

Quatre nouveaux tableaux
génois de Strozzi, Castiglione,
Piola et Baciccio



GALERIE CANESSO

**Quatre nouveaux tableaux génois de Strozzi,
Castiglione, Piola et Baciccio**

UNE SÉLECTION DE TABLEAUX DU XVII^e SIÈCLE



Quatre nouveaux tableaux génois de Strozzi, Castiglione, Piola et Baciccio

UNE SÉLECTION DE TABLEAUX DU XVII^e SIÈCLE



Véronique Damian

GALERIE CANESSO

Nous tenons à remercier chaleureusement
celles et ceux qui nous ont aidés :
Daniele Benati, Arabella Cifani, Ghislaine Courtet,
Frank Dabell, Barbara Ghelfi, Laura M. Giles,
Raffaella Morselli, Francesco Petrucci,
Daniele Sanguineti, Mary Newcome Schleier,
Timothy Standring, Olimpia Valdivieso,
Caterina Volpi.

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: PPA Mahé – septembre 2013

Édition hors commerce.

SOMMAIRE / CONTENTS

- 8 IPPOLITO SCARSELLA, dit SCARSELLINO
Le Christ et la femme adultère
Christ and the Adulterous Woman
- 12 GIACOMO CAVEDONE
Le Christ aux outrages
The Mocking of Christ
- 18 FRANÇOIS DE NOMÉ
Les Marchands chassés du Temple
Christ Driving the Merchants from the Temple
- 22 GIOVANNI ANTONIO MOLINERI
Autoportrait
Self-Portrait
- 26 BERNARDO STROZZI
Saint Paul
Saint Paul
- 30 GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE, dit GRECHETTO
Le Voyage de Jacob
Jacob's Journey
- 36 FRANCESCO FURINI
Allégorie de la Paix
Allegory of Peace
- 42 PIER FRANCESCO MOLA
Petit satyre buvant avec un roseau
Young Satyr Drinking through a Reed
- 48 PSEUDO SALINI
Un porteur de fiasques surpris
par deux chiens dans un paysage
*A Flask-Bearer Surprised
by Two Dogs in a Landscape*

SOMMAIRE / CONTENTS

- 54 GUILLAUME COURTOIS, dit LE BOURGUIGNON
Autoportrait
Self-Portrait
- 60 DOMENICO PIOLA
Le Triomphe de la Sagesse divine
sur le Démon, l'Avarice et l'Hérésie
*The Triumph of Divine Wisdom
over Satan, Avarice and Heresy*
- 66 GIOVAN BATTISTA GAULLI, dit IL BACCICCO
Sainte Famille avec le petit saint Jean
et sainte Élisabeth
*The Holy Family with the Young Saint John
the Baptist and Saint Elizabeth*



IPPOLITO SCARSELLA, dit SCARSELLINO

FERRARE, 1551 - 1620

Le Christ et la femme adultère *Christ and the Adulterous Woman*

HUILE SUR TOILE, 51,5 × 63,5 CM (OIL ON CANVAS, 20¼ × 25 IN)

PROVENANCE. Californie, collection particulière.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. California, private collection.
LITERATURE. Unpublished.

GIROLAMO BARUFFALDI, SON PREMIER BIO-graphe, nous apprend qu'il avait un père peintre – Sigismondo Scarsella –, lequel possédait avant tout des compétences dans le domaine de l'architecture¹. Scarsellino s'est, par ailleurs, formé sur les élégants modèles de Parmigianino (1503-1540) divulgués à Ferrare par Girolamo da Carpi (1501-ca. 1557). Il a ensuite pris ses distances de la vision intellectuelle et très formelle du maniérisme pour se rapprocher du monde féérique et sentimental de Dosso Dossi (ca. 1489-1542). Un séjour à Venise, entre 1570 environ et 1574, lui permettra de renouveler ses sources d'inspiration en étudiant les œuvres tardives de Giorgione (1477/1478-1510), de Véronèse (1528-1588) et du Titien (1588/1589-1576). À Ferrare, quelques années plus tard, c'est encore à cette source qu'il se nourrit en copiant la *Bacchanale des Andriens* (Ferrare, collection particulière), d'après la célèbre toile du Titien, alors dans les collections d'Alfonse I d'Este (aujourd'hui à Madrid, Museo del Prado).

Scarsellino a aimé reprendre ce sujet tiré du Nouveau Testament, comme l'atteste le petit cuivre du musée du Louvre présentant une conception différente avec un agencement des protagonistes plus resserré, sur un fond architectural plein (Fig. 1)². Un autre tableau, contrairement au précédent, dans un très grand format, est actuellement conservé dans une collection particulière anglaise (Fig. 2)³. La composition

THE ARTIST'S FIRST BIOGRAPHER GIROLAMO Baruffaldi tells us that his father Sigismondo Scarsella was also a painter, especially talented in the domain of architecture.¹ Scarsellino modelled himself on the elegant figures of Parmigianino (1503-1540), which made their appearance in Ferrare by way of Girolamo da Carpi (1501-c. 1557), but he subsequently set himself apart from the intellectual and highly formal vision of Mannerism, leaning towards the magical, mood-driven world of Dosso Dossi (c. 1489-1542). A sojourn in Venice between about 1570 and 1574 allowed him to find new stimuli through a study of the late works of Giorgione (1477/1478-1510) and those of Veronese (1528-1588) and Titian (1588/1589-1576). In Ferrare, a few years later, he once again drew inspiration from this source, making a copy of the *Bacchanal of the Andrians* (Ferrare, private collection) after the celebrated canvas by Titian, which was then in the collection of Alfonso I d'Este and is now in the Museo del Prado, Madrid.

