

Reni, Vermiglio et Cairo, trois figures caravagesques

TABLEAUX ITALIENS
DU XVI^e AU XVIII^e SIÈCLE



GALERIE CANESSO

Reni, Vermiglio et Cairo, trois figures caravagesques

TABLEAUX ITALIENS DU XVI^e AU XVIII^e SIÈCLE



Reni, Vermiglio et Cairo, trois figures caravagesques

TABLEAUX ITALIENS
DU XVI^e AU XVIII^e SIÈCLE

Véronique Damian

GALERIE CANESSO

Nous tenons à remercier chaleureusement
celles et ceux qui nous ont aidés :
Daniele Benati, Linda Borean, Alberto Crispo,
Giuseppe Porzio, Livia Schaasfma,
Marco Tanzi, Maria Cristina Terzaghi,
Alessandro Morandotti, Marco Riccòmini.

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

© Galerie Canesso SARL.
Conception graphique: François Junot.
Traduction en anglais: Frank Dabell.
Photogravure: Fotimprim
Impression: Imprimerie Comelli – octobre 2012.

Édition hors commerce.

SOMMAIRE / CONTENTS

- 6 BERNARDINO CAMPI
Vénus, Éros et Anteros
Venus, Eros and Anteros
- 12 DENYS CALVAERT
Cléopâtre
Cleopatra
- 18 GUIDO RENI
Saint Jérôme
Saint Jerome
- 24 GIUSEPPE VERMIGLIO
David portant la tête de Goliath
David Holding Goliath's Head
- 30 FRANCESCO CAIRO
Saint Sébastien
Saint Sebastian
- 34 LUCA GIORDANO
La Remise des clefs à saint Pierre
Christ Consigning the Keys to Saint Peter
- 38 GIOVANNI BATTISTA LANGETTI
Apollon et Marsyas
Apollo and Marsyas
- 44 DONATO CRETÌ
Persée et Andromède
Perseus and Andromeda
- 48 ALESSANDRO MAGNASCO
Le Catéchisme dans une église
Catechism in a Church
- 54 FILIPPO FALCIATORE
La Musique *ou* Concert dans un jardin
Music or A Concert in a Garden
La Danse *ou* Bal dans un jardin
Dance or A Dance in a Garden

BERNARDINO CAMPI

REGGIO EMILIA, 1521 - 1591

Vénus, Éros et Anteros *Venus, Eros and Anteros*

HUILE SUR PANNEAU, 25 × 20 CM (OIL ON WOOD PANEL, 9⁷/₈ × 7⁷/₈ IN)

PROVENANCE. France, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. France, private collection.

LITERATURE. Unpublished.

NOTRE PRÉCIEUSE COMPOSITION AVEC VÉNUS, *Éros et Antéros* présente une forte ascendance émilienne, et il revient à Marco Tanzi de l'avoir rendu à la main de Bernardino Campi, en la considérant comme un chef-d'œuvre de la jeunesse de l'artiste, vers 1545-1555 environ¹. C'est un moment qui coïncide avec ses premières commandes importantes à Crémone, juste avant son départ pour Milan. Son style montre des points de rencontre avec les œuvres de Nicolo dell'Abate (ca. 1509/1512-1571?), Girolamo da Carpi (1501-ca. 1557) et Parmigianino (1503-1540).

L'élégant sujet de ce petit panneau illustre un thème humaniste, fréquemment rencontré dans l'art de la Renaissance, tant poétique et littéraire qu'artistique, celui de la déesse de l'amour, Vénus, et de ses deux fils Éros et Antéros. Le premier est terrien et sensuel, alors que le second est spirituel ou divin et vertueux. Antéros apparaît bien comme l'exact contraire d'Éros: plus grand – ici couronné d'une guirlande de fleurs, il reste sagement derrière Vénus –, tandis que son frère, armé de son arc, décoche les flèches qui provoquent, en touchant leur cible, l'attirance entre deux êtres. Vénus taquine Éros en lui prenant l'une de ses flèches qu'il essaye, à son tour, d'attraper de sa main levée, son arc posé sur le sol.

Comment interpréter cette saynète? Le thème s'insère parfaitement dans la culture gréco-romaine de l'Éros qui connaîtra un renouveau dans l'Italie

THE STYLE OF THIS PRECIOUS PICTURE OF *Venus, Eros and Anteros* is markedly Emilian, and Marco Tanzi, who recognized it as a work by Bernardino Campi, considers it a masterpiece of the artist's youth, probably painted in the years between 1545 and 1555.¹ The period coincides with his first important commissions in Cremona, just before his departure for Milan. His style shows points of similarity with works by Nicolò dell'Abate (c. 1509/12-1571?), Girolamo da Carpi (1501-c. 1557) and Parmigianino (1503-1540).

The elegant subject-matter of this small panel illustrates a humanist theme frequently encountered during the Renaissance in poetry, literature and art: Venus, the Goddess of Love, and her two sons Eros and Anteros. The first is earthbound and sensual, while the second is spiritual or divine and virtuous. Anteros appears to be the exact opposite of Eros: he is older – and here we see him crowned with a floral garland, standing well-behaved behind Venus – while his brother, armed with a bow, can shoot arrows that provoke attraction between two beings. Venus teases Eros by taking one of his arrows, while he tries to reach for it, his bow resting on the ground.

How should we interpret this little scene? The subject perfectly reflects the Greco-Roman interest in Eros as revived in Northern and Central Italy after 1530, that is, just after the Sack of Rome in 1527, which led to the emergence of an anti-Papal, anti-Roman





FIG. 1

— Bernardino Campi, *Présentation au temple*, Crémone, Museo Civico.

septentrionale et centrale après 1530, soit juste après le sac de Rome de 1527. Se développe de fait une culture antipapale et antiromaine. Cet essor iconographique coïncide avec la première édition illustrée de l'*Emblematum liber* d'Alciati (1531). Notre composition, que l'on peut vraiment qualifier d'emblématique – dans le sens d'une relation directe entre l'image et son signifié –, nous paraît prendre place dans ce contexte et l'on pourrait suggérer une clef de lecture inspirée de celle proposée par Leatrice Mendelsohn pour le

culture. The evolution of this iconography coincided with the first illustrated edition of Alciati's *Emblematum liber* (1531). Our composition, which can be truly defined as emblematic – in the sense of how an image relates directly to its meaning – appears to come from this very context, and one could read it as Leatrice Mendelsohn did in her study of the celebrated *Venus and Cupid* based on Michelangelo's cartoon (Florence, Galleria dell'Accademia).² Looking at the exchange between Eros, Venus and the viewer, we note that Venus has grasped Cupid's arrow, that he can no longer shoot it – the message is implicit in the goddess' gaze, resolutely directed out of the painting – and that the ultimate goal of the lingering moment, understood as a game with an uncertain outcome, seems to be to excite desire in the beholder. The erotic allusion is clear and unquestionably intentional, and was common currency in texts and paintings from the late fifteenth century onwards, as was the interpretation of ancient statues of Cupid known throughout Italy. Venus is nude and languidly seated on a bed covered in a lapis lazuli fabric that enhances her pose, and thus her beauty. The distant echo of Raphael appears in the grace emanating from the goddess, whose figure is drawn with flowing, clear lines; Eros and Anteros, depicted as winged putti, are also given graceful, elegant gestures. Venus' upper body stands out clearly against an expansive green curtain shot with pink highlights, held back by Anteros like a screen before a

1. Parallèlement, Daniele Benati avait lui aussi proposé cette même direction de travail pour l'attribution.
- Independently, Daniele Benati suggested the same avenue of research for this attribution.
2. Leatrice Mendelsohn, « Emblemi epigrammi e statue: l'immagine di Eros nella pittura del Cinquecento e la diffusione della cultura greca nell'Italia del Nord », dans Vittorio Casale – Paolo D'Achille (dir.), *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia: Dissimmetrie e intersezioni* (actes du colloque

- ASLI, Associazione per la storia della lingua italiana, Rome, 30-31 mai 2002), Florence, 2004, p. 125-197.
- Leatrice Mendelsohn, « Emblemi epigrammi e statue: l'immagine di Eros nella pittura del Cinquecento e la diffusione della cultura greca nell'Italia del Nord », in Vittorio Casale and Paolo D'Achille, eds., *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia: Dissimmetrie e intersezioni* (symposium papers, Associazione per la Storia della Lingua Italiana, Rome, 30-31 May 2002), Florence, 2004, pp. 125-197.

célèbre carton michelangélesque figurant *Vénus et Cupidon* (Florence, galleria dell'Accademia)². Si l'on observe l'échange entre Éros, Vénus et l'observateur, on constate que Vénus a pris la flèche de Cupidon qui ne peut plus la décocher – sous-entendu à celui qui regarde, puisque la déesse tourne bien résolument son regard vers l'extérieur du tableau – et cette attente, traduite comme un jeu, incertain dans son issue, semble bien avoir pour but ultime d'exciter le désir de l'observateur. L'allusion érotique est claire, et sans nul doute intentionnelle, de plus courante dans les textes et les tableaux depuis la fin du xv^e siècle et y compris depuis l'Antiquité pour les sculptures de Cupidon, connues en Italie. Le corps nu de Vénus, mollement assise dans une pose élégante, repose sur un lit recouvert d'un tissu bleu peint avec du lapis-lazuli, qui magnifie son corps pour en faire ressortir la beauté. L'ascendance raphaélesque transparaît dans la grâce qui émane de la figure de la déesse, dessinée d'un trait délié et net, grâce qui n'épargne pas Éros et Antéros, figurés en *putti* ailés. Les contours du buste de Vénus se découpent nettement devant le grand rideau vert, parcouru de rehauts roses, soutenu par Antéros, comme une sorte de paravent devant le promontoire arboré. Le petit oreiller rouge vif ajoute une annotation lumineuse et chaude à l'ambiance générale, plutôt sur les bleu froid. Un petit paysage vespéral est ciselé dans le lointain : de minuscules rehauts de matières claires signalent les bâtiments d'un village se découpant sur des montagnes. La froide luminosité du fond se marie de façon typique aux roses et aux bleus, des accords qui apparaissent déjà dans une *pala* (datée 1530 ; aujourd'hui Milan, Pinacoteca di Brera) de son premier maître Giulio Campi (1507/1508-1573). Bernardino, y compris dans ses grandes compositions, gardera la netteté du dessin, le faire menu, les doigts allongés, l'attention et la délicatesse des détails, comme les tresses enroulées en coiffures sophistiquées ; il suffit pour s'en convaincre de comparer avec deux de ses compositions sûres : la *Présentation au temple* (1572, Crémone, Museo Civico ; fig. 1) et la *Pietà avec des saints* (1574, Milan, Pinacoteca di Brera ; fig. 2).

Bernardino fait son premier apprentissage auprès de son père orfèvre, puis il fréquente l'atelier



FIG. 2
— Bernardino Campi, *Pietà avec des saints*, Milan, Pinacoteca di Brera.

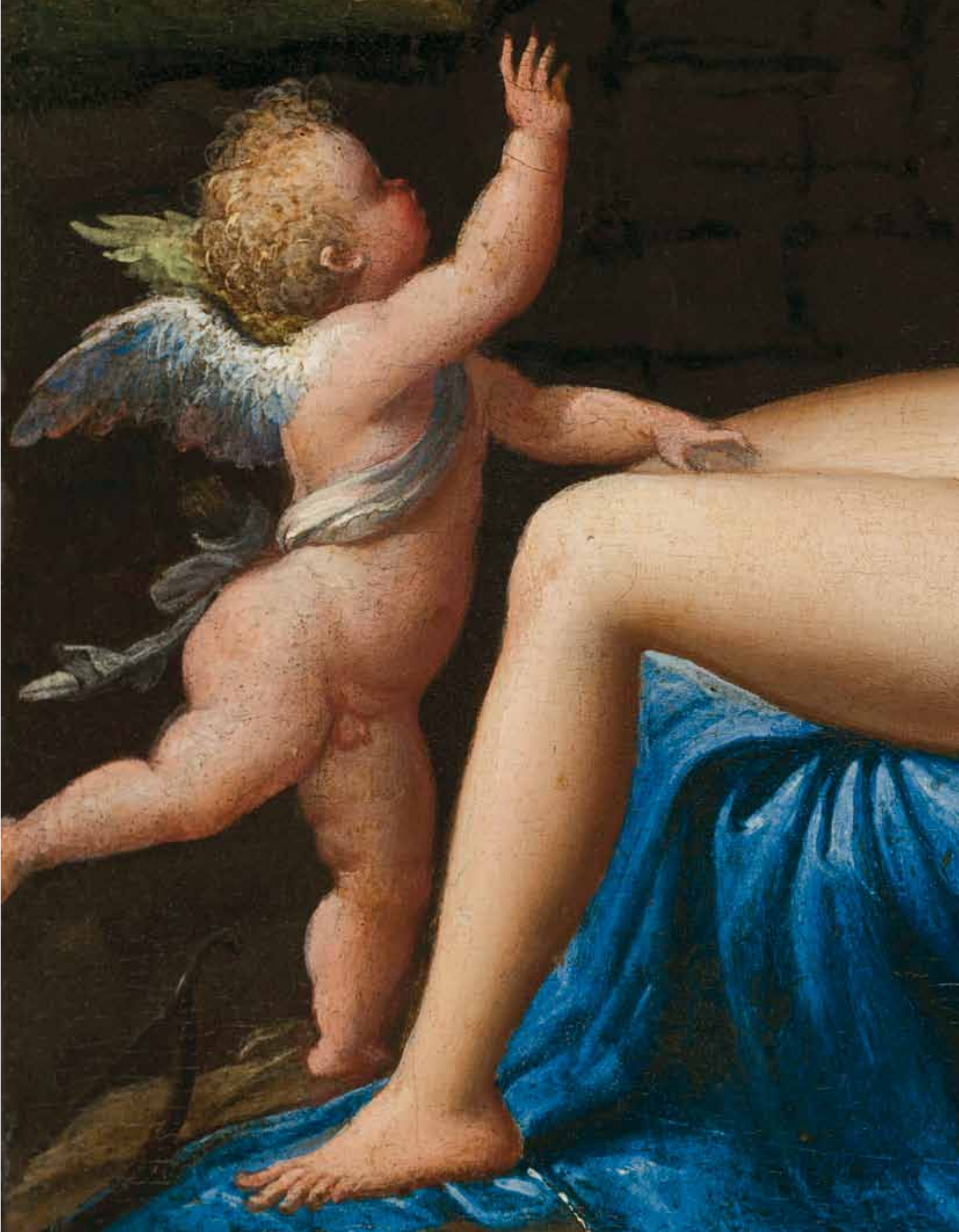
ruined wall with a tree behind. The bright red pillow adds a note of luminosity and warmth to the composition, basically built around cool blues. A small evening landscape appears in the distance, with minuscule touches of bright pigment to suggest the buildings of a village outlined against mountains. How the cool background light blends blues and pinks recalls the colour harmonies of an altarpiece of 1530 (Milan, Brera Gallery) by Bernardino's first teacher, Giulio Campi (1507/1508-1573). Even in his larger compositions, Bernardino maintained clarity of drawing, a miniaturist's handling, characteristically attenuated fingers, and attentiveness to delicate details such as rolled tresses of hair in sophisticated arrangements. Parallels can easily be found in two of his securely-identified compositions, the *Presentation in the Temple* of 1572 (Cremona, Museo Civico ; fig. 1) and the *Pietà with Saints* of 1574 (Milan, Brera Gallery ; fig. 2).

