deux premières œuvres citées, *Le Maître d'école* et *La Maîtresse de couture*<sup>1</sup> (collection particulière), avant d'exposer l'année suivante *Le Poète* (Madrid, collection du duc de Remisa) et *Le Concert* (Norfolk, Chrysler Museum of Art), à nouveau deux scènes réunies de façon erronée par De Dominicis dans une seule et même composition<sup>2</sup>. Ce ne sera pas le cas pour le tableau suivant – celui qui nous intéresse ici –, et qui bénéficie pourtant d'une description très détaillée. Écrite peu de temps après l'exposition, elle ne nous renseigne cependant pas sur l'identité du peintre, dont le regard droit et direct nous invite à penser qu'il peut s'agir de Bonito lui-même. Signalons tout d'abord que le tableau, de même que les paires précédemment citées, fonctionnait en binôme avec *La Halte des chasseurs* (de dimensions identiques; fig. 1), lui aussi réapparu il y a quelques années et acheté par le Museo di Capodimonte de Naples<sup>3</sup> comme l'atteste la description du biographe napolitain: «L'anno avvenire espose due quadri grandi, con figure intiere poco men grandi del naturale. In un di essi rappresentò un pittore in atto di dipingere al trep[i]edi con varii discepoli intorno di sé in atto di

fulfil its expectations as regarded both decoration and the indispensable official portraits of numerous royal heirs.

Apart from his production of portraits, the young Bonito was active as a painter of religious subjects for various Neapolitan churches, and his work in both these fields ensured a successful career during the 1730s, as proved by his repeated participation in the Feast of the Corpus Domini, known as the Feast of the Four Altars, between 1735 and 1740. The event was held annually in Naples in the Largo di Palazzo, now called the Piazza del Plebiscito. According to De Dominicis, the exhibition involved the presentation of genre scenes in a large public forum. We are now in a position to have a more precise idea of the situation, as the pictures have reappeared in recent years, one by one.

The first two of these paintings, both recently rediscovered, were *The Schoolmaster* and *The Sewing Mistress* (private collection).<sup>1</sup> These were followed a year later by *The Poet* (Madrid, collection of the Duke of Remisa) and *The Concert* (Norfolk, Chrysler Museum of Art), erroneously described as a single composition by De Dominicis.<sup>2</sup> Such was not the case with the subsequent painting – the one that interests us here, and which received a highly detailed description, although it was written after the work was exhibited. The biographer does not furnish the identity of the painted figure of the artist, whose direct, forthright gaze invites us to believe it could be Bonito himself. We should immediately note that like the works we have just named, this canvas was one of a pair, in this case accompanied by *The Huntsmen's Rest* (identical dimensions; fig. 1) – another recent rediscovery, acquired by the Capodimonte Museum in Naples.<sup>3</sup> De Dominicis describes them both: “In the year that followed, he exhibited two large pictures, with full-length smaller than life-size figures. In one of these

1. Federica De Rosa, dans Nicola Spinosa (dir.), *Gaspare Traversi. Napoletani del'700 tra miseria e nobiltà*, cat. exp. Naples, Castel Sant'Elmo, 13 décembre 2003 – 14 mars 2004, p. 202-203, n<sup>os</sup> C5a et C5b: «[...] è possibile

inoltre avanzare un'ipotesi di datazione delle tele, che non possono essere state dipinte oltre il 1736 [...]». — Federica De Rosa, in N. Spinosa, ed., *Gaspare Traversi. Napoletani del'700 tra miseria e nobiltà*,

exh. cat., Naples, Castel Sant'Elmo, 13 December 2003 – 14 March 2004, pp. 202-203, nos. C5a, C5b: “one can also suggest a hypothetical date for these canvases, which cannot have been painted later than 1736”.

2. Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò*, Naples, 1993, p. 169, n<sup>o</sup> 293, fig. 357-358. — Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò*, Naples, 1993, p. 169, no. 293, figs. 357-358.