Scarsellino treated this subject, drawn from the New Testament, on several occasions, as can be seen in the small picture on copper in the Louvre, which shows a different concept, with a tighter grouping of figures set against a fully architectural background (Fig. 1).² Another painting, unlike the one in Paris, was made on a very large scale, and is now in an English private collection (Fig. 2).³ The composition





FIG. 1

— Scarsellino, *Le Christ et la femme adultère*, Paris, musée du Louvre.

est dans l'ensemble fidèle à la nôtre avec, toutefois, un certain nombre de variantes dans le paysage, les physionomies et les couleurs des drapés. Les deux premiers tableaux cités sont datés par Maria Angela Novelli, respectivement du tournant du siècle et des toutes premières années du xvii^e siècle, une fourchette chronologique serrée à l'intérieur de laquelle nous proposons de situer notre œuvre. L'on pourrait être tenté d'y voir une première pensée pour celui aujourd'hui en collection particulière anglaise, hypothèse qui doit pourtant tenir compte de son caractère autonome. Le style, très libre, est cependant éloigné de l'esquisse. La mise en pages, ainsi que le traitement pictural présentent des similitudes avec d'autres tableaux de l'artiste de ces mêmes années montrant un *revival* vénitien très fort, comme par exemple *Le Tribut de la monnaie* (Hampton Court, The Royal Collection ; Fig. 3)⁴.

Brossé d'une matière grumeleuse, posée *alla prima*, technique typique de la peinture vénitienne du Cinquecento, notre tableau brille par ses fluides rehauts de matière pour les valeurs claires qui rappellent l'art de Jacopo Bassano (ca. 1510-1592). Ici, les colonnes, le ciel rougeoyant nous indiquent que nous sommes dans un espace semi-ouvert. À gauche,

is basically faithful to ours, although with a certain number of variations in the landscape, faces and colours of drapery. The first two paintings we have just cited are dated by Maria Angela Novelli to the turn of the century and the first years of the 1600s, respectively, thus providing fairly tight parameters for the dating of the work presented here. One might be tempted to see it as a *primo pensiero* for the privately-owned work in England, but we must take account of its independent character: its stylistic freedom is quite distinct from that of a sketch. Both the composition and the painterly handling resemble other works by the artist from this period, and reveal a strong element of Venetian revival, as seen, for example, in *The Tribute Money* (Hampton Court, The Royal Collection; Fig. 3).⁴

With its grainy brushwork, applied *alla prima* in the characteristic technique of Venetian Cinquecento painting, our picture sparkles with fluid accents of light-coloured pigments, recalling the art of Jacopo Bassano (c. 1510-1592). The columns and pink-streaked sky indicate a half-open space; to the left, the scene is closed off by a wall. The figures' expressions are a mix of curiosity and surprise, leading to conflicting movements and accentuating the sense of stasis and suspense of the adulterous woman as she awaits her verdict. Christ is shown writing on the ground with his finger, anticipating the famous words "He that is without sin among you, let him first cast a stone at her!"; clearly addressed to the accusers.

1. Girolamo Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 1697-1754 [2 vol., éd. Ferrare, 1844-1846], II, p. 72-74. Pour le corpus de Sigismondo

Scarsella, voir Maria Angela Novelli, *Scarsellino*, Genève-Milan, 2008, p. 352-353.
— Girolamo Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*,

1697-1754 [2 vols., Ferrara edition of 1844-1846], II, pp. 72-74. For the oeuvre of Sigismondo Scarsella, see Maria Angela Novelli, *Scarsellino*, Geneva and Milan, 2008, pp. 352-353.

2. Paris, musée du Louvre, *Le Christ et la femme adultère*, huile sur cuivre, 29 × 38 cm, inv. 701 (voir Maria Angela Novelli, *op. cit.* note 1, 2008, p. 147, 309, n° 119).
— Paris, Musée du Louvre, inv. 701: *Christ and the Adulterous Woman*, oil on copper, 29 × 38 cm (see Maria Angela Novelli, as in note 1, 2008, pp. 147, 309, no. 119).

3. Angleterre, collection particulière, *Le Christ et la femme adultère*, huile sur toile, 108 × 157 cm (voir Maria Angela Novelli, *op. cit.* note 1, 2008, p. 210, 319, n° 188).

— England, private collection: *Christ and the Adulterous Woman*, oil on canvas, 108 × 157 cm (see Maria Angela Novelli, as in note 1, 2008, pp. 210, 319, no. 188).

4. Maria Angela Novelli, *op. cit.* note 1, 2008, p. 111, 304, n° 85.
— Maria Angela Novelli, as in note 1, 2008, pp. 111, 304, no. 85.

5. *Ibid.*, p. 348.
— *Ibid.*, p. 348.



FIG. 2

— Scarsellino, *Le Christ et la femme adultère*, Angleterre, collection particulière.

un mur plein ferme la scène. Les attitudes mêlées de curiosité et de surprise impriment aux figures des mouvements contradictoires en accentuant l'aspect statique et suspendu de la femme adultère, attendant le verdict. Le Christ trace de son doigt sur le sol la fameuse phrase : « Que celui d'entre vous qui est sans péché lui jette le premier une pierre ! », phrase qu'il prononcera à voix haute aux accusateurs : « Mais eux, entendant cela, s'en allèrent un à un, à commencer par les plus vieux ; et il fut laissé seul, avec la femme toujours là au milieu » (Jean, 8, 7-9).