de Giulio Campi à Crémone, avant d'être envoyé quelques années à Mantoue parfaire son apprentissage auprès d'Ippolito Costa, un artiste dont le parcours nous est très mal connu. Là, il aura pourtant l'occasion d'y subir l'ascendance de Giulio Romano. En 1541, il rentre à Crémone, où il aura une activité autonome avant de se déplacer, à partir de 1550, à Milan où il est introduit par Nicolò Secco – pour lequel il exécute la décoration de la chapelle du Sacrement dans l'église paroissiale de Caravaggio –, très lié au gouverneur Ferrante Gonzaga. Bernardino devient un familier d'Ippolita Gonzaga et des cercles mondains de l'aristocratie, pour laquelle il peint, outre des sujets mythologiques, des portraits, qui le signalent comme le principal exécutant de ce genre à Milan dans ces années-là. Il y reste jusqu'en 1565, date à laquelle Bernardino rentre à Crémone, où son art opère une véritable domination. On le voit actif dans les principaux bâtiments religieux de la ville : l'église, le Duomo, exécutant encore de nombreuses *pala* (aujourd'hui à la Pinacoteca de Crémone). Suit un bref intermède, entre 1574 et 1575, à Crema, où il exécute encore de grands tableaux d'autel. Mais déjà les temps ont changé et les effets de la Contre-Réforme se font sentir. Sur la fin de sa vie, on voit Bernardino actif à Sabbioneta – il y arrive en mars 1582 – au service de Vespasiano Gonzaga, exécutant de grands décors iconographiques pour son palazzo del Giardino, et toujours pour les Gonzague il se rend à Guastalla décorer un de leurs palais. Il termine sa carrière à Reggio Emilia, dans la ville qui l'a vu naître³. ▲

Bernardino was first apprenticed to his goldsmith father, and then spent time in the workshop of Giulio Campi in Cremona before being sent to Mantua for some years to perfect his talents with Ippolito Costa, an artist whose career is still clouded in mystery; a significant part of his Mantuan sojourn was defined by the impact of Giulio Romano. In 1541 he returned to Cremona, where he led an independent career before moving in 1550 to Milan, with an introduction from Nicolò Secco – for whom he carried out the decoration of the Sacrament chapel in the parish church at Caravaggio – a figure closely associated with the Governor, Ferrante Gonzaga. Bernardino became familiar with Ippolita Gonzaga and entered the social circle of the nobility, for whom he painted not only mythological subjects but portraits, subsequently becoming the principal portrait-painter in Milan. He remained there until 1565, when he returned to Cremona and became the city's leading artist. He was active in all the major churches, including the Cathedral, painting a number of altarpieces (now in the Pinacoteca, Cremona). A brief interlude in Crema (1574-1575) saw the creation of some large-scale altarpieces; but times were changing, and the effects of the Counter-Reformation began to make themselves felt. Towards the end of his life Bernardino was active in Sabbioneta, where he arrived in March 1582 to work for Vespasiano Gonzaga, executing grand decorations for his Palazzo del Giardino, and once again for the Gonzaga family in Guastalla, where he painted in one of their palaces. He ended his career in Reggio Emilia, the city of his birth.³ ▲

3. Voir la synthèse courageuse sur l'art des Campi de Marco Tanzi, *I Campi*, Milan, 2004 (avec la bibliographie antérieure).

— See the admirable summary by Marco Tanzi, *I Campi*, Milan, 2004 (with prior literature).



DENYS CALVAERT

ANVERS?, CA. 1540 - BOLOGNE, 1619

Cléopâtre *Cleopatra*

HUILE SUR PANNEAU, 145 × 109 CM (OIL ON WOOD PANEL, 57 1/8 × 42 7/8 IN)
DEUX CACHETS DE CIRE AU REVERS ET DANS LE BAS DU PANNEAU
TWO WAX SEALS ARE VISIBLE ON THE BACK OF THE PANEL, IN THE LOWER PART

PROVENANCE. Vente Audap-Godeau-Solanet, Drouot, Paris, 4 décembre 1986, n° 7 (comme école de Fontainebleau) ; New York, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Daniele Benati, « Lorenzo Sabbatini: quadri con “donne nude” », dans *Scritti di storia dell’arte in onore di Jürgen Winkelmann*, Naples, 1999, p. 55, 57, note 22, fig. 6 ; Angelo Mazza, *La galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Milan, 2001, sous le n° 24, p. 146, 148, note 11.

PROVENANCE. Paris, Audap-Godeau-Solanet sale, Hôtel Drouot, 4 December 1986, lot 7 (as School of Fontainebleau); New York, private collection.

LITERATURE. Daniele Benati, “Lorenzo Sabbatini: quadri ‘con donne nude’”, in *Scritti di storia dell’arte in onore di Jürgen Winkelmann*, Naples, 1999, pp. 55, 57 note 22, fig. 6; Angelo Mazza, *La galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Milan, 2001, under no. 24, pp. 146, 148, note 11.

PUBLIÉE PAR DANIELE BENATI (1999), NOTRE

Cléopâtre se double d’une autre version autographe, signalée sur le marché de l’art milanais par l’auteur et aujourd’hui entrée dans la collection de la Pinacoteca de la Fondazione della Cassa di Risparmio de Cesena¹ (fig. 1). Celle-ci, toujours sur panneau, présente en effet un certain nombre de variantes, en particulier pour les couleurs des drapés et, d’une manière générale, le décorum. Les bijoux, eux aussi, sont différents de l’un à l’autre².

Les deux compositions sont de nouvelles entrées au catalogue de Denys Calvaert – un peintre originaire d’Anvers qui, sur la route de l’Italie, s’est arrêté à Bologne où il a trouvé sa place en tant qu’artiste. Pour la peinture de genre, il entretint un rapport durable avec son second maître Lorenzo Sabatini (ca. 1530-1576) et, dans son article, Benati insiste sur cette continuité, Calvaert ayant pour ses sujets profanes mûrement réfléchi sur les corps dénudés des héroïnes dépeintes par son maître. Mais l’on ne saurait interpréter l’impact de ce corps puissant et dynamique sans l’étude des œuvres de Michel-Ange. La position

OUR PAINTING OF CLEOPATRA WAS PUBLISHED

by Daniele Benati in 1999 together with another version of the subject, also by Calvaert, which was then on the Milanese art market and now forms part of the picture gallery of the Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena (fig. 1).¹ The latter, also painted on panel, contains a number of variant passages, especially as regards the colour of the draperies and, in a more general manner, the sense of decorum; the jewellery is also different.²

These two compositions are new additions to the catalogue of Denys Calvaert, a painter from Antwerp whose sojourn in Italy was centred on Bologna, where he established himself professionally. In the area of genre painting, he had extended contact with his second teacher, Lorenzo Sabatini (c. 1530-1576), and Benati’s article emphasises the continuity between the two, since Calvaert’s secular subjects were surely the result of mature reflection on the naked heroines painted by his master. But one could hardly imagine the presence of the powerful body before us without a study of Michelangelo’s work.



mouvementée, en un bel équilibre maniériste, donne un élan à cette figure que l'on imagine provoqué par la douleur de la morsure de l'aspic. Cependant, la force de cette figure est magnifiquement rendue grâce à l'ample format choisi, les dimensions ambitieuses de ce panneau lui permettent de développer le corps de Cléopâtre, quasi-grandeur nature. Il sut y ajouter la grâce par le mouvement de la tête et des yeux tournés vers le haut – détail largement exploité par la suite par son élève Guido Reni (1575-1642) – qu'il eut loisir d'admirer et d'emprunter au Raphaël (1483-1520) romain, en particulier la belle figure de la *Galatée* de la Farnesina.

Cléopâtre, mordue au sein par un aspic, alors qu'elle se trouve nue, drapée partiellement d'un lourd tissu rouge, fait figure, comme sur une scène de théâtre, d'héroïne tragique. L'événement du suicide de la reine d'Égypte se situe en 30 av. J.-C. à Alexandrie, alors qu'Octave arrive triomphant. Marc Antoine vient de se donner la mort et Cléopâtre, appelée par le vainqueur, demande à se retirer avec ses deux plus fidèles servantes, Iras et Charmiane; là elle met fin à ses jours à son tour. Elle se serait fait porter un panier de figues dans lequel deux aspics se cachaient. Le côté tragique de sa mort, soutenu par une image forte, n'a fait que renforcer la tendance au romanesque de la fin de cette grande souveraine. Dans le fond de la composition, les deux servantes accourent avec «les masques» de la tragédie sur le visage, des gestes désordonnés et les drapés virevoltants, signes de leur précipitation. Les perspectives fuyantes convergent du reste vers ces deux figures féminines. Le luxueux intérieur, qui se réduit essentiellement à la description de l'opulent lit frangé d'or et surchargé de festons, s'accorde avec le statut de reine d'Égypte, mais, sans aucun doute, s'intègre parfaitement avec les intérieurs des collectionneurs privés à qui était destinée cette production.

Daniele Benati, comme Angelo Mazza, insistent sur son rapport avec la *Mort de Lucrèce* du musée Magnin de Dijon (fig. 2), répondant aux mêmes critères de présentation de l'héroïne en une pose sculpturale, levant avec ostentation un poignard avant de se porter le coup fatal³. La scène se situe dans une sorte d'alcôve architecturée, on entrevoit par une ouverture, deux servantes se précipitant: cette similitude

The dynamic pose and its fine Mannerist balance give the figure its surging motion, provoked, one imagines, by the pain of the asp's bite. The work's overall energy is magnificently rendered through the sizeable format chosen for this picture, since the panel's ambitious dimensions allowed Calvaert to describe Cleopatra's body on an almost life-size scale. He also endowed the figure with grace by the turn of the head and upturned eyes – a motif much exploited later by his pupil Guido Reni (1575-1642) – which he had been able to admire and borrow from the Roman frescoes of Raphael (1483-1520), and in particular from the beautiful figure of *Galatea* in the Villa la Farnesina.

Cleopatra, bitten on her breast by an asp, and naked but for a heavy red fabric, appears – as she might on stage – as the model of a tragic heroine. The historical event of the suicide of Egypt's sovereign occurred in 30 BC in Alexandria, upon the arrival of the triumphant Octavian. Mark Anthony has just killed himself, and Cleopatra, summoned by her Roman victor, requests privacy with her most trusted servants, Iras and Charmian; she too then takes her own life. The story is that she asked for a basket of figs, and that these concealed two asps. The tragic aspect of her death, elevated by powerful imagery, could only enhance the tendency to romanticize the demise of this great ruler. In the background, the two servants appear with the mask of tragedy on their faces, gesturing wildly and with their dresses twirling as evidence of their headlong rush; indeed the lines

1. Daniele Benati a reproduit notre version qu'il reconnaît être la plus belle des deux.
- Daniele Benati provides an illustration of our painting, which he recognises as the finer of the two.
2. Angelo Mazza, *La galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Milan, 2001, p. 142-148, n° 24. Le tableau a été acheté en 1993 par la Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena et mesure 144 × 103 cm, des dimensions de peu comparables aux nôtres. Angelo Mazza (note 11)

- signale encore l'existence d'une version réduite de cette composition, passée en 1998, sur le marché de l'art italien.
- Angelo Mazza, *La galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Milan, 2001, pp. 142-148, no. 24. The painting was purchased in 1993 by the Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena and measures 144 × 103 cm, thus with dimensions close to ours. Mazza (note 11) also points out the existence of a reduced-scale version of the composition on the Italian art market in 1998.



FIG. 1
— Denys Calvaert, *Cléopâtre*, Cesena, Pinacoteca della Fondazione della Cassa di Risparmio.



FIG. 2

— Denys Calvaert, *La Mort de Lucrece*, Dijon, musée Magnin.

de composition devrait les rapprocher du point de vue de la chronologie. Au tournant du siècle, l'artiste accordera une place plus importante à la mise en espace de sa scène, en réduisant la taille des personnages, donc il nous semble être encore ici, du point de vue de la datation, autour des années 1580-1590.

Le parcours artistique de Calvaert, venu tout jeune en Italie pour parfaire sa formation, montre qu'il est resté toute sa vie fidèle au maniérisme du XVI^e siècle en accordant la première place au dessin. Il fut plus sensible à l'art de Corrège (1489?-1534) qu'à celui des Carracci. Parti de ses Flandres natales pour rejoindre Rome, il s'arrête à Bologne où il fréquente successivement l'atelier de Prospero Fontana (1512-1597), puis celui de Lorenzo Sabatini avec qui il collabore, en particulier dans la *Sainte Famille avec l'archange saint Michel* (Bologne, San Giacomo Maggiore) et *l'Assomption* (Bologne, Pinacoteca Nazionale). *La Vigilance* (1568; Bologne, Pinacoteca Nazionale) est

of perspective converge on these two female figures. The luxurious interior, essentially reduced to the opulent scalloped and gold-fringed bed is appropriate to the rank of a Queen of Egypt, but there is no question that it was also in perfect sympathy with the decorated rooms of the private collectors who sought this kind of art in Calvaert's day.

Both Daniele Benati and Angelo Mazza underline how our *Cleopatra* connects with Calvaert's *Death of Lucretia* in the Musée Magnin, Dijon (fig. 2), as it follows the same criteria for presenting the heroine in a sculptural pose, emphatically raising a dagger before delivering the fatal blow.³ There, within a sort of architectural alcove, an opening gives us a glimpse of two servants running in, and this similarity of composition offers a point of comparison for dating these paintings. At the turn of the century, the artist gave increased importance to the spatial settings of his scenes, reducing the scale of his figures; so it would appear that he painted our canvas in the 1580s or 1590s.

Calvaert's artistic evolution, starting with a youthful journey to Italy to perfect his training, shows how he remained faithful to sixteenth-century Mannerism throughout his life, giving pride of place to *disegno*. He was more responsive to the art of Correggio (1489?-1534) than to that of the Carracci. Having left his native Flanders for Rome, he stopped in Bologna and spent time in the workshops of Prospero Fontana (1512-1597) and then Lorenzo Sabatini, collaborating with the latter, notably in the *Holy Family with the Archangel Saint Michael* (Bologna, San Giacomo Maggiore) and the *Assumption* (Bologna, Pinacoteca Nazionale). The *Allegory of Vigilance* (1568; Bologna, Pinacoteca Nazionale) is the artist's first signed work. In 1572 he left for Rome with Sabatini to

3. Arnauld Brejon de Lavergnée, *Dijon, musée Magnin. Catalogue des tableaux et dessins italiens (XV^e-XIX^e siècles)*, Paris, 1990, p. 121, n° 116 (anonyme-école bolonaise, fin XVI^e siècle, bois, 145 × 110 cm). Le tableau a été réattribué à Calvaert par Benati (*op. cit.* dans *Bibliographie*), 1999, p. 57, note 22).

— Arnauld Brejon de Lavergnée, *Dijon, musée Magnin. Catalogue des tableaux et dessins italiens (XV^e-XIX^e siècles)*, Paris, 1990, p. 121, no. 116 (wood panel, 145 × 110 cm; as Anonymous, Bolognese School, late sixteenth century). The painting was reattributed to Calvaert by Benati (*op. cit.* in *Literature*, above, 1999, p. 57, note 22).

le premier tableau signé de l'artiste. En 1572, il part pour Rome avec Sabatini pour travailler, sous sa direction, aux fresques de la sala Reggia au Vatican. Là, il se trouve en contact avec les grands maîtres de la Renaissance qu'il copie : Michel-Ange, Raphaël, Sebastiano del Piombo, en somme une véritable formation italienne dans la plus pure tradition. Celle-ci lui réussit car, à son retour, autour de 1575, il ouvre une école qui fut très fréquentée, et notamment par les futurs grands artistes bolognais : Guido Reni (1575-1642), Dominiquin (1581-1641), l'Albane (1578-1660), avant que ces derniers ne passent dans celle, plus novatrice, des Carracci. ▲

work under his guidance on the frescoes in the Sala Regia in the Vatican. His visual contact there with the great masters of the Renaissance, whose work he copied – Michelangelo, Raphael and Sebastiano del Piombo – ensured a veritable grounding in the purest tradition of Italian art. This stood him in good stead, as when he returned to Bologna in about 1575, he set up an academy that was to be much frequented, especially by the great Bolognese artists of the future, Guido Reni (1575-1642), Domenichino (1581-1641) and Albani (1578-1660), before they in turn took the more innovative path of the Carracci. ▲

GUIDO RENI

CALVENZANO, 1575 - BOLOGNE, 1642

Saint Jérôme

Saint Jerome

HUILE SUR TOILE, 65,1 × 50 CM (OIL ON CANVAS, 25 5/8 × 19 11/16 IN)

PROVENANCE. Vente Christie's, Londres, 8 décembre 2005, n° 45 (comme Guido Reni); collection particulière.

PROVENANCE. London, Christie's sale, 8 December 2005, lot 45 (as Guido Reni); private collection.