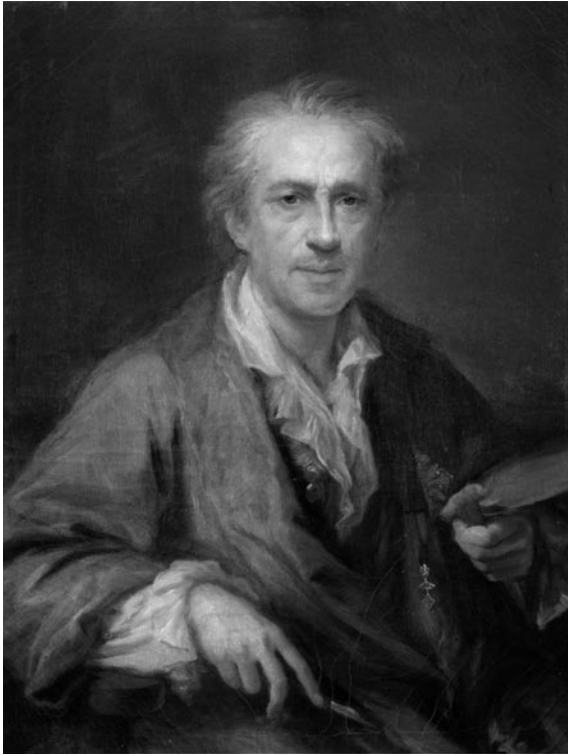


FIG. 2  
— Giuseppe Bonito, *Autoportrait*, Florence, Galleria degli Uffizi.

designare. Molte persone stavano poi con attenzione a veder dipingere, e fra queste un militare faceva la figura principale, seduto in una sedia con le gambe distese, stava con somma attenzione a veder la pittura, e così disteso faceva contrapposto all'altre figure situate dopo lui, ed eravi un vecchio vestito alla spagnuola, con capelli canuti e gran manicotto di pelle d'orso per riscaldarsi le mani, che certamente faceva bellissima figura, e la maggior parte di tutte queste numerose figure eran ritratte dal vivo. Il compagno rappresentava alcuni giovani con li schioppi in mano, e da cacciatori in campagna per divertirsi, e che trovavano delle villanelle, con le quali vezzosamente scherzavano. Questi quadri anche furon lodati da tutto il pubblico. » Nous regrettons qu'à la suite d'une description aussi détaillée, De Dominici ne nous renseigne pas sur leur acquéreur! Nous retrouvons ce tableau dans la collection Waddington, sans doute acquis dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment du plus

he represented a painter at work before an easel, with various pupils shown drawing. Many figures watch him as he paints, including, principally, a military gentleman seated on a chair with his legs stretched out, observing the painting with the closest attention, and, thus composed, balancing the figures around him. Also, an older man dressed in the Spanish style, with white hair and a great bearskin muff to warm his hands, certainly an impressive figure; and most of these numerous persons were painted from life. The companion painting represented young men carrying guns who are enjoying a hunt in the countryside, seen merrily joking with some peasant women they have met. These pictures, too, earned unanimous praise from the public". Alas! De Dominici's detailed description lacks the purchaser's name. The painting subsequently appears in the Waddington collection, no doubt acquired during the second half of the nineteenth century when this family was at the height of its success. The brothers Richard Waddington (1838-1913) and William Henry Waddington (1826-1894) were actively involved in French politics. Their father Thomas Waddington was a cotton manufacturer, and Richard succeeded him as director of the factory at Saint-Rémy-sur-Avre. William Henry, who was Prime Minister in 1879, was also an archaeologist. Before it was rediscovered, the painting was known through a *bozzetto* and a copy of the *bozzetto*, although both vary from the final composition in numerous ways (see Related works).

3. Nicola Spinosa, dans Francesco Porzio (dir.), *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, cat. exp. Brescia, Museo di Santa Giulia, 28 novembre 1998 – 28 février 1999, p. 352-353; Federica De Rosa, dans Nicola Spinosa (dir.), *Gaspere Traversi. Napoletani del'700 tra miseria e nobiltà*, cat. exp. Naples, Castel Sant'Elmo, 13 décembre 2003 – 14 mars 2004, p. 204-205, n° C6; Tiziana Scarpa, dans *Ritorno al barocco da Caravaggio a Vanvitelli*, cat. exp. Naples, Museo di Capodimonte, 12 décembre 2009 – 11 avril 2010, p. 316.
- Nicola Spinosa, in Francesco Porzio, ed., *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, exh. cat., Brescia, Museo di Santa Giulia, 28 November 1998 – 28 February 1999, pp. 352-353; Federica De Rosa, in *Gaspere Traversi* (cited in note 1) pp. 204-205, no. C6; Tiziana Scarpa, in *Ritorno al barocco da Caravaggio a Vanvitelli*, exh. cat., Naples, Museo di Capodimonte, 12 December 2009 – 11 April 2010, p. 316.