Parmi les œuvres citées et non identifiées dans les inventaires, nous rencontrons à nouveau ce sujet dans la Collezione Ginetti à Rome (Palazzo in via de' Coronari) : *Cristo e l'adultera* « n.41 Un quadro in tela da Testa con nostro Signore, quando scrisse in terra con L'Adultera con cornice dorata mano dello Scarzellino » (Archivio di Stato, Roma, 30 Notai Capitolini, Uff. 26, vol. 230, octobre 1707)⁵. Dans cette collection se trouvent mentionnés pas moins de vingt-sept tableaux de Scarsellino.

Scarsellino, au gré des commandes et des exigences des commanditaires, n'hésitait pas à dépeindre le même sujet avec des variations, en des formats et des supports différents. Son art s'inspire des grands courants du XVI^e siècle tout en évoluant jusqu'aux nouvelles tendances de l'art bolonais développées par les Carrache, qu'il côtoya à Ferrare même, entre 1592 et 1593, tandis que Cesare d'Este leur avait commandé des toiles pour certains plafonds du Palazzo dei Diamanti. ▴



FIG. 3

— Scarsellino, *Le Tribut de la monnaie*, Hampton Court, The Royal Collection.

“And they which heard it, went out one by one, beginning at the eldest: and Jesus was left alone, and the woman standing in the midst” (John 8: 7-9).

Among the works cited in inventories but remaining unidentified, the subject appears once again in the Ginetti collection in Rome, which was housed in the family palazzo on the Via de' Coronari: *Cristo e l'adultera*, “n. 41 Un quadro in tela da Testa con nostro Signore, quando scrisse in terra con L'Adultera con cornice dorata mano dello Scarzellino” (Rome, Archivio di Stato, 30 Notai Capitolini, Uff. 26, vol. 230, October 1707).⁵ No less than twenty-seven paintings by Scarsellino are mentioned in this collection.

Depending on the vagaries of patronage and the demands of his patrons, Scarsellino never hesitated to paint the same subject with variations, with a range of different formats and supports. His art was inspired by the great trends of the sixteenth century, while evolving towards the new tendencies of Bolognese art as developed by the Carracci, with whom he mingled in Ferrare itself between 1592 and 1593, when Cesare d'Este commissioned canvases from them for some of the ceilings in the Palazzo dei Diamanti. ▴

GIACOMO CAVEDONE

SASSUOLO, 1577 - BOLOGNE, 1660

Le Christ aux outrages *The Mocking of Christ*

HUILE SUR TOILE, 93 × 127 CM (OIL ON CANVAS, 36 5/8 × 50 IN)

PROVENANCE. Bologne, collection Hercolani Fava Simonetti.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Bologna, Hercolani Fava Simonetti collection.
LITERATURE. Unpublished.

C'EST UNE DÉCOUVERTE ENTHOUSIASMANTE que la réapparition de cette version inédite du *Christ aux outrages* de l'Émilien Giacomo Cavedone, venant un peu bouleverser les acquis. En effet, ce sujet était déjà connu par une autre version, aujourd'hui dans une collection particulière (Fig. 1), ce qui conduira à reconsidérer les historiques et les chronologies respectives¹. D'emblée, le fond obscur de notre composition, sur laquelle se découpent les profils des trois protagonistes en un puissant clair-obscur, nous rappelle que l'artiste eut, à Rome même, la possibilité de prendre connaissance de la révolution picturale apportée par Michelangelo Merisi dit Il Caravaggio (1571-1610), originaire, lui, de Lombardie. La présence de Cavedone dans la Ville éternelle est certaine puisqu'en 1610 il collabore avec Guido Reni (1575-1642) aux fresques du Quirinale et à celles de Santa Maria Maggiore.

Pourtant, rien ne laissait présager que notre artiste de Sassuolo qui, arrivé très jeune – vers 1593 – dans l'atelier de Ludovico Carracci (1555-1619), deviendrait, en exploitant la manière dramatique et aiguë de son maître, l'un de ses plus fidèles disciples. Sous sa direction, il a pris part à la décoration du cloître octogonale de San Michele in Bosco à Bologne (1604-1605). À son retour de Rome, il développera une intense activité, entre 1612 et 1614. La ville de Bologne était un vivier de talents dans le domaine de la peinture, la scène artistique y était riche et pleine

THE REAPPEARANCE OF THIS UNPUBLISHED version of the *Mocking of Christ* by the Emilian painter Giacomo Cavedone is exciting, and raises questions about our current state of knowledge. The fact that the subject was already known through another version, now housed in a private collection (Fig. 1), calls for a reconsideration of the history and chronology of these two pictures.¹ First of all, the dark background of our composition, offsetting the three protagonists in powerful chiaroscuro, reminds us that the artist had occasion – in Rome itself – to witness the pictorial revolution instigated by the Lombard native Michelangelo Merisi, known as il Caravaggio (1571-1610). Cavedone's presence in the Eternal City is proven, since in 1610 he collaborated with Guido Reni (1575-1642) on the frescoes in the Palazzo del Quirinale and on those in Santa Maria Maggiore.