CE SAINT JÉRÔME EST UNE NOUVELLE ENTRÉE dans le corpus de Guido Reni, soulignée comme une importante redécouverte par Daniele Benati; il en avait déjà confirmé le caractère autographe au moment de son apparition chez Christie's¹ (Londres, 2005). Depuis la vente, débarrassée de l'épais vernis jauni qui la recouvrait, cette figure est apparue dans toute sa force de conviction, ralliant du même coup l'adhésion d'Erich Schleier quant à la paternité de l'œuvre au maître bolonais.

Saint Jérôme est ici représenté en ermite pénitent, alors qu'il se frappe la poitrine avec une pierre pour s'endurcir contre les tentations terrestres. La scène est empruntée aux quatre années que l'érudit passa dans le désert après sa conversion à la foi chrétienne. Pendant ce laps de temps, ce Père de l'Église acquit la connaissance de l'hébreu, qui lui servira plus tard à traduire la Bible en latin.

L'expression du regard tourné vers le haut imprime sur le visage, à dessein, un *pathos* inspiré. Le modelé puissant de la figure, émergeant du fond sombre dont elle se détache au moyen d'un sculptural drapé rouge lui entourant les épaules, est un véritable tour de force. Le travail des plis arrondis et cassés évoque celui des drapés amples des *Apôtres Pierre et Paul* (1605-1606; Milan, Pinacoteca di Brera; fig. 1), pensé dans ce même but de mieux faire ressortir les figures de l'obscurité. La liberté picturale

DANIELE BENATI CONSIDERS THIS NEW ADDITION to the oeuvre of Guido Reni as an important rediscovery, as he noted in the catalogue of the 2005 Christie's sale in London.¹ Since then, divested of the thick layer of yellowed varnish that covered the powerfully expressive figure, it has regained all its splendour, likewise convincing Erich Schleier of the great Bolognese master's authorship.

Saint Jerome is depicted here as a penitent hermit, beating his breast with a stone to harden his spirit against temptations of the flesh. The representation is based on the four years the scholar spent in the wilderness after converting to the Christian faith. It was on this occasion that the Doctor of the Church acquired his knowledge of Hebrew, which he later used to translate the Bible into Latin.

The expression in the saint's upturned gaze conveys an inspired sense of pathos. The potent modelling of the figure, emerging from the sombre background, from which it stands out by means of the sculpture-like red cloak, is a tour de force. The description of soft, broken folds recalls the ample draperies of the *Apostles Peter and Paul* (1605-1606; Milan, Pinacoteca di Brera; fig. 1), conceived in the same way so as to enhance how the figures contrast with the darkness. The artist's youthful style is reflected in the painterly freedom of handling, especially fluid in the hands and the great flowing beard and locks of hair, as well as in



des touches, très fluides sur les mains ou dans la longue barbe blanche ondulante et les boucles des cheveux, de même que le dessin rapidement esquissé de la pierre, sont des caractéristiques propres au style de jeunesse de l'artiste. La lumière, savamment étudiée, se concentre principalement sur le visage: le saint semble comme inondé par sa foi, une spiritualité accentuée d'autant par le format en buste.

Daniele Benati et Erich Schleier s'accordent pour situer le tableau tôt dans la carrière de Reni: le premier date notre *Saint Jérôme* après 1605, tandis que le second le situe entre 1606/1607 et 1610 environ, soit pour les deux historiens de l'art, une réalisation qui s'insère durant le séjour romain de l'artiste. Celui-ci est arrivé à Rome à la fin de 1601, et en 1605, il paye déjà son tribut à Caravage (1571-1610) en peignant pour le cardinal Pietro Aldobrandini la *Crucifixion de saint Pierre* (1604-1605; aujourd'hui Rome, Pinacoteca Vaticana; fig. 2), un grand tableau d'autel complètement dévolu au naturalisme caravagesque. Car c'est dans cette veine que vient prendre place le *Saint Jérôme*, à un moment où notre artiste, impressionné par la révolution du peintre lombard, tente de se rapprocher au plus près de son vocabulaire stylistique. L'usage savant des clairs-obscurs sert l'expressivité et la monumentalité de la figure. Cette inclination vers la proposition artistique la plus moderne, celle de Caravage alors au sommet de sa gloire, est originale et se dénote de celle de ses compatriotes bolonais: les Carrache et leurs élèves, Dominiquin (1581-1641) et l'Albane (1578-1660). En un certain sens, et comme l'a déjà souligné Benati (2005), il suit cette voie révolutionnaire pour mieux s'en détacher par la suite afin d'affirmer son indépendance et laisser s'épanouir sa propre personnalité, celle du «Divino Guido», méditée et recrée sur Raphaël (1483-1520)².

1. La notice du catalogue de vente Christie's (Londres, 8 décembre 2005, n° 45) nous informe que Riccardo Lattuada a, le premier, reconnu ici la pleine autographie du tableau à Guido Reni, en le situant cependant vers 1620-1627,

une date plus tardive que celles vers 1605 ou entre 1606/1607 et 1610 proposées respectivement par Daniele Benati et Erich Schleier.
— The entry for Christie's sale catalogue (London, 8 December 2005, lot 45) informs us that Riccardo



FIG. 1

— Guido Reni, *Apôtres Pierre et Paul*, Milan, Pinacoteca di Brera.

the swiftly-rendered stone. Carefully-studied light is mainly applied to the face: the saint seems bathed in his faith, and the sense of spirituality is accentuated by the bust-length format.

Daniele Benati and Erich Schleier agree that the work was painted early in the artist's career. Benati believes that our *Saint Jerome* can be dated to after 1605, while Schleier dates it to between 1606/1607 and about 1610; in other words both art historians place it during the artist's Roman sojourn. Reni arrived in

Lattuada was in fact the first to recognize the full authorship of Guido Reni, although his dating of the picture to 1620/1627 was later than Daniele Benati and Erich Schleier's datings (c. 1605 and between 1606/1607 and 1610, respectively).

2. Daniele Benati, «Per Guido Reni 'incamminato' tra i Carracci e Caravaggio», *Nuovi Studi*, 11, 2005, p. 231-247.
— Daniele Benati, «Per Guido Reni 'incamminato' tra i Carracci e Caravaggio», *Nuovi Studi*, 11, 2005, pp. 231-247.



FIG. 2
— Guido Reni, *Crucifixion de saint Pierre*, Rome, Pinacoteca Vaticana.

Pour Erich Schleier, le tableau s'insère, après ses brillants débuts romains, entre *Le Martyre de sainte Catherine* (Albenga, museo Diocesano; Fig. 3) de 1606/1607, datation proposée par Pepper, et 1610 environ, par comparaison avec les fresques du presbytère de la chapelle de l'Annunziata au Palazzo del Quirinale³. Très justement, Daniele Benati note encore dans notre saint la présence d'une tension idéale, un monde de perfection et de suprême beauté qui atteindra son plein épanouissement dans le *Massacre des Innocents* (Bologne, Pinacoteca Nazionale), tableau envoyé en 1611 à Bologne et destiné à l'église San Domenico.

Rome at the end of 1601, and in 1605, he paid early tribute to Caravaggio (1571-1610) in the *Crucifixion of Saint Peter* (Rome, Vatican Picture Gallery; fig. 2) painted for Cardinal Pietro Aldobrandini – a grand altarpiece dedicated to Caravaggesque naturalism. This is the language used in our *Saint Jerome*, at a point when Reni, struck by the revolution brought about by the great Lombard painter, aimed to approximate his style as closely as possible. The skilful use of chiaroscuro supports the figure's expressive and monumental aspects. This inclination towards the most modern approach to art – that of Caravaggio at the peak of his fame – was original, and is distinct from that of his fellow Bolognese painters, the Carracci and their pupils Domenichino (1581-1641) and Albani (1578-1660). In a certain sense, as Benati already pointed out in 2005, Reni followed this revolutionary path so as to better detach himself and proclaim his independence, leading to an individual artistic personality, that of the “Divino Guido”, meditated on Raphael (1483-1520) and seeking to recreate his art.²

For Erich Schleier, after Reni's brilliant Roman debut, our painting stands between the *Martyrdom of Saint Catherine* of 1606/1607 (the dating is Stephen Pepper's) in the Diocesan Museum, Albenga (fig. 3) and about 1610, by comparison with the frescoes in the altar area of the Chapel of the Annunziata in the Palazzo del Quirinale.³ Quite rightly, Daniele Benati notes the presence of an ideal tension in our saint, a world of perfection and supreme beauty that was to find its ultimate flourishing in the *Massacre of the Innocents* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), a painting sent in 1611 to Bologna, destined for the church

3. Stephen Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, 1988, p. 335, n° 24, pl. VIII, fig. 24 et n° 33, fig. 32; Francesca Valli, *Guido Reni 1575-1642*, dans cat. exp. Bologne, Pinacoteca Nazionale, 5 septembre – 13 novembre 1988; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 11 décembre 1988 – 12 février 1989; Forth Worth, Kimbell Art Museum, 11 mars – 14 mai, 1989, p. 179-181, n° 8.

— Stephen Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, 1988, p. 335, no. 24, pl. VIII, fig. 24 and no. 33, fig. 32; Francesca Valli, in *Guido Reni 1575-1642*, exh. cat., Bologna, Pinacoteca Nazionale, 5 September – 13 November 1988; Los Angeles County Museum of Art, 11 December 1988 – 12 February 1989; Forth Worth, Kimbell Art Museum, 11 March – 14 May 1989, pp. 179-181, no. 8.



FIG. 3
— Guido Reni, *Le Martyre de sainte Catherine*, Albenga, museo Diocesano.

Le séjour de l'artiste à Rome est une période de travail intense, comme en témoigne son livre de comptes concernant les seules années 1609-1612, publié et commenté par Pepper⁴. Ce document apporte aussi des renseignements sur la maîtrise parfaite de son métier, ainsi que l'illustre une de ses annotations, où il écrit avoir exécuté une tête de saint Jean évangéliste en une soirée⁵. Il avait pour commanditaires à ce moment-là les personnalités les plus en vue, à commencer par le pape Paul V Borghese (1550-1621) pour lequel il travaille au Vatican à partir de 1607, puis au Palazzo del Quirinale et à la chapelle Paolina à Santa Maria Maggiore (1609-1610), ses œuvres les plus admirées. ▲

of San Domenico. Reni's sojourn in Rome was in fact a period of intense activity, as we may read in his account-book for the period 1609-1612, published and commented on by Pepper.⁴ This manuscript also casts light on the perfect mastery of his craft – one of his notes states that he had painted a head of Saint John the Evangelist over the course of one evening.⁵ His principal patrons at this time were the most prominent of all, especially Pope Paul V Borghese (1550-1621), for whom he worked in the Vatican in 1607 and subsequently in the Palazzo del Quirinale and the Cappella Paolina of Santa Maria Maggiore (1609-1610) – his most admired works. ▲

4. Stephen Pepper, « Guido Reni's Roman Account Book – I: The Account Book », *The Burlington Magazine*, juin 1971, p. 309-317. La transcription et la publication de ce livre de comptes (aujourd'hui à la Pierpont Morgan Library, New York) sont passionnantes, en premier lieu pour l'intérêt des œuvres citées. Nous avons, nous-même, retrouvé et réattribué une œuvre citée

dans ce petit carnet en 1609, le *Portrait du cardinal Sannes* de Guido Reni (voir Lothar Sickel, dans *Deux tableaux de la collection Sannes. Tableaux des écoles émilienne et lombarde*, Paris, galerie Canesso, 2006, p. 6-15). — Stephen Pepper, « Guido Reni's Roman Account Book – I: The Account Book », *The Burlington Magazine*, June 1971, pp. 309-317. The transcription and

publication of this volume, now in the Morgan Library, New York, make fascinating reading, first and foremost for the paintings cited. We ourselves rediscovered and reattributed one of the works mentioned in this notebook in 1609, Reni's *Portrait of Cardinal Sannes* (see Lothar Sickel, in *Deux tableaux de la collection Sannes. Tableaux des écoles émilienne et lombarde*,

Paris, Galerie Canesso, 2006, pp. 6-15).

5. Stephen Pepper, *op. cit.* note 4, 1971, p. 315: « Adì 16 Novembre 1609 / Scudi quatro per una testa di un S. Giovanni Evangelista fatta in una sera. » — Stephen Pepper, *op. cit.* in note 4, 1971, p. 315: « Adì 16 Novembre 1609 / Scudi quatro per una testa di un S. Giovanni Evangelista fatta in una sera ».

GIUSEPPE VERMIGLIO

MILAN, 1587 (?) - APRÈS 1635

David portant la tête de Goliath *David Holding Goliath's Head*

HUILE SUR TOILE, 135,5 × 96,5 CM (OIL ON CANVAS, 53 3/8 × 38 IN)

PROVENANCE. Bologne, collection Publio Podio (selon une inscription au tampon au revers de la toile, le tableau était attribué, à Carlo Saraceni [Pulini, 2001]); collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Massimo Pulini, *San Matteo e l'angelo di Giuseppe Vermiglio*, collection Museo diocesano di Pienza, n° 3, publié à l'occasion de l'exposition « Tesori nascosti. Opere d'arte dalle collezioni private al Museo Diocesano di Pienza », 15 septembre – 1^{er} novembre 2001, p. 18-19, fig. 15, p. 22, note 30; Alessandro Morandotti, dans *Dipinti lombardi del Seicento, collezione Koelliker*, Milan, 2004, p. 70; Maria Cristina Terzaghi, dans *Musei e Gallerie di Milano. Pinacoteca Ambrosiana. II*, Milan, 2006, p. 262-264, sous le n° 321; Laura Laureati, « Un "David e Golia" di Giuseppe Vermiglio », dans Alessandra Costantini (dir.), *In ricordo di Enzo Costantini*, Turin, 2006, p. 54-61.

ŒUVRES EN RAPPORT. Deux autres versions autographes de cette composition sont connues :

– *David et Goliath*, huile sur toile, 130 × 100 cm, Milan, collection Koelliker (voir Alessandro Morandotti, *op. cit.* dans Bibliographie, 2004, p. 70-71).

– *David et Goliath*, huile sur toile, 140 × 107 cm, collection particulière (voir Laura Damiani Cabrini, dans cat. exp. *Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia*, Campione d'Italia, Galleria Civica, 10 septembre – 3 décembre 2000, p. 120-121, n° 20).

PROVENANCE. Bologna, Publio Podio collection (according to an inscription stamped on the back of the canvas, the picture was attributed to Carlo Saraceni [Pulini, 2001]); private collection.

LITERATURE. Massimo Pulini, *San Matteo e l'angelo di Giuseppe Vermiglio*, collection of the Pienza Diocesan Museum, no. 3, published as part of the exhibition *Tesori nascosti. Opere d'arte dalle collezioni private al Museo Diocesano di Pienza*, 15 September – 1 November 2001, pp. 18-19, fig. 15 and p. 22 note 30; Alessandro Morandotti, in *Dipinti lombardi del Seicento, collezione Koelliker*, Milan, 2004, p. 70; Maria Cristina Terzaghi, in *Musei e Gallerie di Milano. Pinacoteca Ambrosiana. II*, Milan, 2006, pp. 262-264, under no. 321; Laura Laureati, "Un 'David e Golia' di Giuseppe Vermiglio", in Alessandra Costantini, ed., *In ricordo di Enzo Costantini*, Turin, 2006, pp. 54-61.

RELATED WORKS. Two other autograph versions of the composition are known:

– *David and Goliath*, oil on canvas, 130 × 100 cm, Milan, Koelliker collection (see Alessandro Morandotti, *op. cit.* above, 2004, pp. 70-71).

– *David and Goliath*, oil on canvas, 140 × 107 cm, private collection (see Laura Damiani Cabrini, in *Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia*, exh. cat., Campione d'Italia, Galleria Civica, 10 September – 3 December 2000, pp. 120-121, no. 20).

PUBLIÉ PAR MASSIMO PULINI EN 2001, NOTRE *David portant la tête de Goliath* est un nouveau jalon dans la redécouverte de l'œuvre de cet artiste lombard, remis en lumière par Roberto Longhi, qui, le premier, avait identifié un de ses tableaux signé et daté 1612, *L'Incrédulité de saint Thomas*, conservé dans l'église San Tommaso ai Cenci à Rome¹. Le corpus de Vermiglio s'est considérablement accru depuis, au point de faire l'objet d'une exposition monographique à Campione d'Italia, en 2000, qui a fait la synthèse sur les apports des études des décennies précédentes².