FIG. 3  
— Giuseppe Bonito, *L'Atelier du peintre*, Naples, Museo di Capodimonte.

grand rayonnement de cette famille, dont les deux frères Richard (1838-1913) et William Henry (1826-1894), participèrent activement à la politique de la France. C'est à leur père Thomas Waddington qu'ils doivent la création de la manufacture de coton de Saint-Rémy-sur-Avre, que Richard continuera de diriger. William Henry, outre sa fonction de président du Conseil en 1879, fut aussi archéologue.

Avant sa redécouverte, le tableau était connu par un *bozzetto* et une copie de celui-ci; tous deux présentent toutefois de nombreuses variantes par rapport à la composition finale (voir Œuvres en rapport).

Ici, la scène se déploie à l'intérieur de l'espace d'un atelier: le peintre bien qu'au chevalet est de toute évidence en représentation, habillé élégamment pour

Here the scene takes place within a workshop setting, and though the painter is at his easel, his pose is clearly that of a performer, and he is dressed accordingly. At the far right, we see an important guest, a gentleman seated with crossed legs. His right hand rests on a cane with an elaborate handle, and he bears a sword on his left – a detail prompting De Dominici's description of him as a "military" man. A number of people wait on him, including a cleric who points out the subject while others show deferential respect – raising a hat, enjoining silence – all of them attentive to the work of art as it is created. We can also easily recognize the older man dressed "alla spagnuola" in the words of the biographer, thanks to his voluminous bearskin sleeve. The artist has replaced

la circonstance. Son atelier est honoré par la visite d'un hôte d'importance, assis, les jambes croisées, à l'extrême droite. Une main appuyée sur une canne au pommeau richement décoré, il arbore une épée au côté gauche, détail qui l'avait fait prendre pour un militaire par De Dominici. Un certain nombre de personnes l'accompagne, à sa droite un abbé lui désigne la scène, alors que d'autres font montre du plus grand respect qui, enlevant son chapeau qui, faisant la mimique du silence, tous attentifs à la vue du tableau qui est en cours d'élaboration. Il nous est encore facile de repérer le vieil homme vêtu à l'espagnol, décrit par le biographe, grâce à son volumineux manchon de peau d'ours. L'artiste a remplacé la palette et le bâton portés par un petit assistant par le porte-mine (y a-t-il à l'intérieur la pointe d'argent ou le crayon?) et, de la main gauche, il tient une feuille pliée avec le dessin à reproduire. Sur celle-ci, la composition ovale est déjà mise en couleurs. L'allure légère et dégagée de l'artiste, qui nous prend à témoin du regard, s'accompagne d'un beau mouvement de rotation du bassin et des épaules. Il semble préciser le dessin d'un Hercule assis et appuyé sur sa massue, la tête tournée vers la droite, esquissée d'une grisaille brune. Si cette thématique ne peut manquer de nous évoquer l'*Hercule Farnese* (aujourd'hui conservé au musée archéologique de Naples), le dessin ne le reproduit en rien, puisque le célèbre antique le représente en pied. De petits apprentis assistent le Maître ou dessinent, celui du premier plan est distrait par la présence du chien à qui il tend un biscuit. Deux autres personnages encore, dans la partie gauche, examinent de près la toile avec une attention soutenue.

Ces nombreux spectateurs – sans doute des portraits réels comme l'affirme De Dominici – nous laissent entendre qu'il s'agit d'une commande importante et peut-être le personnage principal vêtu de blanc et de jaune est-il le commanditaire de cette œuvre qui, du fait de l'iconographie liée au thème Hercule, pourrait être une allusion à sa gloire personnelle ou à celle de sa famille. L'atelier est véritablement le lieu de la représentation : au mur un tableau en vertical est accroché (on y devine une esquisse de nature morte), à un clou pendent des cruches, une grande lampe centrale éclaire la pièce, bien qu'une lumière claire pénètre par la fenêtre ouverte à gauche.