Yet nothing would have suggested that our artist, who was born in Sassuolo and joined the Bolognese workshop of Ludovico Carracci (1555-1619) as a very young man, in 1593, would adopt the dramatic, sharp-edged manner of his teacher and become one of his most faithful disciples. Under Ludovico's wing, he took part in the decoration of the octagonal cloister of San Michele in Bosco, just outside Bologna (1604-1605). On returning from Rome, between 1612 and 1614, he was very productive. The city of Bologna was a fertile ground for painting, and the local art world offered a





FIG. 1
— Giacomo Cavedone, *Christ aux outrages*, collection particulière.

d'émulation, tout cela créant une situation suffisamment favorable pour que Cavedone puisse y poursuivre une longue carrière.

Si notre *Christ aux outrages* a certainement vu le jour en Émilie, il est évident que l'artiste a voulu lui donner une forte coloration caravagesque. Les effets de lumière contrastés et dramatiques, les couleurs pures et toniques se laissent d'autant mieux apprécier que le tableau se trouve dans un état de conservation exceptionnel, et fait rare, sur sa toile d'origine non rentoilée. La matière – intacte – garde la trace jusqu'aux coups de pinceau. Certains mouvements de matière sous-jacents et contraires, plus apparents dans la zone claire du torse et de l'épaule gauche du Christ traversés par des lignes horizontales, laissaient

wealth of opportunity for emulation, thus favouring Cavedone's prospects for a long career there.

While our *Mocking of Christ* certainly saw the light of day in Emilia, it is clear that the artist wished to lend the picture a strong Caravaggesque mood. The dynamic contrasts of light and pure, tonal colouring enable us to have an even better appreciation of its exceptional condition, and of the rare fact that it is still on its original canvas, which has never been relined. The intact picture surface still reveals individual brushstrokes, while some passages of underlying pigment, running in opposite directions – more apparent in the lighter areas of the torso and left shoulder of Christ, where one can see them running horizontally – would imply the existence of another composition, under the

supposer l'existence d'une autre composition en dessous. La radiographie (Fig. 2) est venue le confirmer, même si l'interprétation en est rendue difficile par le foisonnement de formes que l'on y devine, ce qui pourrait faire penser à un tableau utilisé à l'origine pour diverses études de composition.

L'économie de moyens dans l'utilisation de la couleur révèle cependant un usage savant de la palette, l'artiste joue sur les ambivalences : le noir et le blanc de l'armure du soldat, largement peint, de la manche du bourreau de gauche ou encore le blanc pur des reflets sur le métal. Les bruns-noirs sont ponctués de rouge : sur le tissu enturbanné, le manteau du Christ et en touches légères, sur la plume du casque. Cette couleur forte et chaude ressort tout particulièrement sur le fond sombre et conduit le regard d'un personnage à l'autre. Au corps du Christ aux formes allongées, à son expression intériorisée, aux tons clairs de son buste et de ses mains répondent les visages burinés et les mains trapues des deux tortionnaires. Les expressions des personnages, assez placides et sans *affetti* exagérés, appartiennent en plein au style de l'artiste. L'image douloureuse du Christ, blessé par les épines et les mains liées, contraste avec le sentiment de résignation qui se lit sur son visage. Son regard n'exprime aucune révolte. C'est en ces termes que l'artiste interprète l'idéalisme de Guido Reni, tout imprégné de ferveur religieuse dont Cavedone était adepte.

Dans le déroulement des différents moments de la Passion, l'iconographie du *Christ aux outrages* précède l'épisode de l'*Ecce Homo*, une image symbolique qui correspond à l'instant où le Christ, sortant du prétoire après la flagellation, est présenté aux Juifs avec les insignes dérisoires de la Royauté que sont la couronne d'épines, le manteau de pourpre et le sceptre de roseau. C'est alors que Pilate, pensant apitoyer l'assistance, désigne à la foule le condamné aux mains liées par cette simple formule « *Ecce Homo* »

present one. X-radiography (Fig. 2) has confirmed this, even if interpretation is hindered by the multiplicity of forms, which could indicate that the canvas was originally used for various compositional studies.

As regards colour, the economy of means shows a highly skilled use of the palette, with a play on ambivalence: the black and white of the soldier's armour, painted in broad strokes, the sleeve of the tormentor on the left, or again the pure white of the metallic reflections. Brownish blacks are punctuated by red on the fabric of the turban, Christ's robe, and, more lightly applied, on the feather of the helmet. This strong, warm colour is especially effective against the sombre background, allowing one figure to interact with the other. The body of Christ, with its elongated forms, introspective attitude and brightly-lit bust and hands stand in contrast to the craggy faces and the thickset hands of the two torturers. The fairly calm expressions of the figures, devoid of any exaggerated *affetti*, are entirely typical of the artist. The pained look of Christ, wounded by thorns and with his hands bound, contrasts with the feeling of resignation that can be read on his face, and there is no sign of revolt in his gaze. These are the terms of reference used by the artist to interpret the idealism of Guido Reni, whose zealously religious art was congenial to Cavedone.