PUBLISHED BY MASSIMO PULINI IN 2001, OUR *David Holding Goliath's Head* marks continuing progress in the rediscovery of this Lombard artist's oeuvre, initially brought to light by Roberto Longhi, who identified the *Doubting Thomas*, signed and dated 1612, in the Roman church of San Tommaso ai Cenci.¹ Vermiglio's body of work has grown significantly since then, and in 2000 he was the subject of a monographic exhibition in Campione d'Italia, which assembled the research carried out during preceding decades.²



Notre composition évoque d'emblée le célèbre précédent de Caravage (1571-1610), cet autre artiste lombard, comme lui, tôt venu à Rome, dont deux versions sur ce thème sont connues (Rome, Galleria Borghese [fig. 1] et Vienne, Kunsthistorisches Museum). Lorsque Vermiglio arrive dans la Ville éternelle – dès le 20 février 1604, résidant dans la maison d'un mystérieux maître, le Pérugin Adriano da Monteleone –, Caravage s'y trouve déjà, et c'est là qu'il peint le *David et Goliath* aujourd'hui à la Galleria Borghese, entre mai 1605, date à laquelle le commanditaire, Scipione Borghese, arrive à Rome et mai 1606, moment où Caravage est obligé de fuir sous la menace d'une arrestation pour meurtre. Sans doute notre artiste eut-il tout loisir d'étudier ces œuvres novatrices pour les repenser et se les approprier, attestant par-là même le succès de la formule caravagesque, y compris après le retour dans sa patrie, probablement déjà fin 1620, puisqu'en 1621 il se marie à Milan avec Violante Zerbi³.

La mise en page reprend celle du Caravage de la Galleria Borghese: le jeune héros biblique est saisi à mi-corps, il tient d'une main l'énorme épée – ou plutôt un sabre –, et de l'autre brandit, en la tenant fermement par les cheveux, la tête tranchée du géant Goliath. Là où Caravage s'était portraituré lui-même en Goliath, yeux ouverts et visage réaliste, Vermiglio oppose une tête de géant, aux yeux mi-clos, sans regard, tenue presque au niveau de la tête du David pour en faire mieux ressortir l'exploit sans insister trop sur le côté guerrier. Aucun jeu de regard dominateur du vainqueur vers le vaincu. Les bras à la forte musculature du jeune David, aussi bien pour soulever le sabre que

Our composition recalls the celebrated precedent by Caravaggio (1571-1610), also a Lombard artist who like Vermiglio came to Rome in his youth, and by whom we know two versions of the subject, one in the Borghese Gallery, Rome (fig. 1), the other in the Kunsthistorisches Museum, Vienna. When Vermiglio arrived in the Eternal City – at least by 20 February 1604, when he was residing with a mysterious master, the Perugian painter Adriano da Monteleone – Caravaggio was already active there, and the latter's Borghese *David and Goliath* may be dated between May 1605, when his patron Scipione Borghese arrived in Rome, and May 1606, when he had to flee the city to avoid being arrested for murder. No doubt Vermiglio had the occasion to study these innovative works, and to reconsider and appropriate them, thus also confirming the success of Caravaggio's approach; the inspiration continued after his return north, probably towards the end of 1620, since he married Violante Zerbi in Milan in 1621.³

The basic composition uses Caravaggio's canvas in the Borghese Gallery as its starting-point: the young Biblical hero is shown half-length, holding the enormous sword (almost a sabre) with which he had severed the head of the giant Goliath, which he holds up in his left hand, grasping it by the hair. While Caravaggio portrayed himself in the features of Goliath, with open eyes a realistic face, Vermiglio shows us a giant's head with half-closed, unseeing eyes, placed nearly at the level of David's head so as to give emphasis to the achievement without insisting too much on the aspect of combat. There is no victor's gaze over

1. Roberto Longhi, « Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia », *Proporzioni*, I, 1943, p. 5-63.

— Roberto Longhi, « Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia », *Proporzioni*, I, 1943, pp. 5-63.

2. Daniele Pescarmona (dir.), textes de Francesco Frangi, Alessandro Morandotti, Daniele Pescarmona et Maria Cristina Terzaghi, *Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia*, cat. exp.

Campione d'Italia, Galleria Civica, 10 septembre – 3 décembre 2000 (avec la bibliographie antérieure).

— Daniele Pescarmona, ed., *Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia*, with texts by Francesco Frangi, Alessandro Morandotti, Daniele Pescarmona and Maria Cristina Terzaghi, exh. cat., *Campione d'Italia*, Galleria Civica, 10 September – 3 December 2000 (with earlier literature).

3. Un autre exemple de l'impact provoqué par les compositions romaines de Caravage se démontre encore avec le *Saint Jean-Baptiste dans le désert* (Rome, Galleria Borghese), composition sur laquelle Vermiglio a retravaillé par deux fois (Milan, Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza et Pavie, Museo della Certosa); voir Federico Cavaliere, « Giuseppe Vermiglio e il San Giovanni Borghese di Caravaggio », *Nuovi Studi*, 3, 1997, p. 53-57.

— Another example of the impact made by Caravaggio's Roman paintings is the *Saint John the Baptist in the Wilderness* (Rome, Borghese Gallery), a composition Vermiglio reworked on two occasions (Milan, Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza and Pavia, Museo della Certosa); see Federico Cavaliere, « Giuseppe Vermiglio e il San Giovanni Borghese di Caravaggio », *Nuovi Studi*, 3, 1997, pp. 53-57.



FIG. 1
— Caravage, *David et Goliath*, Rome, Galleria Borghese.

la tête du géant, contrastent avec son visage imberbe, où se lit encore, malgré le tour de force qu'il vient d'accomplir, le contentement et l'innocence de la jeunesse.

Notre artiste a orienté résolument la composition vers moins de dramaturgie pour privilégier le décorum. Le peintre s'attarde sur le dessin de la fronde et la description du pommeau ouvragé du sabre qui barre horizontalement le premier plan. Sur le fond, une nette diagonale sépare l'obscurité de la lumière, une citation qui montre sa fidélité au vocabulaire caravagesque, tout comme les coulures cramoisies du sang destinées à donner un ton réaliste à la scène. La lumière adoucie et les tons mordorés, dégradés des bruns vers des teintes camel, plus ou moins claires, enveloppent les deux protagonistes de notes colorées chaudes.

Deux autres versions autographes de cette composition sont connues, toutes deux datées par la critique après le retour en Lombardie, où il développera avec succès cette formule des «quadri da stanza» sur le mode caravagesque, tout autant pour des ordres religieux que pour des particuliers, comme l'atteste la présence de trois grands tableaux de Vermiglio à la Pinacoteca Ambrosiana à Milan⁴.

Les documents biographiques retrouvés sur Vermiglio, retranscrits et commentés par Maria Cristina Terzaghi en 2000 à l'occasion de l'exposition, nous font revivre l'ambiance de la Rome de la première décennie du xvii^e siècle dans laquelle évoluaient les artistes: en 1605, il est arrêté pour port d'arme illégal, en 1606 il est pris dans une rixe, en 1611 à nouveau un témoignage pour une bagarre, en somme un terreau fertile, vivant et réaliste, sur lequel vient se greffer la révolution picturale initiée par Caravage⁵. ▲

the vanquished, and the young David's powerfully-muscled arms, needed to hold both head and sword, contrast with his clean-shaven face, in which one can still see the contentment and innocence of youth, in spite of his great *tour de force*.

Our painter has resolutely aimed for a restrained level of drama, putting the accent on decorum. Attention is given to the descriptive details of the sling and the decorated pommel and handguard of the sword that crosses the foreground. The background is defined by a distinct diagonal line of shadow, revealing fidelity to the language of Caravaggio, also visible in the crimson blood-streaks that lend the scene its naturalism. Soft lighting and bronze tonalities, modulated by lighter tawny browns, surround the protagonists with warm colour.

We know of two other autograph versions of this composition, both dated by scholars to the period after Vermiglio's return to Lombardy, where he as a successful practitioner of "quadri da stanza" in the Caravagesque mode, painting both for religious orders and private patrons, as we may see in his three large canvases in the Pinacoteca Ambrosiana, Milan.⁴

Biographical data on Vermiglio, discovered, transcribed and commented by Maria Cristina Terzaghi for the exhibition in 2000, offer a vivid sense of an early seventeenth-century artist's life in Rome: in 1605, the painter was arrested for illegal possession of a weapon, in 1606 he was involved in a street brawl, and once again in 1611 – in short, a fertile and realistic context for the pictorial revolution begun by Caravaggio.⁵ ▲

4. La Pinacoteca Ambrosiana possède, de plus, une version réduite du *David et Goliath* (84 × 70 cm) ; voir Maria Cristina Terzaghi, *op. cit.* dans *Bibliographie*, 2006, p. 262-264, n° 321.

— The Pinacoteca Ambrosiana also owns a reduced version of the *David and Goliath* (84 × 70 cm); see Maria Cristina Terzaghi, *op. cit.* in *Literature*, above, 2006, pp. 262-264, no. 321.

5. Maria Cristina Terzaghi, «“Io Giuseppe Vermiglio”: vita, opere e incontri attraverso i documenti», dans Daniele Pescarmona (dir.), *op. cit.* note 2, 2000, p. 17-40 et 131-134.

— Maria Cristina Terzaghi, ““Io Giuseppe Vermiglio”: vita, opere e incontri attraverso i documenti”, in Daniele Pescarmona, ed., *op. cit.* in note 2, 2000, pp. 17-40, 131-134.



FRANCESCO CAIRO

MILAN, 1607 - 1665

Saint Sébastien *Saint Sebastian*

HUILE SUR TOILE, 71,5 × 57 CM (OIL ON CANVAS, 28 1/8 × 22 7/16 IN)

PROVENANCE. Highnam Court, collection Thomas Gambier Parry ([1816-1888] ; selon inscription sur la photographie classée à Cairo de la Witt Library à Londres) ; Milan, antiquaire Alessandro Orsi, 1975 ; Milan, collection particulière ; Milan, vente Porro, 31 mai 2011, n° 108.

BIBLIOGRAPHIE. Marco Magnifico, dans *Francesco Cairo 1607-1665*, cat. exp. Varese, Musei Civici, 1^{er} octobre – 31 décembre 1983, p. 140-141, n° 30 ; Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Turin, 1998, p. 248, n° 36.

EXPOSITION. *Francesco Cairo 1607-1665*, cat. exp. Varese, Musei Civici, 1^{er} octobre – 31 décembre 1983, p. 140-141, n° 30.

PROVENANCE. Highnam Court, Thomas Gambier Parry [1816-1888] collection (according to an inscription on the photograph filed as Cairo in the Witt Library, London); Milan, with Alessandro Orsi, 1975; Milan, private collection; Milan, Porro sale, 31 May 2011, lot 108.

LITERATURE. Marco Magnifico, in *Francesco Cairo 1607-1665*, exh. cat., Varese, Musei Civici, 1 October – 31 December 1983, pp. 140-141, no. 30; Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Turin, 1998, p. 248, no. 36.

EXHIBITED. *Francesco Cairo 1607-1665*, Varese, Musei Civici, 1 October – 31 December 1983, no. 30.

LE TABLEAU, APPARU LORS DE L'EXPOSITION monographique de Varese en 1983, est un témoignage émouvant sur un thème volontiers traité par Francesco Cairo. Est-ce parce que le saint serait né à Milan et, du même coup, l'artiste entérine ainsi son appartenance aux terres lombardes ? Plus sûrement, l'on doit ces représentations à sa popularité : saint Sébastien était un saint thaumaturge, invoqué pour soigner la peste et, à Milan, l'épidémie sévissait régulièrement. Sébastien se reconnaît aux flèches ; il s'agit en fait de son premier martyr auquel il survivra. Soigné par sainte Irène, la veuve du martyr Catullus, il guérit de ses blessures et défie l'empereur Dioclétien à qui il reproche sa cruauté envers les chrétiens. Celui-ci le condamne à être flagellé, puis assommé et son corps ensuite jeté dans la *cloaca maxima* pour le soustraire aux rites funéraires.

Contrairement à l'exemplaire du musée des Beaux-Arts de Tours (fig. 1), le saint martyr n'est pas accompagné de sainte Irène. Seul, la tête renversée en arrière et tournée vers le spectateur, les cheveux

THIS IS A MOVING EXPRESSION OF A SUBJECT favoured by Francesco Cairo, and its first appearance in recent times was at the monographic exhibition held in Varese in 1983. Might it be because of the saint's putative Milanese origins that the artist found occasion to confirm his own Lombard roots? What is sure is that this kind of depiction was certainly tied to Sebastian's great popularity: he was a holy healer, invoked as a protector against the plague, which regularly ravaged Milan. Saint Sebastian can be recognised by his arrows, which represent his initial martyrdom, which he is said to have survived. Tended by Saint Irene, the widow of the martyr Catullus, he was healed of his wounds and defied the Emperor Diocletian, whom he reproached for his cruelty to Christians. The emperor sentenced him to be whipped, beaten to death and thrown in the *cloaca maxima* so that he could not be given funeral rites.

Unlike the version in the Musée des Beaux-Arts in Tours (fig. 1), the martyr saint is not accompanied by Saint Irene. Seen alone, his head tilted back



épars sur un drapé blanc aux plis cassés, sa représentation est conforme à la tradition iconographique du jeune homme imberbe, à la plastique apollinienne. Le casque en équilibre au premier plan et la poignée de l'épée nous rappellent qu'il fut militaire, il aurait été soldat puis commandant de la garde prétorienne sous Dioclétien. Malgré l'atmosphère intimiste, le tableau surprend par son exécution à la fois vigoureuse, s'affirmant avec un pinceau fluide, mais chargé de matière, tel le coup de lumière sur le haut du casque ou, au contraire, légère et allusive, en particulier dans les zones de semi-pénombre comme la main ou le bas du torse. Et il semble bien que ce soit une volonté manifeste de l'artiste de laisser ces parties ombrées dans une sorte de *non finito* esquissées et peu modelées. Priment ici l'effet d'abandon du visage et du corps en un « élégant pathétisme » et, c'est Francesco Frangi qui parle encore, « une intonation lyrique et mélancolique, pour ne pas dire sensuellement profane¹ ». Une poésie indéfinissable en émane, en partie due aux effets lumineux sophistiqués effleurant le visage et le buste dénudé, nourrissant le doute que nous avons face à ce personnage aux yeux fermés : est-il déjà, ou non, passé de vie à trépas ?

Par comparaison avec la composition du musée de Tours, située avant 1635, Frangi pour notre œuvre propose une fourchette chronologique plus tardive, entre 1635 et 1640, pour la maîtrise de ses contrastes clair-obscur, peut-être sous l'influence de son séjour à Rome, en 1638.

1. Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Turin, 1998, p. 248, n° 36: « Questa scelta iconografica accentua l'elegante patetismo e l'intonazione lirica e malinconica, oltre che sensualmente profana della tela. »
— Francesco Frangi, *Francesco Cairo*, Turin, 1998, p. 248, no. 36: « Questa scelta iconografica accentua l'elegante patetismo e l'intonazione lirica e malinconica, oltre che sensualmente profana della tela. »

2. Anthony Blunt, « The History of Thomas Gambier Parry's Collection », *The Burlington Magazine*, mars 1967, p. 112.
— Anthony Blunt, « The History of Thomas Gambier Parry's Collection », *The Burlington Magazine*, March 1967, p. 112.
3. Giovanni Testori, « Su Francesco del Cairo », *Paragone*, n° 27, 1952, p. 39; Frangi, *op. cit.* note 1, 1998, p. 294, n° A4 (« opere incerte »).
— Giovanni Testori, « Su Francesco del Cairo », *Paragone*, no. 27, 1952, p. 39; Frangi, *op. cit.* in note 1, 1998, p. 294, no. A4 (under « opere incerte »).