his palette and stick, held by a young assistant, with a holder for silverpoint, or perhaps crayon, and in his left hand he holds a folded paper with a drawing of what is being reproduced. The sheet has a coloured version of the oval composition. The light-hearted, casual attitude of the artist whose gaze meets ours is accompanied by a nice turn of the hips and shoulders. He seems to point out a detail in the drawing of a figure of Hercules resting on his club, his head turned to the right, sketched in with brown tones. While the subject may recall the *Farnese Hercules* (now in the Archaeological Museum, Naples), the composition of this figure is far from similar, since the celebrated ancient statue has a standing pose. Young apprentices are seen helping their master, or drawing, and the one in the foreground is distracted by a dog, to whom he offers a biscuit. Two other standing figures on the left side of the composition are shown closely examining the canvas.

This group of spectators – no doubt real portraits, as De Dominici states – suggests this was an important commission, and the principal figure dressed in white and yellow is the patron; the Herculean iconography could be an allusion to his personal glory, or that of his family. The workshop is truly a performance space: a large painting hangs on the wall (one can just see the outlines of a still life subject), earthenware jugs hang from a nail, and a large lamp hangs centrally, although the room is lit by the open window at left.

The question of whether the painter depicted here is Bonito remains open. The *Self-Portrait* in the

4. *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Florence, 1980, p. 816, n° A 130 (huile sur toile, 82 × 63,5 cm. Le tableau est entré à la Galleria à la date de la mort de l'artiste, en 1789, qui le laissa inachevé) et dernièrement Wanda Romano, dans *Alla corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, cat. exp. Reggia di Caserta, 4 avril – 6 juillet 2009, p. 135.
- *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Florence, 1980, p. 816, no. A130 (oil on canvas, 82 × 63,5 cm; the painting entered the Uffizi in 1789 upon the death of the

- artist, who left it unfinished), and, most recently, Wanda Romano, in *Alla corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, exh. cat., Reggia di Caserta, 4 April – 6 July 2009, p. 135.
5. Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò*, Naples, 1993, p. 169, n° 293, fig. 356 (127 × 178 cm).
- Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò*, Naples, 1993, p. 169, no. 293, fig. 356 (127 × 178 cm).

La question de savoir si l'artiste figuré est Bonito lui-même reste entière. L'*Autoportrait* des Uffizi à Florence (fig. 2) nous a laissé le souvenir d'un homme preste encore, mais âgé<sup>4</sup>. Resté inachevé car interrompu par la mort du peintre, il a été livré au grand-duc Pietro Leopoldo par ses héritiers. De ce fait, il est difficile d'affirmer qu'il s'agit de la même personne. Connaît-on le vrai visage de Bonito jeune ?

Dans les mêmes années que notre tableau, il a abordé une autre fois ce thème de l'atelier de l'artiste dans une œuvre de dimension importante (Naples, Museo di Capodimonte; fig. 3), où un artiste (dont les traits du visage sont bien différents du nôtre) est saisi dans un moment de détente, assis à une table, entouré de musiciens<sup>5</sup>.

Comme pour *La Halte des chasseurs*, le tableau est à situer autour de 1738-1740, et dans tous les cas pas avant cette date ultime, car en 1741, il signe et date *L'Ambassade turque à la cour de Naples* (Madrid, musée du Prado), composition avec laquelle il s'apparente pour ses denses caractéristiques chromatiques.

Ce sont là encore les exemples d'un style qui s'affirme et qui annonce ses succès futurs: en 1751, Bonito est nommé peintre de la cour des Bourbon pour enchaîner ensuite les nominations. En 1755, il devient directeur de l'Accademia di Belle Arti de Naples, charge qu'il conservera jusqu'à sa mort. Deux années plus tard, il prend la direction de la Tapisserie royale napolitaine et devient consultant royal pour chaque réalisation décorative pouvant allier la peinture. À partir de 1752, il est élu membre de l'académie de Saint-Luc. ▲

Uffizi Gallery in Florence (fig. 2) gives the impression of an artist who is still nimble, but aged.<sup>4</sup> Unfinished at Bonito's death, it was given to Grand Duke Pietro Leopoldo de' Medici by his heirs, and it is thus hard to say whether the two images are of the same person. Do we know what Bonito looked like as a young man?