In the succession of episodes that make up the Passion, the *Mocking of Christ* precedes the *Ecce Homo*, a symbolic image that conveys the moment when, having left the Praetorium after his flagellation, Christ is presented to the people, derisively dressed with the emblems of royalty: a crown of thorns, a purple cloak, and a reed sceptre. This is the moment when Pontius Pilate, thinking he will calm the situation, indicates the condemned man to the crowd with the simple words "Ecce homo" ("Behold the man"; John 19:5). Here the executioners have already crowned him with thorns and are in the process of draping him with a red cloak,

1. Une autre version de ce *Christ aux outrages* se trouve aujourd'hui dans une collection particulière, datée vers 1614 (Emilio Negro-Nicosetta Roio, *Giacomo Cavedone 1577-1660*, Modène, 1996, p. 120-121,

n° 48 ; et plus récemment, Daniele Benati, dans *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, cat. exp. Modène, Chiesa di San Carlo, 24 octobre 1998 – 10 janvier 1999, p. 78-79, n° 8).

— Another version of this composition of *The Mocking of Christ* is in a private collection, dated to about 1614 (Emilio Negro and Nicosetta Roio, *Giacomo Cavedone 1577-1660*, Modena, 1996, pp. 120-121,

no. 48; and most recently, Daniele Benati, in *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, exh. cat., Modena, Chiesa di San Carlo, 24 October 1998 – 10 January 1999, pp. 78-79, no. 8).



FIG. 2

— Giacomo Cavedone, radiographie du *Christ aux outrages*, Paris, galerie Canesso.

(Jean, 19, 5). Ici, les bourreaux l'ont déjà couronné d'épines et sont en train de le draper du manteau rouge tout en lui donnant le roseau que le Christ s'apprête à saisir de l'une de ses mains aux doigts effilés. Le guerrier romain de droite, après lui avoir lié les poignets avec une corde, le tient ainsi prisonnier.

Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), dans la *Vie* de Cavedone, cite un sujet qui pourrait correspondre au nôtre. La citation concerne un tableau qui appartenait au biographe lui-même – ou à sa famille – et qu'il décrit comme suit: « [...] Cristo dagli Ebrei beffeggiato, che trovasi in casa nostra, ch'abbiam tante volte potuto vendere per di Annibale [...] ».² L'inventaire après décès de sa collection (1694), publié par

while handing him a reed, which Christ is about to grasp in one of his slender-fingered hands. Having tied his wrists with a rope, the Roman soldier on the right thus holds him prisoner.

In his *Life* of Cavedone, Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) mentions a subject that could correspond to ours. The citation regards a painting that belonged to the biographer himself – or to his family – and which he describes as follows: “Cristo dagli Ebrei beffeggiato, che trovasi in casa nostra, ch'abbiam tante volte potuto vendere per di Annibale” (“Christ mocked by the Jews, which is in our house, and which we could have sold many times over as an Annibale”).² The posthumous inventory of his collection (1694), published by Raffaella

Raffaella Morselli, ne cite pas ce tableau, ce qui n'est pas surprenant car Malvasia achetait, vendait – a-t-il succombé à la tentation de le vendre pour un Annibale Carracci? – et collectionnait³. Néanmoins, il était totalement fiable lorsqu'il citait le nom de Cavedone, il en avait fréquenté l'atelier, le peintre ayant été son ancien maître.

Toutefois, cette mention de Malvasia n'avait pas échappé à la critique qui l'avait déjà mise en relation avec la première version retrouvée. Notre exemplaire oblige à le repenser en espérant que la solution puisse être apportée par la réapparition d'un document d'archive ou d'inventaire. Aucun dessin préparatoire ne peut, à ce jour, être relié avec l'une ou l'autre composition. La provenance bolognaise de notre tableau et son état de conservation exceptionnel tendraient à indiquer qu'il a été peu déplacé: sans doute est-il né à Bologne et y est-il resté jusqu'à une date toute récente. Le *Christ aux outrages* provient, par les descendances et les alliances, de familles bolognaises prestigieuses, tant les Hercolani, une famille princière, que les Fava Simonetti, étaient de grands collectionneurs et commanditaires⁴.

Reste la délicate question de la chronologie qui est une double interrogation puisqu'il nous faut comprendre quelle est la version qui a précédé l'autre? Si la critique s'accorde sur une datation vers 1613-1614 pour la première, il semble que notre tableau ait été exécuté un peu plus tard, après 1615, pour le traitement des drapés modelés de manière très énergique, une caractéristique de l'évolution de son style. Alors que le côté linéaire du dessin, la force de l'image, ses références à l'art des Carrache et à Caravage, auraient pu nous faire envisager une datation plus haute, plus proche du retour de Rome. La réapparition de cette toile, dont c'est ici la première publication, permettra de l'étudier et d'affiner sa chronologie. ▀

Morselli, does not mention this painting, which is hardly surprising because Malvasia was purchasing, selling – one wonders whether he gave in to the temptation of selling the work as an Annibale Carracci – and collecting.³ Nonetheless, he can be trusted entirely when writing about Cavedone, since he had frequented his workshop: the artist was his former teacher.