FIG. 1
— Francesco Cairo, *Saint Sébastien soigné par sainte Irène*, Tours, musée des Beaux-Arts.

and turned towards the viewer, his hair spread across a white fabric with broken folds, he fits the iconographic tradition of the clean-shaven young man of Apollo-like appearance. The helmet balanced in the foreground and the sword hilt remind us of his military standing; his legend states that he was a soldier and later commander in the Praetorian Guard under Diocletian. Notwithstanding its intimate atmosphere, the painting has surprisingly vigorous and fluid brushwork, but also a handling of pigment that is both rich, as in the highlight on top of the helmet, or light and allusive, especially in the areas of penumbra such as the hand or torso. It seems that the artist deliberately gave these shadowy areas a sort of *non finito* quality, leaving them sketched and relatively unmodelled. What is most striking is the sense of abandon given to the face and body – an “elegant pathos”, in the words of Francesco Frangi, who writes of a “lyrical, melancholy, not to say sensual and secular tone”.¹ The picture emanates an undefinable poetry, partly due to the sophisticated luminosity that caresses the face and naked bust, and we might well wonder whether this man with closed eyes is still alive, or has his soul migrated?

Comparing our version with the one in Tours, which has been dated to before 1635, Frangi suggests a slightly later period, between 1635 and 1640, consider-

L'appartenance du tableau au XIX^e siècle à la célèbre collection Thomas Gambier Parry à Highnam Court lui confère ses lettres de noblesse. Son effet *sfumato* a pu le faire croire florentin et il pourrait correspondre au « St Sebastian » attribué à Francesco Furini (1603-1646), mentionné dans la liste des acquisitions en 1858-1859².

Une version dans un format ovale, publiée et admirée en 1952 par Giovanni Testori, est reconnue aujourd'hui par Francesco Frangi comme une réplique fidèle de notre composition, dont il convient, selon lui, d'émettre des réserves sur l'autographie, en partie à cause de son état rendant difficile un jugement sûr³.

Notre *Saint Sébastien* est un témoignage éloquent pour ce peintre passé maître dans l'art de représenter les saints et les saintes à mi-corps, en des images efficaces et lancinantes.

Élève de Morazzone (1573-1626), Francesco Cairo eut un développement de carrière particulier, car en 1633, à vingt-six ans, on le retrouve déjà à Turin comme peintre de cour de Victor-Amédée I^{er} (Vittorio Amedeo I), duc de Savoie de 1630 à 1637, lequel avait épousé Christine de France (1606-1663), fille d'Henri IV et de Marie de Médicis. La mort du duc installe pour quelques années une période de troubles dus à la guerre pour le pouvoir entre les *madamisti* et les *principisti*, période pendant laquelle l'artiste séjourne à Rome (1638), puis en Lombardie, avant de revenir en 1644 à la cour Sabauda, où règne maintenant Christine de France qui accueille très favorablement son retour. En 1648, il est de nouveau à Milan, où il passe les seize dernières années de sa vie. ▲

ing the artist's command of chiaroscuro and perhaps by his Roman sojourn of 1638.

The picture's provenance can be traced to the nineteenth century, when it belonged to the celebrated collection of Thomas Gambier Parry at Highnam Court. Its *sfumato* effect could have led to its being considered Florentine, and it may correspond to a "St Sebastian" attributed to Francesco Furini (1603-1646) mentioned in the list of purchases in 1858-1859.²

A version in an oval format, admired and published by Giovanni Testori in 1952, has now been recognised by Francesco Frangi as a faithful replica of our composition, although he believes that its authorship is not entirely secure, partly because its condition makes it difficult to give sound judgement.³

Our *Saint Sebastian* offers an eloquent reflection of this painter, who was a master at representing half-length male and female saints in forceful, haunting images.

A pupil of Morazzone (1573-1626), Francesco Cairo saw his career evolve in a special way: in 1633, aged twenty-six, he is documented in Turin as court painter to Victor-Amedeus (Vittorio Amedeo) I, Duke of Savoy from 1630 to 1637, who had married Christine of France (1606-1663), daughter of Henri IV and Maria de' Medici. The Duke's death led to a troubled period because of war between the *madamisti* and the *principisti*, and during this period Cairo travelled to Rome (1638) and then Lombardy, before returning in 1644 to the Savoy court, now ruled by Christine of France, who welcomed him warmly. In 1648 he was once again in Milan, where he spent the last sixteen years of his life. ▲

LUCA GIORDANO

NAPLES, 1634 - 1705

La Remise des clefs à saint Pierre *Christ Consigning the Keys to Saint Peter*

HUILE SUR TOILE, 103 × 75,5 CM (OIL ON CANVAS, 40 1/2 × 29 3/4 IN)

PROVENANCE. Londres, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Giuseppe De Vito, « Il viaggio di lavoro di Luca Giordano a Venezia e alcune motivazioni per la scelta riberesca », dans *Ricerche sul '600 napoletano*, 1991, p. 41; Oreste Ferrari – Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 vol., Naples, 1992, vol. 1, p. 257-258, sous le n° A45; Denise Maria Pagano, dans cat. exp. *Luca Giordano 1634-1705*, Naples, Castel Sant' Elmo-Museo di Capodimonte, 3 mars – 3 juin 2001; Vienne, Kunsthistorisches Museum, 22 juin – 7 octobre 2001; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 4 novembre 2001 – 20 janvier 2002, p. 96-97, sous le n° 10a; Nicola Spinosa, *Pittura del seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Naples, 2011, p. 177-178, n° 84.

PROVENANCE. London, private collection.

LITERATURE. Giuseppe De Vito, “Il viaggio di lavoro di Luca Giordano a Venezia e alcune motivazioni per la scelta riberesca”, *Ricerche sul '600 napoletano*, 1991, p. 41; Oreste Ferrari and Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa* (2 vols.), Naples, 1992, vol. I, pp. 257-258, under no. A45; Denise Maria Pagano, in *Luca Giordano 1634-1705*, exh. cat., Naples, Castel Sant'Elmo and Museo di Capodimonte, 3 March – 3 June 2001; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 22 June – 7 October 2001, Los Angeles County Museum of Art, 4 November 2001 – 20 January 2002, pp. 96-97, under no. 10a; Nicola Spinosa, *Pittura del seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Naples, 2011, pp. 177-178, no. 84.

IL S'AGIT DU MODELLO – VOIRE D'UNE première pensée, tant les variantes sont évidentes – pour la première œuvre documentée de Luca Giordano, la grande *pala* de la *Traditio Clavium* pour l'église napolitaine de San Pietro ad Aram (fig. 1). Ce tableau d'autel est accompagné, dans cette église, d'un second sujet sur la vie de saint Pierre: *La Rencontre de saints Pierre et Paul conduits au martyre*. Ces deux tableaux qui portent le monogramme de Giordano, ne sont cependant pas mentionnés par le biographe Bernardo De Dominici dans la *Vie* qu'il a consacrée au peintre. Pour cette commande, deux documents de paiement ont été retrouvés, l'un du 4 mars et l'autre du 4 juillet 1654 – un acompte et un solde –, versés par le père Francesco Damascelli. Ces deux éléments permettent de dater le *modello* du début de l'année 1654. Il s'agit d'un témoignage émouvant sur ses débuts – il a tout juste vingt ans – qui apporte, de plus, des éléments nouveaux sur son mode de travail pour exécuter cette commande d'envergure (les tableaux *in situ* mesurent

THIS IS A MODELLO – OR INDEED AN EARLY idea, given the obvious variants in the design – for Luca Giordano's first documented work, the great altarpiece of the *Traditio Clavium* for the church of San Pietro ad Aram in Naples (fig. 1). The *pala* is accompanied in the church by a second subject taken from the life of Saint Peter, *The Meeting of Saints Peter and Paul on their way to Martyrdom*. Each canvas bears Giordano's monogram, yet they were not mentioned by the biographer Bernardo De Dominici in the *Life* he dedicated to the painter. Two documents of payment relating to this commission have been found, dated 4 March and 4 July 1654 – an advance and a settlement – made by Father Francesco Damascelli. These elements allow us to offer a dating for this *modello* to early 1654. This is a moving example of a young artist's work – he was just twenty at the time – and also casts new light on his creative process as he began a large-scale enterprise (the final canvases *in situ* measure 248 × 383 cm). Our painting is the result of feverish design, as seen in the



248 × 383 cm). Notre projet est dépeint d'une écriture fiévreuse, comme le prouvent les accents de peinture noire, partout présents, qui démontrent encore les hésitations et les retours dans l'élaboration de ce sujet.

Giuseppe De Vito publie le premier ce *modello* en faisant le lien avec le tableau d'autel de l'église de San Pietro ad Aram. Non reproduit dans cet article ni dans aucune des publications suivantes, l'œuvre est réellement une découverte qui vient attester – plus encore que le grand tableau achevé qui, lui, ne cache pas une certaine emphase – de l'assimilation de la culture locale par l'artiste débutant. Son style est à mi-chemin entre Francesco Fracanzano (1612-1656?), à qui il emprunte ces longues figures sinueuses et l'art plus raffiné de Massimo Stanzione (ca. 1585-ca. 1658), comme le révèle l'insistance sur le drapé volant de l'ange, aux beaux effets de *chiangianti* bleu sur rose. Dans le tableau final, cette partie haute de la composition sera entièrement remaniée pour donner la priorité à la figure imposante de Dieu le Père commandant à l'ange, d'un geste impérieux, de remettre les clefs à saint Pierre. La palette tonique et inattendue du *modello*, où rivalisent les bleus, les rouges et les ocres des nuées, contribue à rendre la composition attrayante malgré un sujet lourd de signifié, celui de la profession de foi et de la primauté de saint Pierre sur les autres apôtres, tel que le relate saint Matthieu dans son évangile (16, 18-20). Le groupe des personnages du bas, lui aussi, subira de grands changements pour isoler et mettre mieux en valeur, à gauche, la seule figure du Christ. L'attitude de saint Pierre, le muret devant lequel il se détache et l'échappée de paysage seront eux repris à l'identique.

C'est là un des premiers éclairages sur le processus créatif de cette brillante personnalité, qui restera pour la postérité ce «Luca fa presto», artiste prolifique et versatile, évoluant au gré de ses voyages d'études qui le porteront de Rome, à Florence, puis à Venise, avant de revenir assez tard dans sa ville natale. En 1692, il partira, appelé par le roi Carlos II, en Espagne pour un séjour triomphal, réalisant de grands décors à fresque à l'Escorial, à la casa del Buen Retiro à Madrid ou encore à la cathédrale de Tolède; une activité époustouflante qui se déroulera sur dix années. Après la mort de Carlos II, en 1702, Giordano rentre en Italie où, jusqu'à la fin, il développera une activité soutenue à Naples. ▲

touches of black paint throughout the canvas, revealing hesitations and revisions made by the artist as he developed the composition.

Giuseppe De Vito was the first to publish this *modello*, specifically connecting it to the altarpiece in San Pietro ad Aram. Not reproduced in his article, nor in any subsequent publication, our canvas – even more than the final full-scale painting, which is nothing if not emphatic – represents a rediscovery of the young artist's absorption of local culture. In style it stands mid-way between Francesco Fracanzano (1612-1656?), from whom Luca borrowed the tall, sinuous figures seen here, and the more refined art of Massimo Stanzione (c. 1585-c. 1658), whose influence appears in the focus on the angel's fluttering drapery, described with beautiful *changeant* effects of blue over pink. In the completed project, this upper part of the composition was entirely reworked, affording greater priority to the imposing figure of God the Father, whose command to the angel to give Saint Peter the keys appears as an imperious gesture. The unexpectedly strong tonality of the *modello*, with clouds rivalling one another in blue, red, and ochre, lends appeal to the picture notwithstanding its weighty subject-matter – that of the profession of faith and primacy of Saint Peter over the other apostles, as related in Saint Matthew's Gospel (16:18-20). The group of figures in the lower part of the scene was also altered so as to isolate and emphasise the figure of Christ on the left, while the pose of Saint Peter, the wall that serves as a background for him, and the landscape view all remained identical in the altarpiece.

This canvas provides one of the earliest insights we have about the creative process of this brilliant artist, known to posterity as “Luca fa presto”, a prolific and versatile painter who evolved as he studied what he saw during sojourns in Rome, Florence and Venice, before he returned relatively late to his native Naples. In 1692 he left for Spain, summoned by King Charles II, and spent an extremely successful time there, painting grand frescoed decoration in the Escorial, the Casa del Buen Retiro in Madrid, and the Cathedral in Toledo – a breathtaking period of activity that continued for a decade. On the death of Charles II in 1702 Giordano returned to Italy, where he remained unceasingly active in Naples to the end of his life. ▲



FIG. 1
— Luca Giordano, *Traditio Clavium*, Naples, église San Pietro ad Aram.

GIOVANNI BATTISTA LANGETTI

GÈNES, 1635 - VENISE, 1676

Apollon et Marsyas *Apollo and Marsyas*

HUILE SUR TOILE, 108 × 126 CM (OIL ON CANVAS, 42 1/2 × 49 5/8 IN)

PROVENANCE. Venise, collection Daniele Dolfin ; son inventaire après décès établi le 1^{er} janvier 1681, «*Apollo, che suona, et Marsia, et un Vecchio, et un Puttin* mezze figure del Langieti [sic]», estimé 40 ducati grossi, et exposé dans la Galeria [sic] du Palazzo Dolfin dans la paroisse de San Salvador (voir Levi, 1900; Savini Branca, 1965). Leipzig, collection Platky; collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Cesare Augusto Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e di antichità dal sec. XIV ai nostri giorni*, 2 vol., Venise, 1900, II, p. 72; Herman Voss, «Die Sammlung Platky in Leipzig», *Zeitschrift für bildende Kunst*, 54, XXX, octobre-novembre 1918, p. 23; Giuseppe Fiocco, «Giambattista Langetti e il naturalismo a Venezia», *Dedalo*, III, octobre 1922, p. 275-288; Pietro Zampetti, *La pittura del Seicento a Venezia*, Venise, 1959, p. 145; Simona Savini Branca, *Il collezionismo veneziano del Seicento*, Padoue, 1965, p. 162; Marina Stefani, G. B. Langetti, Tesi di laurea, univ. de Padoue, prof. Pallucchini (dir.), 1965-1966, p. 95-96; Marina Stefani, «Langetti Giovan Battista», dans C. Donzelli – G. M. Pilo (dir.), *I pittori del Seicento veneto*, Florence, 1967, p. 212-217; Marina Stefani Mantovanelli, «Giovanni Battista Langetti», dans *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 17, 1990, p. 41-105, 255-311; Mary Newcome Schleier, dans *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, cat. exp. Francfort, Kunsthalle, 5 septembre – 8 novembre 1992, p. 146, sous le n° 71; Francesca Pitacco, «Lorenzo Dolfin (Venezia, 1591-1663)», dans Linda Borean – Stefania Mason (dir.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venise, 2007, p. 267; Marina Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti. Il principe dei Tenebrosi*, Soncino, 2011, p. 27, 146, n° 12, fig. 1.

LE STYLE DE GIOVANNI BATTISTA LANGETTI, genoïso par sa naissance mais vénitien d'adoption, ne se compare à nul autre. Qualifié de *tenebroso* par le biographe Boschini¹, qui l'a sans nul doute connu personnellement, l'artiste développe au moyen d'une écriture ample et puissante, toute en contrastes et en couleurs, des thématiques où l'idéal se mêle souvent à un réalisme brutal, parfois cruel ou, pour le moins, pathétique. Le catalogue de son œuvre peint dressé par

PROVENANCE. Venice, Daniele Dolfin collection; his posthumous inventory, drawn up on 1 January 1681 («*Apollo, che suona, et Marsia, et un Vecchio, et un Puttin* mezze figure del Langieti [sic]», valued at 40 ducati grossi, and displayed in the Galeria [sic] of the Palazzo Dolfin in the parish of San Salvador: see Levi, 1900, and Savini Branca, 1965); Leipzig, Platky collection; private collection.