During the same period as that of our canvas, the artist once again treated the subject of the painter's Workshop, producing a work of grand dimensions (Naples, Capodimonte; fig. 3) in which an artist – whose features are quite distinct from those of our figure – is represented in a moment of relaxation, seated at a table and surrounded by musicians.<sup>5</sup>

Like *The Huntsmen's Rest*, our painting can be dated to about 1738/1740, and in any case not before that period, since in 1741 he signed and dated *The Turkish Embassy to the Neapolitan Court* (Madrid, Prado Museum), whose dense chromaticism is also found in our canvas.

These are all examples of the style which was taking shape in these years, and which looked ahead to his future success. In 1751, Bonito was named Bourbon Court Painter, which led to other appointments: in 1755 he became director of the Accademia di Belle Arti in Naples, an office he held for the rest of his life, and two years later he took up the directorship of the Royal Neapolitan Tapestry Works, becoming Royal consultant for every decorative project involving painting. From 1752 onwards he was a member of the Academy of Saint Luke. ▲

## POMPEO BATONI

LUCQUES, 1708 - ROME, 1787

# Vulcain dans sa forge

## *Vulcan at his Forge*

---

HUILE SUR TOILE, 94,2 × 73,7 CM (OIL ON CANVAS, 37<sup>1</sup>/<sub>16</sub> × 29 IN)  
MONOGRAMMÉ ET DATÉ SUR LE ROCHER EN BAS AU CENTRE (MONOGRAMMED  
AND DATED ON THE ROCK AT BOTTOM CENTER): « P. B. 1750 ».

**PROVENANCE.** Probablement John James Maxwell, 2<sup>e</sup> comte de Farnham (1760-1823); sa vente après décès, Michael Gernon, Dublin, 16 juin 1827, lot 125; collection irlandaise non identifiée; vente, Sotheby's 10 novembre 1954, n° 110, acheté par Arcade Gallery à Londres; José Maria Moro, Ottawa; Espagne, collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Anthony M. Clark – Edgar Peters Bowron, *Pompeo Batoni. Complete Catalogue*, Oxford, 1985, p. 245, n° 131, pl. 125 (seconde édition, mise à jour, due à E. Peters Bowron, à paraître); Alessandro Morandotti, dans cat. exp. *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, Milan, Palazzo Reale, 2 mars – 28 juillet 2002, p. 442, sous le n° VI.1.

### ŒUVRES EN RAPPORT

**Dessin préparatoire:** Amsterdam, Rijksprentenkabinet (RP-T-1951-206). Étude pour *Vulcain dans sa forge*, sanguine, rehauts de craie blanche, mise au carreau rouge sur papier préparé jaune (20 × 16,5 cm); autrefois attribué à Mengs, le dessin a été identifié par Clark comme un *modello* avec variantes par rapport au tableau final, en particulier pour la main gauche et l'avant-bras (A. M. Clark – E. P. Bowron, *ibid.*, p. 378, D3).

**Copie dessinée d'après le tableau:** Édimbourg, National Galleries of Scotland (D 1941 002). Un dessin à la sanguine d'après le tableau par Allan Ramsay (1713-1784) avec une inscription de sa main: « From a picture of Pompeio sent to Mr. .... at Dublin / Rome August 21, 1755 » (K. Andrews – J. R. Brotchie, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Scottish Drawings*, Édimbourg, 1960, p. 169, D 1941).

**Autre version, avec variantes, de ce même sujet:** *Vulcain*, Como, Pinacoteca Civica (P 359), huile sur toile, 98,5 × 73,5 cm (voir avec la bibliographie précédente: Morandotti, 2002, p. 442, n° VI.1).

**PROVENANCE.** Probably John James Maxwell, 2nd Earl of Farnham (1760-1823); his deceased sale, Michael Gernon, Dublin, 16 June 1827, lot 125; unidentified Irish collection; sale, Sotheby's 10 November 1954, lot 110, purchased Arcade Gallery, London; His Excellency José Maria Moro, Ottawa; Spain, private collection.

**LITERATURE.** Anthony M. Clark and Edgar Peters Bowron, *Pompeo Batoni. Complete Catalogue*, Oxford, 1985, p. 245, no. 131, pl. 125 (a revised edition by E. P. Bowron is forthcoming); Alessandro Morandotti, in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, exh. cat., Milan, Palazzo Reale, 2 March – 28 July 2002, p. 442, under no. VI.1.