The reference in Malvasia has not escaped the notice of scholars, who have already connected it with the first version of the composition to be discovered. Our painting compels us to rethink the situation, with the hope that answers may come from the discovery of an archival document or inventory. No preparatory drawing has so far been associated with either of the two compositions. The Bolognese provenance of our painting and its exceptional state of preservation would suggest that it has moved little over the centuries; doubtless painted in Bologna, it probably remained there until quite recent times. The provenance of the *Mocking of Christ* leads by descent and intermarriage to prestigious Bolognese families, and both the Hercolani, a princely dynasty, and the Fava Simonetti, were great collectors and patrons.⁴

What remains to be addressed is the delicate question of chronology: which version are we to understand was painted before the other? While scholars agree on a dating of 1613-1614 for the privately-owned version, it appears that our picture was painted a little later, after 1615, given the energetic modelling of drapery, which reflects an evolution in Cavedone's style. Yet the linear handling of draughtsmanship, the power of the image, and its reference to the art of the Carracci and Caravaggio, might lead us to consider an earlier date, closer to the artist's return from Rome. The reappearance of this canvas, here published for the first time, can only encourage further study and allow for a more focused view of its chronology. ▀

2. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice Vite de' Pittori bolognesi*, 2 vol., Bologna, 1678 [1841], II, p. 147.

— Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori bolognesi*, 2 vols., Bologna, 1678 [1841 edition], II, p. 147.

3. Raffaella Morselli, dans Anna

Cera Sones (dir.), *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Los Angeles, The Provenance Index of The Getty Information Institute, The J. Paul Getty Trust, 1998, p. 307-325.

— Raffaella Morselli, in Anna Cera Sones, ed., *Collezioni*

e quadriere nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707, The Provenance Index of The Getty Information Institute, The J. Paul Getty Trust, Los Angeles, 1998, pp. 307-325.

4. Olivier Bonfait, *Les Tableaux et les pinceaux. La naissance de l'école bolognaise (1680-1780)*,

École française de Rome, 266, Rome, 2000, p. 210-214, 232-333.

— Olivier Bonfait, *Les Tableaux et les pinceaux. La naissance de l'école bolognaise (1680-1780)*, École française de Rome, 266, Rome, 2000, pp. 210-214, 232-333.

FRANÇOIS DE NOMÉ

METZ, 1593 ~ NAPLES, CA. 1640

Les Marchands chassés du Temple *Christ Driving the Merchants from the Temple*

HUILE SUR TOILE, 41 × 39 CM (OIL ON CANVAS, 16 1/8 × 15 3/8 IN)

PROVENANCE. Naples, collection Giovanetti.

BIBLIOGRAPHIE. Maria Rosaria Nappi, «François de Nomé: un problema di fortuna critica», *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa*, Naples, 1988, p. 169-171, fig. 9; Maria Rosaria Nappi, *François de Nomé e Didier Barra, l'enigma Monsù Desiderio*, Rome, 1991, p. 91-92, n° A 37.

PROVENANCE. Naples, Giovanetti collection.

LITERATURE. Maria Rosaria Nappi, "François de Nomé: un problema di fortuna critica", in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa*, Naples, 1988, pp. 169-171, fig. 9; Maria Rosaria Nappi, *François de Nomé e Didier Barra, l'enigma Monsù Desiderio*, Rome, 1991, pp. 91-92, no. A 37.

LA CARRIÈRE DE FRANÇOIS DE NOMÉ S'ARTICULE au gré de ses pérégrinations qui, de Metz, le portent à Rome dès 1602, puis à Naples, à partir de 1610. Comme en témoignent les documents retrouvés, il y séjourne sûrement jusqu'en 1631, mais sans doute bien au-delà¹. Ces rares références chronologiques permettent pourtant de constater qu'il eut une formation romaine. Il fut élève d'un certain «Maestro Baldassare» identifié par Raffaello Causa avec un élève de Paul Brill (1554-1626), le Flamand Balthazar Lauwers (1578-1642), qui avait épousé la fille de l'orfèvre français Henry Cousin. Par l'intermédiaire de Lauwers, il a pu avoir une ouverture plus concrète sur la culture de Fontainebleau en prenant connaissance des gravures avec des vues d'architectures de Jacques Androuet du Cerceau (1515/1520-1585/1590), sans oublier celles du Flamand Hans Vredeman de Vries (1527-1604). Le milieu des paysagistes nordiques, par le soin apporté à la transcription des détails, comptera certainement pour beaucoup dans sa formation. Très vite cependant, en 1610, date qui coïncide avec la mort d'Adam Elsheimer (1578-1610), il quitte la Ville éternelle pour se rendre à Naples qui offrait elle aussi un panorama artistique très cosmopolite dans ces mêmes années. Maria Rosaria Nappi souligne, à juste titre,

FRANÇOIS DE NOMÉ'S CAREER CAN BE TRACED by following the peregrinations that led him from Metz to Rome in 1602, and on to Naples in 1610. Archival documents prove his sojourn in Naples until at least 1631, and no doubt well beyond that date.¹ These rare points of chronology thus allow us to posit a period of training in Rome, where he was taught by a certain "Maestro Baldassare", identified by Raffaello Causa as the Fleming Balthazar Lauwers (1578-1642), a pupil of Paul Brill (1554-1626) who had married the daughter of the French goldsmith Henry Cousin. Through Lauwers, François de Nomé could have acquired a more direct awareness of the culture of Fontainebleau through the engraved architectural views of Jacques Androuet du Cerceau (1515/1520-1585/1590), not to mention those by the Fleming Hans Vredeman de Vries (1527-1604). The world of these Northern landscape painters, and the care they lavished on their work, would certainly prove significant in his training. Very soon thereafter, in 1610 – the date of the death of Adam Elsheimer (1578-1610) – he left the Eternal City for Naples, which offered a highly cosmopolitan attraction for artists in these years. Maria Rosaria Nappi has rightly underlined that the presence there of a colony of Northern artists may have given him





FIG. 1
— Naples, Castel Nuovo, Sala dei Baroni (plafond).

la présence d'une colonie d'artistes nordiques qui a peut-être motivé son départ vers cette destination, parmi lesquels citons Jacob Isaacszoon Swanenburgh, l'Allemand Jakob Thoma von Hagelstein – ce dernier est témoin à son mariage lorsque de Nomé épouse, le 13 mai 1613, la fille du peintre flamand Loys Croys².