LITERATURE. Cesare Augusto Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e di antichità dal sec. XIV ai nostri giorni*, 2 vol., Venise, 1900, II, p. 72; Herman Voss, «Die Sammlung Platky in Leipzig», *Zeitschrift für bildende Kunst*, 54, XXX, October-November 1918, p. 23; Giuseppe Fiocco, «Giambattista Langetti e il naturalismo a Venezia», *Dedalo*, III, October 1922, pp. 275-288; Pietro Zampetti, *La pittura del Seicento a Venezia*, Venice, 1959, p. 145; Simona Savini Branca, *Il collezionismo veneziano del Seicento*, Padua, 1965, p. 162; Marina Stefani, G. B. Langetti, thesis directed by Prof. R. Pallucchini, University of Padua, 1965-1966, pp. 95-96; Marina Stefani, «Langetti Giovan Battista», in C. Donzelli and G. M. Pilo, eds., *I pittori del Seicento veneto*, Florence, 1967, pp. 212-217; Marina Stefani Mantovanelli, «Giovanni Battista Langetti», *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 17, 1990, pp. 41-105, 255-311; Mary Newcome Schleier, in *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, exh. cat., Frankfurt, Kunsthalle, 5 September – 8 November 1992, p. 146, under no. 71; Francesca Pitacco, «Lorenzo Dolfin (Venezia, 1591-1663)», in Linda Borean and Stefania Mason, eds., *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venice, 2007, p. 267; Marina Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti. Il principe dei Tenebrosi*, Soncino, 2011, pp. 27, 146, no. 12, fig. 1.

THE STYLE OF GIOVANNI BATTISTA LANGETTI, Genoese by birth but Venetian by adoption, cannot be compared to any other. Defined as *tenebroso* by the biographer Boschini,¹ who no doubt knew him personally, the artist uses broad, potent brushwork and chiaroscuro contrasts of colour to depict subjects in which idealism is combined with a form of brutal and sometimes cruel, or at least pathetic, realism. The catalogue of his works compiled by Marina Stefani



Marina Stefani Mantovanelli (1990; 2011) ne compte pas moins de 143 tableaux (contre 132 lors de la première édition), dont tous, sans exception, représentent des figures: philosophes, héros de l'Antiquité grecque et romaine, de la mythologie ou de la Bible, fréquemment avec un ou trois personnages à mi-corps, parfois en groupe plus nombreux. Sa production se caractérise de surcroît par une grande cohérence tout au long de sa carrière, qui s'est interrompue en pleine maturité, à l'âge de quarante et un ans.

Le sujet est placé sous les auspices de la musique et représente Apollon et Marsyas, un silène dont la légende se place en Phrygie. Il passe généralement pour l'inventeur de la flûte à deux tuyaux – par opposition à la flûte de pan qu'il tient pourtant à la main ici. Marsyas, convaincu que la musique de la flûte était la plus belle du monde, provoqua Apollon jouant, lui, de la lyre à bras. Ce dernier accepta le défi à condition que le vainqueur soit libre de faire subir au vaincu le traitement qu'il voudrait. Et l'on connaît bien les conséquences de la supériorité du dieu de l'Olympe en matière de sonorité musicale, Marsyas sera suspendu à un pin et écorché vif. L'origine de l'issue fatale de cette compétition est à chercher dans la malédiction jetée sur la flûte par Athéna. Elle avait été abandonnée par la déesse qui, en essayant de s'en servir, trouvait qu'elle donnait une expression déplaisante à son visage. Elle avait alors lancé une malédiction contre cet instrument qui s'abattit sur Marsyas lorsqu'il le découvrit et bien qu'il réussisse à en tirer un son merveilleux.

La tension créée par la compétition, que l'on devine entre les deux principaux protagonistes face à face, est contrebalancée par l'ajout des deux spectateurs mélomanes, un jeune enfant et un vieillard, qui écoutent l'audition. Ce faisant, l'artiste fait glisser le thème mythologique vers un thème classique, celui des quatre âges de l'homme, souvent représenté en peinture, ajoutant une notion atemporelle à cette scène.

La composition surprend par l'audace avec laquelle Langetti a dépeint le satyre musicien, au tout premier plan et de dos, mettant en relief sa forte musculature par un travail poussé dans l'annotation des jeux de lumière ombrés. C'est une figure qu'il a réemployée presque à l'identique, si ce n'est

Mantovanelli in 1990 and 2011 consists of no less than 143 pictures (132 in the first edition), every one of which represents figural subjects: philosophers, heroes from Greek and Roman Antiquity, mythology or the Bible, and frequently composed of one or three half-length figures, and occasionally a larger group. Langetti's oeuvre is also defined by its consistent approach to subject-matter throughout his career, which was cut short at its zenith when he was forty-one.

The subject is presented in its musical context, with a depiction of Apollo and the satyr Marsyas, whose legend takes place in Phrygia; the latter is sometimes considered the inventor of a twin-piped flute, as opposed to the Pan pipe seen here. Convinced that his wind instrument will play the most beautiful music, Marsyas provokes Apollo, who plays a viol, and who accepts the challenge as long as the winner may impose any penalty on the loser. The consequence of the Olympian god's musical superiority is well known: Marsyas is tied to a pine tree and flayed alive. The origin of this competition's fatal outcome was in the curse laid on the flute by Athena, who had thrown the instrument away when her face took on unpleasant features when she played it. The curse passed to Marsyas, who found the flute, in spite of the fact that he succeeded in drawing beautiful melodies out of it.

The tension created by the rivalry between the protagonists, one facing the other, is balanced by the addition of two music-loving spectators, a young child and an old man, who are shown listening to the performance. The artist thus grafts a classical allegory onto the mythological subject – the four Ages of Man, a frequent subject in painting – lending the scene an atemporal quality.

The composition is striking in how Langetti daringly places the satyr-musician in the immediate fore-

1. Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venice, 1660; réimpression édition critique, Anna Pallucchini (dir.), Venise-Rome, 1966, p. 577 («Perché un inzegno tenebroso e scuro»).
- Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venice, 1660; reprint (critical edition by Anna Pallucchini), Venice and Rome, 1966, p. 577 («Perché un inzegno tenebroso e scuro»).
2. Marina Stefani Mantovanelli, *op. cit.* dans Bibliographie, 2011, p. 147, n° 14, fig. B.
- Marina Stefani Mantovanelli, *op. cit.* in Literature, above, 2011, p. 147, no. 14, fig. B.

la position des bras, dans *Athéna dans la forge de Vulcain* (localisation inconnue ; fig. 1), une œuvre soigneusement préparée par un dessin reproduit judicieusement dans la notice². L'influence de Pierre Paul Rubens, qui séjourna à Gênes, se devine dans l'ampleur de cette anatomie et n'a pas échappé à M. S. Mantovanelli. Celle-ci fait débiter le corpus de Langetti avec l'*Apollon écorchant Marsyas* (autrefois à Dresde, Gemäldegalerie), documenté par Boschini (1660), œuvre suivie de quelques numéros dans le catalogue de l'artiste par notre composition pour laquelle elle garde les mêmes termes chronologiques, soit avant 1660.

L'*Apollon et Marsyas* est cité en 1681, dans l'inventaire après décès de la collection de Daniele Dolfin abritée dans le palais de famille dans la paroisse de San Salvador. La famille Dolfin s'est tôt distinguée dans la sphère des collectionneurs vénitiens importants. Le noyau de la collection formée par Lorenzo Dolfin (1591-1663) est ensuite passé, par descendance, jusqu'à Daniele Dolfin qui l'a élargie et ouverte aux peintres *tenebrosi*. D'après la liste des tableaux estimés par Agostino Litterini en 1681, on constate un enrichissement d'une quarantaine d'œuvres par rapport à l'inventaire précédent. Notre *Apollon et Marsyas* côtoie dans la « Galeria » de son palais des tableaux



FIG. 1
— Giovanni Battista Langetti, *Athéna dans la forge de Vulcain*, localisation inconnue.

ground, viewed from behind, accentuating his strong muscles through attentive observation of shading. The artist adopted this figure almost identically (but for the position of the arms) in his *Athena in the Forge of Vulcan* (whereabouts unknown; fig. 1), a work whose meticulous preparatory phase can be seen in the intelligently-illustrated drawing in Mantovanelli's catalogue entry.² The influence of Peter Paul Rubens, who had sojourned in Genoa, can be seen in the ample anatomy, a point well made by the Italian scholar. She begins Langetti's body of work with the *Apollo Flaying Marsyas* (formerly in the Gemäldegalerie, Dresden) documented by Boschini in 1660, a painting followed only a few items later in the catalogue by ours, to which she assigns the same dating, that is, before 1660.

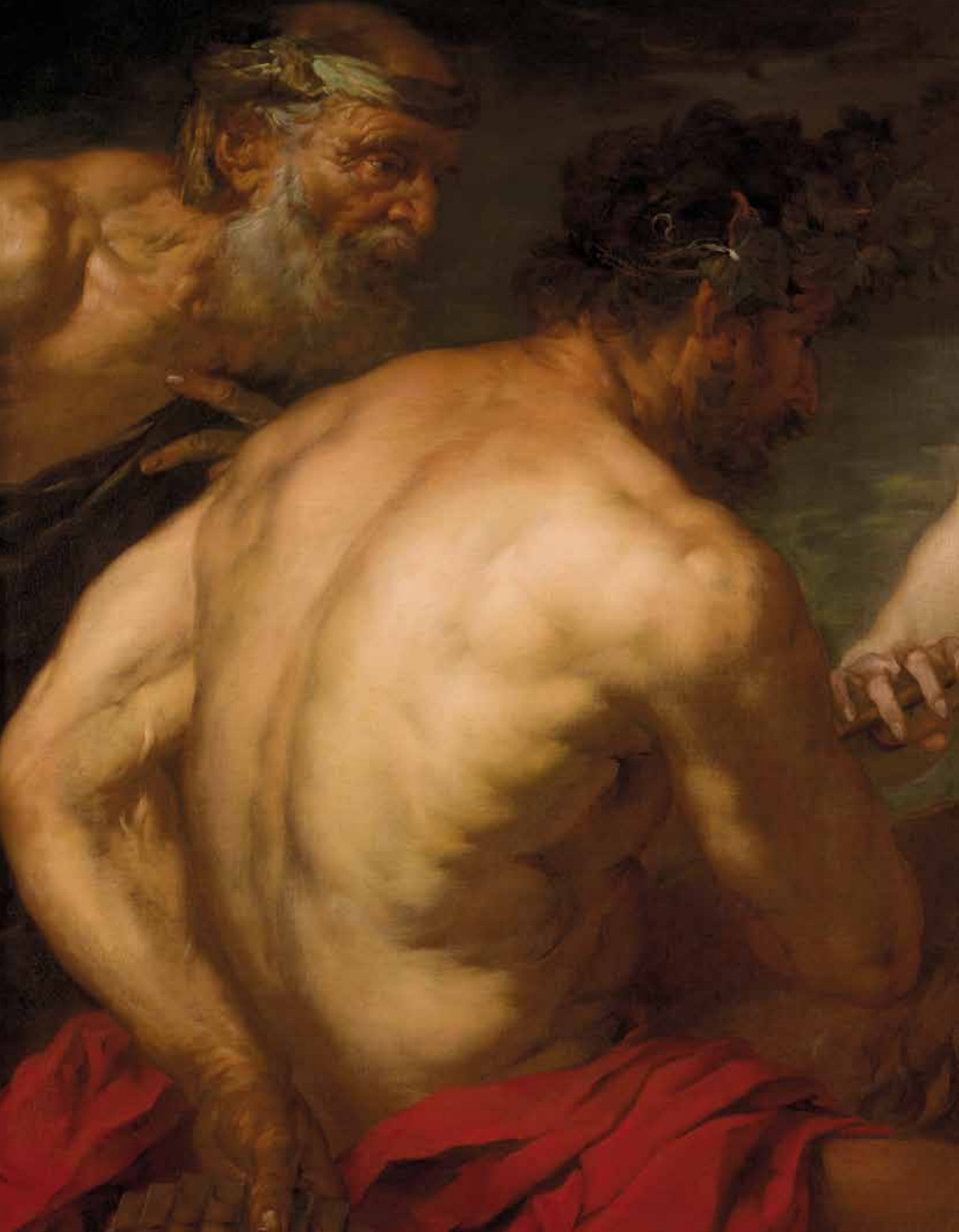
The *Apollo and Marsyas* is cited in 1681 in the posthumous inventory of Daniele Dolfin, whose collection was housed in his palazzo in the parish of San Salvador; the Dolfin family had distinguished itself early on among Venice's more important collectors. The core of the collection assembled by Lorenzo Dolfin (1591-1663) subsequently passed by descent to Daniele Dolfin, who expanded it with the work of the *tenebrosi*. The list of paintings assessed by Agostino Litterini in 1681 reveals that there were forty or so works more than in the previous inventory. Our

de Tintoretto (1518-1594) et de Pietro della Vecchia (1603-1678), l'exact contemporain de Langetti.

Les sources s'accordent pour dire que Langetti ne s'est guère attardé dans la cité génoise pour se rendre ensuite à Rome peu après 1650 – à seize ans environ – auprès de Pierre de Cortone (1597-1669). De là, certains auteurs ont supposé, sans en avoir la preuve, qu'il ait pu se rendre à Naples, ce qui expliquerait la forte ascendance de Ribera (1591-1652) sur son œuvre. Dans tous les cas, il s'établit définitivement à Venise vers 1658/1660, où il parfait son apprentissage auprès du peintre génois Giovanni Francesco Cassana (1611-1691), lui aussi tôt venu dans la Sérénissime dans le sillage de Bernardo Strozzi (1581/1582-1644). Il entreprit un certain nombre de voyages, documentés par les sources, comme celui auprès du grand-duc Ferdinand II de Médicis à Florence ou à Bergame, où sont entrés plusieurs de ses tableaux dans la galerie du comte Giacomo Cararra, ou bien encore son séjour dans la région de Padoue (1661), probablement en compagnie d'un artiste originaire du lieu que Marina Stefani Mantovanelli identifie avec Pietro Liberi (1605-1687). Grand admirateur de Tintoretto, Langetti sera le dernier adepte à Venise du courant *tenebroso* qui évoluera d'une manière toute différente après sa disparition. Le nombre de tableaux qui nous sont parvenus atteste de son succès malgré la date précoce de sa disparition. ─

Apollo and Marsyas was displayed in the “Galeria” of Daniele Dolfin's palazzo among canvases by Tintoretto (1518-1594) and Pietro della Vecchia (1603-1678), Langetti's exact contemporary.

Early sources agree in stating that Langetti did not wait long before leaving Genoa for Rome shortly after 1650 – when he was about sixteen – where he was in contact with Pietro da Cortona (1597-1669). From the Eternal City, according to certain authors, although this remains unproven, he travelled to Naples, which might explain the strong influence of Ribera (1591-1652) on his work. In any event, between 1658 and 1660 he settled in Venice, where he perfected his training with the Genoese painter Giovanni Francesco Cassana (1611-1691), who had also made his way to the Serenissima in the wake of Bernardo Strozzi (1581/1582-1644). He made a number of journeys out of Venice, documented in the sources, such as those to Grand Duke Ferdinand II de' Medici in Florence; to Bergamo, where a number of his canvases later passed into the gallery of Count Giacomo Cararra; and to Padua and its environs (1661), probably together with a local painter, identified by Marina Stefani Mantovanelli as Pietro Liberi (1605-1687). A great admirer of Tintoretto, Langetti was the first to follow the language of *tenebrismo*, which evolved in quite a different way after his death. The number of surviving paintings by him attests to a successful career in spite of his early demise. ─



DONATO CRETÌ
CRÉMONE, 1671 - BOLOGNE, 1749

Persée et Andromède *Perseus and Andromeda*

HUILE SUR TOILE, 51,5 × 35 CM (OIL ON CANVAS, 20 1/4 × 13 3/4 IN)

PROVENANCE. Milan, collection particulière.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Milan, private collection.
LITERATURE. Unpublished.