### RELATED WORKS

**Preparatory drawing:** Amsterdam, Rijksprentenkabinet (RP-T-1951-206); study for *Vulcan at his Forge*, red chalk, heightened with white chalk, squared with red, on yellow prepared paper (20 × 16.5 cm); previously ascribed to Mengs, the drawing was identified by Clark as a *modello* with variations from the finished painting, especially in the position of the left hand and forearm (A. M. Clark and E. P. Bowron, 1985, p. 378, D3);

**Copy (drawing) after the painting:** Edinburgh, National Gallery of Scotland (D 1941 002); red chalk drawing by Allan Ramsay (1713-1784) with an inscription in his hand: "From a picture of Pompeio sent to Mr. .... at Dublin / Rome August 21, 1755" (K. Andrews and J. R. Brotchie, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Scottish Drawings*, Edinburgh, 1960, p. 169, D 1941).

**Other version of the same subject, with variants:** Como, Pinacoteca Civica (P 359): *Vulcan*, oil on canvas, 98.5 × 73.5 cm (see Literature, above: Morandotti, 2002, p. 442, no. VI.1).

**RÉAPPARUE RÉCEMMENT, CETTE FIGURE** sensible de Vulcain est traitée légèrement, du bout du pinceau. Pompeo Batoni nous donne ici un brillant exercice sur la musculature du torse, véritable étude anatomique passée au crible de la sculpture antique. Tous les biographes de l'artiste se sont plu à rappeler sa réputation de copiste d'après les sculptures classiques peu après son arrivée à Rome en 1727. Les collections

**THIS SENSITIVE AND RECENTLY REDISCOVERED** figure of Vulcan is conveyed with delicate brushwork. Here Pompeo Batoni offers us a brilliant exercise on the musculature of the torso, a true anatomical study made through a close examination of ancient sculpture. All the artist's biographers dwell on his skill as copyist of classical sculpture shortly after his arrival in Rome in 1727. Collections of antiquities





FIG. 1  
— Allan Ramsay, *Vulcain*, dessin, Édimbourg, National Galleries of Scotland.

d'antiques étaient alors nombreuses dans la Ville éternelle et les visiteurs du Grand Tour étaient demandeurs de dessins d'après ces sculptures. Aucun détail ne manque, pas même le dessin des veines sur les avant-bras et les mains, ces dernières élégamment mises en espace sur l'enclume, au premier plan. Bien qu'au repos, le dieu est présenté avec le buste en torsion, la tête et le regard comme tournés brusquement vers l'entrée, s'il faut en juger par la chevelure agitée sous l'effet de ce mouvement. Derrière lui, des lumières rougeoyantes émanent des flammes de la forge et l'on imagine que la chaleur qui s'en dégage puisse être la raison de ce buste dénudé, les drapés réunis autour de la ceinture. La force expressive du visage, la puissance de la musculature, la fulgurance de la composition nous forcent à constater combien Batoni a su insuffler une vie bien réelle à Vulcain. Les dons particuliers de l'artiste dans l'art du portrait qu'il aimait aborder d'une manière personnelle, fuyant tout conformisme, s'expriment dans cette figure mythologique, avec une spontanéité inhabituelle.

abounded in the Eternal City and there was a great demand for drawings after them from visitors on the Grand Tour. Here, not a detail has gone unnoticed, not even the drawing of veins on the forearms and hands that are poised so elegantly on the anvil in the foreground. Although the figure is shown at rest, his bust is depicted in torsion, head and eyes abruptly turned towards the opening behind him, to judge by the motion of his hair caused by this movement. Beyond, glowing lights emerge from the flames of the forge, and we can well imagine the resulting heat as the reason for his bared torso and the clothing gathered around his waist. The expressive force of the face, the power of the musculature and the immediacy of the composition all focus our attention on how Batoni was capable of investing this virile figure of Vulcan with real life. The artist's special talent for portraiture, which he liked to address in an entirely personal way, avoiding any trace of conformism, is here expressed with unusual spontaneity in a mythological figure.