C'est précisément pendant le séjour napolitain que l'historienne du peintre situe notre tableau, entre 1617 et 1622, c'est-à-dire encore assez tôt dans la carrière de l'artiste.

François de Nomé exploite une veine qu'il a su faire sienne et qui met en scène des architectures – fantaisistes ou inspirées de monuments réels, comme c'est le cas ici – en les peuplant de petites scènes bibliques, historiques ou mythologiques. Pour notre composition, Maria Rosaria Nappi nous fait observer que le système de voûture s'inspire de la voûte

1. Jacques Thuillier, « François de Nomé », *Claude Lorrain e i pittori lorennesi in Italia nel XVII secolo*, cat. exp. Rome, Académie de France, avril-mai 1982, p. 185-205; Maria Rosaria Nappi, *François de Nomé e Didier Barra, l'enigma Monsù Desiderio*, Rome, 1991, p. 321-326; *Enigma Monsù Desiderio. Un fantastique architectural au XVII^e siècle*, cat. exp. Metz, musées de la Cour d'or, 6 novembre 2004 – 7 février 2005.

— Jacques Thuillier, « François de Nomé », in *Claude Lorrain e i pittori lorennesi in Italia nel XVII secolo*, exh. cat, Rome, Académie de France, April-May 1982, pp. 185-205; Maria Rosaria Nappi, *François de Nomé e Didier Barra, l'enigma Monsù Desiderio*, Rome, 1991, pp. 321-326; *Enigma Monsù Desiderio. Un fantastique architectural au XVII^e siècle*, exh. cat., Metz, Musées de la Cour d'Or, 6 November 2004-7 February 2005.

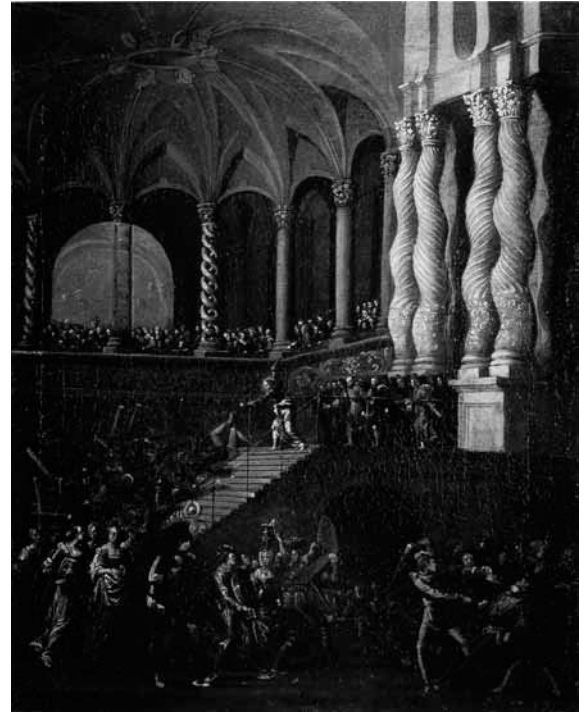


FIG. 2
— François de Nomé, *Les Marchands chassés du Temple*, autrefois Londres, Chaucer Fine Arts.

reason to leave Rome; among these were Jacob Isaacszoon Swanenburgh and the German Jakob Thoma von Hagelstein, and the latter was a witness at de Nomé's marriage on 13 May 1613 to the daughter of the Flemish painter Loys Croys.² Nappi has dated our picture to the artist's Neapolitan sojourn, between 1617 and 1622, when his career was still in its early stages.

François de Nomé made the most of a style that was entirely his own, using scenic architecture – either based on fantasy or inspired by real monuments, as in this case – inhabited by small-scale episodes drawn from the Bible, history or mythology. Nappi notes

2. Sur Loys Croys, voir Eduardo Nappi, « Les peintres lorrains à Naples entre le XVI^e et le XVII^e siècle », cat. exp. *ibid.* note 1, 2004-2005, p. 178-180. Le peintre est documenté à Naples de 1591 à 1616.
— On Loys Croys, see Eduardo Nappi, « Les peintres lorrains à

Naples entre le XVI^e et le XVII^e siècle », in *Enigma* exh. cat. cited in note 1, 2004-2005, pp. 178-180. The painter is documented in Naples between 1591 and 1616.
3. Maria Rosaria Nappi, *op. cit.* note 1, 1991, p. 93, n° A 38
— Maria Rosaria Nappi, cited in note 1, 1991, p. 93, no. A 38.

du plafond de la Sala dei Baroni au Castel Nuovo, à Naples (Fig. 1). Sa maestria réside dans la multitude des petites silhouettes de cette foule de badauds et de marchands chassés par le Christ; il est suivi par certains de ses apôtres. Le peintre ajoute encore quelques annotations pittoresques comme, à droite, l'homme avec un chapeau menaçant de l'épée – ou a-t-il déjà frappé? – un individu assis devant lui. Et cela sous les yeux indifférents du long cortège chamarré des personnages descendant les escaliers, pour certains en faisant la culbute, avant de disparaître sous une arche. M. R. Nappi voit l'influence d'un autre peintre lorrain, Jacques Bellange (ca. 1575-1616), pour la figure allongée de la femme portant l'amphore sur la tête. La palette, aux tonalités sombres, fortement contrastées, devient très claire pour la description des architectures, les détails des colonnes. Leur diversité, en un original mélange de style gothique et Renaissance, ajoute un caractère atypique à cette représentation.