DONATO CRETÌ, PEINTRE ORIGINAIRE DE Crémone, arrivé tout jeune à Bologne, s'est exercé au dessin très tôt, en particulier d'après les gravures de Guido Reni (1575-1642). Notre artiste a cherché à s'en approprier le faire parfait, les chairs idéalisées, les drapés volumineux aux plis amples et cassés, déployés en des arrangements improbables, comme en suspension, glacés dans l'espace. On voit, avec cette composition inédite représentant *Persée et Andromède*, à quel point Creti a su tirer parti du grand drapé bleu agité par le vent du large et destiné avant tout à mettre en valeur le ravissant corps blanc et menu d'Andromède, ainsi prisonnière de son rocher où elle est enchaînée par les deux poignets. Son attention est captivée par l'apparition du monstre qui ravageait l'Éthiopie, pays dont Céphée, le père d'Andromède, était roi. Sa mère, Cassiopée, avait disputé aux Néréides, les nymphes de la mer, le prix de la beauté pour sa fille. Poséidon, irrité par cette audace, avait obligé le roi Céphée à exposer en victime expiatoire sa fille à la fureur du monstre marin. Heureusement, Persée de retour de son expédition victorieuse contre la Gorgone Méduse, dont il porte encore le trophée de la main gauche, aperçoit la jeune fille, la délivre, juste à temps, grâce à son épée magique et l'épouse.

Empêchée de fuir, Andromède ne peut que manifester sa frayeur par les gestes de ses bras déployés. Dans les nuées, Persée et le cheval blanc

DONATO CRETÌ, A NATIVE OF CREMONA, MOVED to Bologna in his youth and became a precocious draughtsman, especially inspired by the prints of Guido Reni (1575-1642). Creti sought to recreate Reni's perfect handling, his idealised flesh passages and voluminous drapery, with its ample, broken folds, suspended in improbable, seemingly frozen spatial arrangements. This unpublished composition with *Perseus and Andromeda* shows the extent of Creti's achievement: agitated by the sea-breeze, the expansive blue drapery is conceived above all to enhance the ravishing pale body of the slender Andromeda, imprisoned on the rock by a pair of chains and shackles. Her attention is caught by the appearance of the monster that ravaged Ethiopia, the country ruled by Cepheus, the father of Andromeda. Her mother, Cassiopeia, had claimed their daughter was more beautiful than the sea-nymph Nereids. Irritated by their audacity, Poseidon obliged King Cepheus to make amends by exposing his daughter to the fury of the sea-monster. Happily, on his return from the victorious expedition to slay the Gorgon Medusa, whose head he still holds in his left hand as a trophy, Perseus caught sight of the young girl, freed her just in time with his magic sword, and then married her.

Here, unable to escape, Andromeda can only show terror, her arms widespread. Up in the clouds, Perseus and his winged white horse Pegasus are



ailé Pégase sont peints très légèrement, rapidement esquissés, comme une grisaille, pour accentuer l'effet d'éloignement, difficile à rendre sans cela dans un petit format. À ce dernier répond au premier plan et en bas le monstre marin, aux yeux exorbités par la rage, le corps agité comme l'indique la queue tourbillonnante. La figure d'Andromède ferme, à gauche, cette composition triangulaire, parfaitement construite, à trois protagonistes. Le paysage maritime et la grande partie dévolue au ciel impriment sur ce petit tableau une veine poétique rêveuse, où transparait la quiétude de l'Arcadie malgré ce court épisode dramatique.

Cette œuvre s'insère parfaitement dans le filon classique bolonais, hérité de la première moitié du XVII^e siècle, auquel Creti a adhéré, ainsi que certains de ses compatriotes tels que Carlo Cignani (1628-1719) et Marco Antonio Franceschini (1648-1729). Notre tableau renvoie par ailleurs, comme le suggère Marco Riccòmini, à l'*Andromède* du Guerchin (1591-1666), peinte pour le « Sig. Commendatore Manzini » (en 1648) et conservée au Palazzo Balbi Senarega à Gênes¹. Creti a réalisé peu de petits formats et Marco Riccòmini a noté que les dimensions réduites de notre toile sont identiques à celles des huit *Scènes astronomiques* (autour de 1711), aujourd'hui à la Pinacoteca Vaticana et commandées par le comte Marsigli pour être offertes à Clément XI (1649-1721)². Dans ces peintures, le miniaturiste Raimondo Manziti avait ajouté les planètes. Du point de vue de la symbolique des astres, Riccòmini avance l'hypothèse que notre composition pourrait présenter un lien avec les précédentes et évoquer la constellation d'Andromède dans l'hémisphère Nord, où les étoiles portent les noms de notre héroïne, de ses parents, de Pégase et de Persée.

Dater une œuvre non documentée de Creti n'est pas chose aisée, mais notre tableau vient sûrement prendre place après 1711. L'articulation impeccable de la scène, l'élégant profil perdu d'Andromède, l'importance accordée au drapé comme décor, rappellent déjà les scènes de l'Histoire d'Achille, commandées par le médecin et savant Marco Antonio Collina Sbaraglia et datées vers 1714, toujours conservées à Bologne (Musei Civici d'Arte Antica)³.

La peinture, Donato Creti la côtoya dès sa naissance, car son père était peintre de *quadrature* et sa

described with light brushstrokes, swiftly sketched in like a grisaille painting so as to accentuate their distance, otherwise difficult in such a small format. Balancing this in the lower foreground is the monster, its eyes bulging with rage and the agitation of its body expressed by the twisting tail. The triangular composition is closed off on the left by the figure of Andromeda, creating a perfect triangle of protagonists. The seascape and large expanse of sky lend this little painting a dream-like layer of poetry, where Arcadian tranquillity exists in spite of this brief moment of drama.

The painting fits perfectly into the realm of Bolognese Classicism. Its legacy from the first half of the seventeenth century shaped Creti and some of his compatriots, such as Carlo Cignani (1628-1719) and Marcantonio Franceschini (1648-1729). As Marco Riccòmini has suggested, our painting recalls the *Andromeda* by Guercino (1591-1666), painted for "Sig. Commendatore Manzini" in 1648 and now housed in the Palazzo Balbi Senarega in Genoa.¹ Creti painted only a few works on a small scale, and Marco Riccòmini notes that the reduced dimensions of our canvas are identical to those of the eight *Astronomical Scenes* of circa 1711 now in the Vatican Picture Gallery, commissioned by Count Marsigli as a gift for Pope Clement XI (1649-1721).² To these paintings the miniaturist Raimondo Manziti added depictions of the planets. Considering the point of view of astrological symbolism, Riccòmini hypothesised that our composition could be linked to the series mentioned above, evoking the constellation of Andromeda in the Northern hemisphere, where the stars bear the names of our heroine, her parents, and Pegasus and Perseus.

Although it is challenging to date an undocumented work by Creti, our painting is surely datable to after 1711. The impeccable articulation of the scene, the elegant profile of Andromeda and the importance given to drapery as decoration recall the *Stories of Achilles* commissioned by the erudite doctor Marco Antonio Collina Sbaraglia, datable to about 1714, still extant in Bologna (Musei Civici d'Arte Antica).³

Donato Creti lived in the world of painting from his childhood, since his father was a painter of *quadrature*; his mother Anna was the sister of

mère, Anna, était la sœur de Francesco et de Ludovico Caffi, ce dernier étant le mari de la célèbre peintre de fleurs, Margherita Caffi (1650-1710). Arrivé très jeune à Bologne, il passe successivement dans plusieurs ateliers, d'abord celui d'un certain Raparini, puis par l'intermédiaire de Girolamo Negri, dit il Boccia, il se retrouve à l'école de Lorenzo Pasinelli (1629-1700). Là, il a connu le jeune comte Pietro Ercole Fava, féru de dessin et de peinture, qui l'a invité à dessiner dans son palais, décoré par les fameuses fresques des Carrache. Les premières feuilles de l'artiste – dont la totalité du corpus vient d'être publié par Marco Riccòmini – l'attestent⁴. En 1709, il apparaît parmi les fondateurs de l'Accademia Clementina, dont il devient directeur en 1712 et *principe* en 1728. C'est en 1710 que remonte son premier travail public à fresque, *Alexandre taillant le nœud gordien* (Bologne, Palazzo Pepoli Campogrande). De 1713 date la commande des scènes en grisaille (peintes à sec) à l'Archiginnasio de Bologne (ca. 1715-1721) qui, bien qu'ayant souffert du point de vue de la conservation, sont devenues un haut lieu de la culture bolognaise. ▲

Francesco and Ludovico Caffi, and the latter was the husband of the celebrated flower painter Margherita Caffi (1650-1710). Having arrived in Bologna in his youth, Creti was apprenticed in various workshops, starting with a certain Raparini, and then through the mediation of Girolamo Negri, called il Boccia, he joined the workshop of Lorenzo Pasinelli (1629-1700). There he met the young Count Pietro Ercole Fava, a passionate amateur of drawing and painting, who invited Creti to draw in his palace, decorated with the celebrated frescoes of the Carracci. The artist's first sheets – recently published, with the rest of his oeuvre, by Marco Riccòmini – provide fine evidence of this.⁴ In 1709, he was among the founders of the Accademia Clementina, of which he became Director in 1712 and *principe* in 1728. 1710 saw the execution of his first public fresco, *Alexander Cutting the Gordian Knot* (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande). In 1713 he was commissioned to paint the *a secco* grisaille murals in the Archiginnasio in Bologna (circa 1715-1721), and while these have suffered as regards conservation, they mark a high point of Bolognese culture. ▲

1. Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Rome, 1988, p. 327, n° 254.
- Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Rome, 1988, p. 327, no. 254.
2. Renato Roli, *Donato Creti*, Bologne, 1967, p. 96, n° 83-90.
- Renato Roli, *Donato Creti*, Bologne, 1967, p. 96, nos. 83-90.
3. Eugenio Riccòmini – Carla Bernardini (dir.), *Donato*

Creti. Melanconia e Perfezione. Le storie di Achille, le Virtù e i chiaroscuri della donazione Collina Sbaraglia al Senato di Bologna, Milan (catalogue anglais par Keith Christiansen – Eugenio Riccòmini – Carla Bernardini, édité à l'occasion de l'exposition « Donato Creti: Melancholy and Perfection », New York, The Metropolitan

Museum of Art, 27 octobre 1998 – 31 janvier 1999).

— Eugenio Riccòmini and Carla Bernardini, eds., *Donato Creti. Melanconia e Perfezione. Le storie di Achille, le Virtù e i chiaroscuri della donazione Collina Sbaraglia al Senato di Bologna*, Milan, 1998 (English ed.: Keith Christiansen, Eugenio Riccòmini and Carla

Bernardini, eds., *Donato Creti: Melancholy and Perfection*, exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 October 1998 – 31 January 1999).

4. Marco Riccòmini, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Turin, 2012.

— Marco Riccòmini, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Turin, 2012.

ALESSANDRO MAGNASCO

GÈNES, 1667 - 1749

Le Catéchisme dans une église *Catechism in a Church*

HUILE SUR TOILE, 70 × 57 CM (OIL ON CANVAS, 27 1/2 × 22 7/16 IN)

PROVENANCE. Lugano, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Fausta Franchini Guelfi, dans *Genova nell'Età barocca*, cat. exp. Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 mai – 26 juillet 1992, p. 216-218, n° 117 ; Fausta Franchini Guelfi, dans *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, cat. exp. Francfort, Schirn Kunsthalle, 5 septembre – 8 novembre 1992, p. 208-209, sous le n° 115, fig. 115.1 ; Wolfgang Prohaska, dans *Alessandro Magnasco 1667-1749*, cat. exp. Milan, Palazzo Reale, 21 mars – 7 juillet 1996, p. 194, sous le n° 49.

EXPOSITION. *Genova nell'Età barocca*, cat. exp. Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 mai – 26 juillet 1992, p. 216-218, n° 117.

PROVENANCE. Lugano, private collection.

LITERATURE. Fausta Franchini Guelfi, in *Genova nell'Età barocca*, exh. cat., Genoa, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 May – 26 July 1992, pp. 216-218, no. 117; Fausta Franchini Guelfi, in *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, exh. cat., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 5 September – 8 November 1992, pp. 208-209, under no. 115, fig. 115.1; Wolfgang Prohaska, in *Alessandro Magnasco 1667-1749*, exh. cat., Milan, Palazzo Reale, 21 March – 7 July 1996, p. 194, under no. 49.

EXHIBITED. *Genova nell'Età barocca*, Genoa, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 May – 26 July 1992, pp. 216-218, no. 117.

PUBLIÉ EN 1992 PAR FAUSTA FRANCHINI Guelfi, cet intérieur d'église, avec différentes saynètes illustrant l'enseignement du catéchisme, a donc fait récemment son entrée dans le corpus d'Alessandro Magnasco. Dans l'œuvre peint de l'artiste, le thème était déjà connu par l'existence de deux grandes compositions : celle de la pinacothèque de l'abbaye de Seitenstetten (Basse-Autriche ; fig. 1) et celle du Museum of Art de Philadelphie (fig. 2), cette dernière reprenant la précédente avec quelques variantes. Notre version est complètement repensée par rapport à celles que nous venons de citer et, en premier lieu, pour s'adapter à un format nouveau et plus réduit, en hauteur de surcroît. Compte tenu de la multitude de petites scènes introduites par l'artiste, il faut convenir que ces dimensions plus contraignantes ne furent en rien un handicap pour lui. Le pittoresque de ces figures, rapidement esquissées et colorées, vient animer l'intérieur sombre de l'église, décrite au moyen d'une grisaille brune

PUBLISHED IN 1992 BY FAUSTA FRANCHINI Guelfi, this image of a church interior with various small scenes illustrating the teaching of the catechism is a recent addition to the oeuvre of Alessandro Magnasco. The subject was treated by the artist in two large-scale paintings, one in the picture gallery of the Abbey of Seitenstetten in Lower Austria (fig. 1), the other in the Philadelphia Museum of Art (fig. 2); the latter repeats the first composition with several variants. Our version is completely rethought with respect to these, and has a smaller and more vertical format. Considering the number of little scenes introduced by the artist, it must be said that the more restrained dimensions were far from a handicap for him. The picturesque element of these figures, swiftly sketched and coloured, animates the sombre interior of the church, painted in brown grisaille tonalities. One sees hanging ornaments and chandeliers as well as rudimentary furniture, including benches and prie-dieux





FIG. 1

— Alessandro Magnasco, *Le Catéchisme dans une église*, pinacothèque de l'abbaye de Seitenstetten (Basse-Autriche).

jusque dans ses moindres détails que sont les chandeliers, les ornements de toutes sortes et y compris un mobilier rudimentaire, tabourets et prie-dieu qui permettent appui aux nombreux protagonistes. L'ensemble fourmille de vie et l'on peut en le détaillant, sans peine, en réinventer l'histoire.

La scène se déroule dans l'ample nef d'une église de style gothique. Des ecclésiastiques et des laïques enseignent à des enfants la doctrine chrétienne, d'une manière qui semble à première vue peu conventionnelle. Là, on apprend à faire le signe de croix, ailleurs à réciter des prières, à lire les textes ou à les écrire. Des adultes encadrent ces écoliers studieux : à droite, un vieux gentilhomme sonne une cloche, ce que

for the numerous figures. The church is teeming with life, and a description of its details tells us what is happening.

The scene takes place in the broad nave of a Gothic-style church. Priests and laymen are teaching Christian doctrine to a group of children, in what seems at first sight an unconventional manner. Some learn how to make the sign of the cross, others to recite prayers, read texts or write them. Adults frame the group of diligent students: on the right, an old gentleman rings a bell, which Fausta Franchini Guelfi interprets as a message of silence to the youthful assembly, while on the left, a seated man with a long cane resting on his shoulder appears to

F. Franchini Guelfi interprète comme un geste intimant le silence à cette jeune assemblée, à gauche, un homme assis, un long bâton appuyé sur l'épaule, paraît surveiller les progrès des uns et des autres. Au fond, un prêtre occupe la chaire et fait un sermon à l'assistance, d'autres encore sont tournés vers l'autel et prient.

Le contexte historique et culturel de la Milan «illuministe» est fondamental pour comprendre de telles représentations, contexte précisé et commenté par F. Franchini Guelfi dans la notice du tableau lors de son exposition à Gênes (1992). Ces représentations s'inspirent d'écoles de la Doctrine chrétienne ayant réellement existées dans le diocèse de Milan. Elles avaient comme but, non seulement de former les enfants à la morale chrétienne, mais encore de les alphabétiser, ce que l'on constate, à droite, dans notre composition: un ecclésiastique, les épaules couvertes d'un manteau rouge, suit du doigt les mots dans un livre pour inciter le jeune garçon, agenouillé devant lui, à déchiffrer.