A drawing made after Batoni's painting by the Scottish artist Allan Ramsay (Edinburgh, National Galleries of Scotland; fig. 1) is invaluable for the history of the work. It resembles the canvas in every detail, and also bears an inscription attesting to the artist's presence in Rome, five years after its completion. Indeed Ramsay had two Roman sojourns: the first between 1736 and 1738, when he met Pompeo Batoni, and then again between 1754 and 1757, after which he returned to England. The painting bears the date 1750, but it was in Rome in 1755 (on 21 August) – as we know from an inscription on the verso of the drawing – that Ramsay made a copy of it, just before the picture was shipped from Italy to Ireland.

While the young English, Irish and Scottish noblemen who made their Grand Tour in Europe were a special part of Batoni's clientele, it is interesting to note that it was not only Batoni the portraitist that interested them. The appearance of a *Vulcan* by Batoni in the posthumous sale of the Earl of Farnham (Dublin, 16 June 1827), with dimensions very close to those of our canvas, is almost certain proof of its ownership by the Maxwell family, which was no doubt its initial destination.



La copie dessinée (Édimbourg, National Galleries of Scotland; fig. 1), exécutée par le peintre écossais Allan Ramsay, est précieuse quant à l'historique de cette œuvre. Elle est semblable en tout point et porte, de surcroît, une inscription de l'artiste attestant que le tableau est encore à Rome, cinq ans après son achèvement. En effet, Ramsay a séjourné par deux fois dans la ville Éternelle : une première de 1736 à 1738, période pendant laquelle il rencontra déjà Pompeo Batoni, puis une seconde, entre 1754 et 1757, année de son retour en Angleterre. Le tableau porte la date de 1750, mais c'est bien à Rome en 1755 (le 21 août) – nous le savons grâce à l'inscription sur le revers du dessin – que Ramsay en fait la copie, certainement juste avant que la toile ne quitte le sol italien pour l'Irlande. Les jeunes nobles anglais, irlandais et écossais, qui faisaient le Grand Tour en Europe, furent une clientèle privilégiée pour Pompeo Batoni. Il est intéressant de constater que ce n'était pas uniquement le Batoni portraitiste qui les intéressait. L'apparition d'un *Vulcain* de Batoni dans la vente après décès du comte de Farnham (Dublin, 16 juin 1827), œuvre aux dimensions similaires à la nôtre, atteste d'un passage de propriété quasi assuré dans cette famille, sans doute sa destination première.

Le tableau a été soigneusement préparé par un dessin avec mise au carreau, considéré par A. M. Clark comme un *modello* avec variantes, bien visibles principalement au niveau de la main gauche qui tient encore une flèche (Amsterdam, Rijksprentenkabinet; fig. 2). L'artiste s'est formé au dessin dans les académies de Lucques avant de rejoindre Rome (à partir de 1727), où il adhère au classicisme, copiant Raphaël et les Carrache. Peu à peu, il se rallie à la richesse sensuelle du baroque et devient l'un des artistes les plus en vue, courtisé par l'aristocratie locale et les visiteurs étrangers de marque, comme en témoignent les portraits de ces personnages, ainsi ceux du comte Nicholas Yousouppoff, du prince August von Sachsen-Gotha, du grand-duc Paul et de la grande-duchesse Maria Feodorovna de Russie. Il rencontra un tel succès qu'il devint le portraitiste européen le plus recherché au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Son art opère une évolution entre la tradition du classicisme romain et le néoclassicisme naissant. ▲



FIG. 2  
— Pompeo Batoni, *Vulcain dans sa forge*, dessin, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

A squared drawing is evidence of the painting's careful preparation; this is considered by Clark to be a *modello* with variants, and these are clearly visible, especially in the area of the left hand, which still holds an arrow (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, RP-T-1951-206; fig. 2). The artist was trained in draughtsmanship in the academies in Lucca, and in 1727 he moved to Rome, where he espoused Classicism, making drawings after ancient sculpture and copying Raphael and the Carracci. He was gradually drawn to the rich sensuousness of Baroque art, and became one of the most prominent artists in Rome, courted by the local aristocracy and notable foreign visitors, as reflected in his portraits of them; among his sitters were Count Nicholas Yusupov, Prince August of Sachsen-Gotha and Grand Duke Paul and Grand Duchess Maria Feodorovna of Russia. He was so successful in this field that he became the most sought-after European portrait painter in the mid-eighteenth century. His art was instrumental in the evolution from the tradition of Roman Classicism to the nascent Neo-Classical age. ▲