Fondées au XVI^e siècle, ces écoles ont été soutenues à Milan par l'action évangéliste de saint Charles Borromée (1528-1584) et, plus tard, pour la période qui nous intéresse ici, sous l'impulsion de l'illuminisme milanais, l'enseignement de la Doctrine chrétienne connut un regain d'intérêt car il apparaissait comme le seul rempart possible contre l'impiété et l'hérésie. Dans ses écrits, le bibliothécaire du duc de Modène Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) – un historien de renommée internationale qui entretenait des rapports étroits avec Girolamo Colloredo-Wallsee, le gouverneur autrichien de Milan de 1719 à 1725 et pour lequel Magnasco a peint plusieurs tableaux et la scène de catéchisme aujourd'hui à Seitenstetten – examine les racines historiques de la superstition et voit dans l'ignorance la cause première¹.

Ce thème, qui est sans précédent iconographique, nous surprend encore par le réalisme et l'exactitude de sa description tout en nous enthousiasmant par le niveau remarquable de l'exécution.

survey the progress of it all. In the background, a priest stands in the pulpit, delivering a sermon to those around him, while others turn towards the altar in prayerful attitudes.

An understanding of Milanese *Illuminismo* in its historical and cultural context is vital here, and this has been defined and commented on by Fausta Franchini Guelfi in her catalogue entry for the painting when it was displayed in Genoa in 1992. These sorts of representations were inspired by schools of religious doctrine that really existed in the Diocese of Milan. Their objective was not only to shape children according to the tenets of Christian morality but also to teach literacy, as we can see on the right of our composition: a priest robed in a red cloak points to words in a book so as to prompt the child before him to decipher them.

Founded in the sixteenth century, these schools were supported in Milan by the evangelical action of Saint Charles Borromeo (1528-1584). Later – in the period relevant for us – with the impulse of Milanese *Illuminismo*, the teaching of Catholic doctrine saw an upsurge, as it seemed to be the only possible defence against ungodliness and heresy. In his writings, the Duke of Modena's librarian, Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) – an historian of international repute who was in close contact with Girolamo Colloredo-Wallsee, the Austrian governor of Milan from 1719 to 1725, for whom Magnasco painted several canvases and the catechism scene now at Seitenstetten – examined the historical roots of superstition, seeing ignorance as its primary cause.¹

The subject, which has no iconographical precedent, can still startle us through the realism and precision of what is described, while exciting us with its remarkable level of execution. Magnasco once again reveals his virtuoso approach and his readiness to express aspects of contemporary society with a spirit of innovation. For reasons of style,

1. Sur cette question des écoles de la Doctrine chrétienne, voir Xenio Toscani, «Le Scuole della Dottrina Cristiana» come fattore di alfabetizzazione», dans *Società e Storia*, 26, 1984.

Et Ludovico Antonio Muratori, *De ingeniorum moderatione in religionis negotio*, Milan, 1714; *De superstitione vitanda*, Milan, 1742; *Della regolata divozion de' cristiani*, Milan, 1747.

— On the question of teaching Catholic doctrine, see Xenio Toscani, «Le Scuole della Dottrina Cristiana' come fattore di alfabetizzazione», in *Società e Storia*, 26, 1984; and Ludovico Antonio

Muratori's *De ingeniorum moderatione in religionis negotio*, Milan, 1714, *De superstitione vitanda*, Milan, 1742, and *Della regolata divozion de' cristiani*, Milan, 1747.



FIG. 2

— Alessandro Magnasco, *Le Catéchisme dans une église*, Philadelphie, Museum of Art.

Le talent de l'artiste démontre une fois de plus sa maestria et sa promptitude à décrire, dans un esprit novateur, les faits de société de ses contemporains. Pour des raisons stylistiques, F. Franchini Guelfi situe le tableau autour de 1730, tout en insistant sur le lien avec les deux autres versions en longueur, qui présentent cet enseignement avec les mêmes scènes didactiques, du signe de croix à l'écriture de phrases significatives, en passant par les prières et les lectures.

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 publiée, de fait, un

Fausta Franchini Guelfi dates our picture to about 1730, while emphasising the connection with the two other more horizontal versions of the composition, which both depict catechism being conveyed with the same didactic scenes, from the sign of the cross to the writing of significant phrases, by way of prayers and readings.

Alessandro Magnasco was rediscovered in the years between 1911 and 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 published the first catalogue of his oeuvre, which then consisted of only seventy paintings. This expanded

premier catalogue (il comportait seulement soixante-dix œuvres). Ce catalogue 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 sortes de production : une d'artiste indépendant et une d'artiste de figures pour des paysagistes (Antonio Francesco Peruzzini [1646/1647-1724], Crescenzo Onofri [ca. 1630-1713/1715], Marco Ricci [1676-1730], Nicola Van Houbraken et à Florence avec le Français Jean-Baptiste Feret ou avec le peintre de ruines Clemente Spera). 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 (1592?-1635), qui lui permettent de préciser le graphisme de ses figures, à mi-chemin entre l'art du Génois Valerio Castello (1624-1659) et celles vénitiennes 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. À Milan à nouveau en 1709, son nom apparaît régulièrement jusqu'en 1719 dans l'académie des peintres de cette ville. La commande que lui fait le gouverneur autrichien de Milan, Girolamo Colloredo-Wallsee, lui assure le succès et lui ouvre les portes des grandes familles milanaïses : Archinto, Casnedi, Visconti, Angelini, etc. Les dernières années génoises seront très actives comme l'atteste son biographe C. G. Ratti. ─

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 the landscape painters 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. 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 (1592?-1635), which enabled him to focus on the graphic qualities of his figures, somewhere between the style of the 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-Wallsee, 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. ─

FILIPPO FALCIATORE
NAPLES, DOCUMENTÉ DE 1718 À 1768

La Musique *ou* Concert dans un jardin
La Danse *ou* Bal dans un jardin
Music or A Concert in a Garden
Dance or A Dance in a Garden

HUILE SUR TOILE, 39,5 × 97 CM CHACUN (OIL ON CANVAS, 15 7/16 × 8 3/16 IN EACH)

PROVENANCE. Londres, collection particulière.
BIBLIOGRAPHIE. Inédits.

PROVENANCE. London, private collection.
LITERATURE. Unpublished.

VÉRITABLE CHRONIQUEUR DE LA VIE napolitaine du XVIII^e siècle, Filippo Falciatore croque la bonne société, comme celle des gens du peuple, au moyen de petites figures expressives, évoluant en plein air et occupées à des scènes de la vie quotidienne. L'acuité de l'artiste se traduit encore dans le choix des lieux: aux aristocrates, le jardin de la villa patricienne, entouré de murs qui les protègent des regards indiscrets, au peuple, la plage de Mergellina ou tout autre espace public, ouvert sur le tissu urbain et social. Les deux compositions du musée de Detroit (Detroit Institute of Arts), de dimensions ambitieuses, mettent parfaitement en évidence ces deux visions de la société napolitaine contemporaine¹. L'une propose un concert dans un jardin, dont le groupe principal est repris ici, dans un tout autre format, en longueur. Dans notre premier tableau, au milieu d'un jardin arboré et ensoleillé, où l'eau des fontaines apporte une fraîcheur bienvenue, un pianiste et un violoniste jouent de leur instrument, véritable centre d'intérêt autour duquel tout s'organise. Quelques mélomanes écoutent, parmi lesquels un abbé au regard rêveur, accoudé au piano-forte et, sans doute, captivé par la musique. De petites saynètes animent cette vision idyllique: un serviteur apporte des glaces sur un plateau, un enfant court

A TRUE CHRONICLER OF NEAPOLITAN LIFE during the mid-eighteenth century, Filippo Falciatore sketched high society – as he did the less advantaged classes – through small, expressive figures set in the open air and busy with scenes of daily life. The artist's acute perception also lay in his choice of setting: for the aristocracy, the garden of a patrician villa, surrounded by walls protecting them from inquisitive eyes; for the populace, the beachfront at Mergellina (or any other public space), an open part of the social and urban fabric. The two compositions in the Detroit Institute of Arts, on a larger scale, provide clear evidence of this dual vision of contemporary Neapolitan society.¹ One of these – its principal group of figures restated here, in a quite different horizontal setting – represents a concert in a garden. In the first of our paintings, a keyboard player and violinist play in the middle of a tree-filled garden where fountain water brings welcome freshness; the performance lies at the heart of the composition. Other figures enjoy the music, among them a clergyman, leaning on the instrument and no doubt transported by the sound. This idyllic moment is animated by smaller scenes: a servant brings ice-cream on a tray, a child runs with his kite,



devant son cerf-volant, alors qu'au loin un couple se promène, sans prêter une attention particulière au concert. Deux petits chiens folâtraient à côté d'un pot de fleurs agrémentant le premier plan. À regarder le couple tendrement enlacé debout derrière le pianiste, la romance semble à son comble. Si les variantes sont nombreuses avec la toile du musée de Detroit, notre composition est identique à une autre version en longueur, publiée et reproduite par Nicola Spinosa, aujourd'hui à Berlin (Staatliche Museen)².

Pour le second tableau, là aussi la description de scènes secondaires complète ce pas de danse qui semble prétexte à faire admirer l'élégante robe rose et bleue. Un jeune homme, tout en jouant de la viole à bras, enseigne la danse à cette très jeune fille exécutant ses pas avec beaucoup de sérieux et de concentration. Le peintre introduit avec humour un jeune garçon faisant danser un petit chien qui se plie volontiers au jeu, tandis que de l'autre côté une femme coupe des pastèques dont les morceaux viennent orner un grand plat rond. À droite, trois protagonistes assis sont réunis autour d'une magnifique tabatière, « objet de vertu » s'il en est, que l'on exhibe pour en faire apprécier sa préciosité. La tabatière était à la mode au XVIII^e siècle, y compris pour les femmes, et les ateliers napolitains présentaient la spécificité de la réaliser en écaillé, rehaussée d'or ou d'incrustations. L'une des deux jeunes femmes propose du tabac à sa compagne, un thème fréquemment rencontré dans la peinture napolitaine, que l'on pense aux œuvres de Gaspare Traversi (1723-1770) et traitées pour elles-mêmes en de véritables scènes de genre galantes. Les tranches rouges de pastèque, les fleurs – œillets et roses trémières – rappellent combien le genre de la nature morte à Naples a été florissant, cherchant à rendre l'abondance de la nature ensoleillée de cette région du sud de l'Italie. Les robes et les costumes sont somptueux et

and a couple strolls in the distance, without paying particular attention to the concert. Two small dogs frolic next to a pot of flowers, enhancing the foreground. To judge by the couple embracing tenderly behind the keyboard player, it seems that this is the height of romance. While a number of variations distinguish it from the canvas in Detroit, our composition is identical to another horizontal version (Berlin, Staatliche Museen), published and illustrated by Nicola Spinosa.²

In our second picture, too, the presence of secondary scenes around the main subject fills out the depiction of the dance performance, seemingly a pretext for showing off a lovely pink and blue dress. A young man simultaneously plays the viol and teaches dance steps to a young girl, who goes through her motions with great seriousness and concentration, while the painter introduces a touch of humour: a little boy teaches a small, very willing dog to dance, while on the far left a woman cuts a watermelon, its pieces arranged on large round platter. On the right, three other figures are seated around a beautiful snuffbox, itself the kind of *objet de vertu* that would be displayed to prompt admiration of its precious qualities. Snuffboxes were very fashionable during the eighteenth century, with women too, and Neapolitan workshops specialized in making them out of gilded or encrusted tortoiseshell. One of the young women offers some snuff to the other, reflecting a theme often found in Neapolitan painting – suffice it to think of Gaspare Traversi (1723-1770), who treated such moments as veritable *scènes galantes*. The red slices of watermelon and flowers (carnations and hollyhocks) recall how much the still life genre flourished in Naples, and help convey the abundance of sun-filled nature in Southern Italy. The various items of dress are sumptuous and no

1. Fernanda Capobianca, « Filippo Falciatore », dans Nicola Spinosa (dir.), *Barocco da Caravaggio a Vanvitelli*, cat. exp. Naples, Museo di Capodimonte, Certosa e Museo di San Martino, Castel Sant'Elmo, Museo Pignatelli, Museo

Duca di Martino, Palazzo Reale, 12 décembre 2009 – 11 avril 2010, p. 320-321, n° 1.180. — Fernanda Capobianca, « Filippo Falciatore », in Nicola Spinosa, ed., *Barocco da Caravaggio a Vanvitelli*, exh. cat., Naples,

Museo di Capodimonte, Certosa e Museo di San Martino, Castel Sant'Elmo, Museo Pignatelli, Museo Duca di Martina, Palazzo Reale, 12 December 2009 – 11 April 2010, pp. 320-321, no. 1.180.

2. Nicola Spinosa, dans *Pittura*

napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò, Naples, 1993, p. 153, n° 225, fig. 268 (39,5 × 99,5 cm). — Nicola Spinosa, in *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Naples, 1993, p. 153, no. 225, fig. 268 (39.5 × 99.5 cm).





font rêver cette femme du peuple qui observe la bonne société napolitaine se divertir accoudée au muret, son petit garçon dans les bras. Dans ces deux tableaux, la dimension spectacle est accentuée par le fait que certains des protagonistes ont eux-mêmes valeur de spectateurs. L'espace privé du jardin d'une villa sert de cadre aux deux scènes que nous présentons, toutes deux consacrées aux plaisirs de la musique et du divertissement. Les différentes versions connues de ces sujets attestent de leur succès à Naples au XVIII^e siècle.

Le biographe Bernardo De Dominicis nous souligne que Filippo Falciatore a été l'élève de Lorenzo Vaccaro, puis du fils de ce dernier, Domenico Antonio Vaccaro (1678-1745), artiste qui influencera toute sa première période avec des petits tableaux irradiés de lumière claire et argentée, des tons azur qui peu à peu serviront un style « néomaniériste » de goût rocaille³. De ses travaux à fresque, il nous reste peu de témoignages, la première date chronologique sûre étant celle de 1741, lorsque le peintre réalisa à fresque la voûte et les murs de la sacristie de Santa Maria del Carmine Maggiore à Naples. Les tableaux de sensibilité rocaille atteindront des sommets de préciosité dans les cinq panneaux à fond d'or et les deux *tondi* représentant *Cain et Abel* et *Joseph et la femme de Potiphar* (Naples, Museo Duca di Martina)⁴. ▴

doubt dream-like in the eyes of the simple woman observing Naples' high society at play as she leans over the wall, holding her little boy. The quality of spectacle in each of these pictures is enhanced by the presence of protagonists who are themselves spectators. The private space of the garden of a villa provides the context for the pair of scenes presented here, both dedicated to the pleasures of music and pastime, and the different known versions of these subjects attest to their success in eighteenth-century Naples.

The biographer Bernardo De Dominicis records that Filippo Falciatore was a pupil of Lorenzo Vaccaro, and then of his son, Domenico Antonio Vaccaro (1678-1745), an artist whose influence was to pervade all his early work, inspiring small pictures bathed in clear, silvery light and azure tonalities that gradually shaped his "neo-Mannerist" Rococo style.³ Of his activity as fresco-painter little remains, the first point of reference being 1741, when he frescoed the vault and walls of the sacristy of the church of Santa Maria del Carmine Maggiore in Naples. His *rocaille* sensibility reached the height of preciosity in the five panels with gold backgrounds and the two *tondi* representing *Cain and Abel* and *Joseph and Potiphar's Wife* (Naples, Museo Duca di Martina).⁴ ▴

3. Bernardo De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, III, p. 494.
— Bernardo De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti*

napoletani, Naples, III, p. 494.
4. Nicola Spinosa, *op. cit.* note 2, 1993, p. 153, n° 225, p. 324, fig. 268; Nicola Spinosa, «Ancora per Filippo Falciatore»,

dans Alessandra Costantini (dir.), *In ricordo di Enzo Costantini*, Turin, 2006, p. 83-93.
— Nicola Spinosa, *op. cit.* in note 2, 1993, p. 153, no. 225,

p. 324, fig. 268; Nicola Spinosa, «Ancora per Filippo Falciatore», in Alessandra Costantini, ed., *In ricordo di Enzo Costantini*, Turin, 2006, pp. 83-93.