Maria Rosa Nappi catalogue une autre version de ce thème, de dimensions légèrement supérieures dans la hauteur (en 1991, Londres, Chaucer Fine Arts ; Fig. 2)³. ▲

that the vaulting in our composition was inspired by the ceiling of the Sala dei Baroni in the Castel Nuovo, Naples (Fig. 1). The artist's talent is found in the multitude of small figures who make up the crowd of gawking onlookers and merchants chased out by Christ, who is followed by some of his apostles. The painter adds some picturesque details such as the man with a hat at lower right, shown threatening another seated figure with his sword. All of this takes place under the indifferent, richly-coloured procession making its way down the stairs, some of them tumbling head over heels, before they disappear under an arch. The elongated figure of the woman holding a vase on her head has prompted Nappi to recall the influence of another painter from Lorraine, Jacques Bellange (c. 1575-1616). The artist's palette, with its sombre and strongly contrasting tonalities, becomes very bright in passages describing architecture and details of columns; the original mix of Gothic and Renaissance styles lends the depiction an atypical character.

Maria Rosa Nappi catalogues another version of the subject, in a slightly taller format, with Chaucer Fine Arts, London, in 1991 (Fig. 2).³ ▲

GIOVANNI ANTONIO MOLINERI

SAVIGLIANO, 1577 - 1631

Autoportrait *Self-Portrait*

HUILE SUR TOILE, 45 × 35 CM (OIL ON CANVAS, 17 3/4 × 13 3/4 IN)

PROVENANCE. Collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Private collection.

LITERATURE. Unpublished.

L'AUTO PORTRAIT DU PEINTRE GIOVANNI Antonio Molineri est une découverte importante pour l'artiste et pour l'histoire de l'art au Piémont. Notre tableau était connu par la gravure – en sens inverse par rapport à la peinture – de Giovenale Boetto (1604-1678), architecte et graveur documenté à Savigliano en 1622, et qui dut être exécutée peu après le portrait, soit entre 1623 et 1625 (Fig. 1). Antonio Molineri a bénéficié seulement récemment d'une étude biographique et monographique qui met au jour de nombreux documents nouveaux. C'est en 1999 que Clara Gorla retrace le parcours complet de ce «Pitor Famoso», disparu prématurément suite à une épidémie de peste, parcours qui a le mérite de replacer l'artiste dans le contexte caravagesque, entre Rome et le Piémont¹. Molineri se trouve dans la Ville éternelle probablement dès les premières années du XVII^e siècle et il y est documenté jusqu'en 1615. Là, il évolue dans le milieu caravagesque, comme l'atteste un document où on le voit en contact direct avec Bartolomeo Manfredi (1587-1620). Pourtant, sa production ne commence à être connue qu'après son retour de Rome. Clara Gorla signale que, d'après la gravure, cet *Autoportrait* avait été considéré comme contemporain des fresques du presbytère de San Pietro à Savigliano, vers 1620-1621. L'exécution met en œuvre ce compromis stylistique entre le naturalisme caravagesque et la rigueur sévère, teintée

THE SELF-PORTRAIT BY THE PAINTER

Giovanni Antonio Molineri is an important discovery, both for the artist's oeuvre and for the history of art in Piedmont. Our composition was known through an engraving – with the image reversed – by Giovenale Boetto (1604-1678), an architect and print-maker documented in Savigliano in 1622; the print must have been made shortly after the portrait, that is, between 1623 and 1625 (Fig. 1). Only recently has Molineri been the subject of biographical study, with the publication of a number of new documents: Clara Gorla's monographic essay of 1999 runs through the entire career of this "Pitor Famoso" who died prematurely as a result of a plague epidemic, and justly sets the artist in an appropriate Caravaggesque context between and Rome and Piedmont.¹ Molineri probably came to the Eternal City at the beginning of the seventeenth century, and is documented there until 1615. His sojourn saw him evolve within the world of Caravaggio, as attested by a document which proves his direct contact with Bartolomeo Manfredi (1587-1620). However, only works painted after his return from Rome appear to be known. Clara Gorla points out – basing herself on the engraving – that the *Self-Portrait* was considered to be from the same period as the frescoes in the chancel of San Pietro in Savigliano, that is, 1620-1621. The way this work was painted conveys the stylistic compromise between Caravaggesque



de Contre-Réforme, du maniérisme tardif, en une composition équilibrée qui dérive des exemples florentins de Ludovico Cigoli (1559-1613) et Domenico Passignano (1559-1638). Ici, le fond brossé, le caractère esquissé, la vivacité du regard scrutant sa propre image, ajoutent une certaine fraîcheur d'invention. Molineri a déployé une intense activité en Piémont, tant pour les ducs de Savoie que pour sa ville natale de Savigliano ou encore pour de grands collectionneurs privés, comme Amedeo Dal Pozzo, marquis de Voghera, qui possédait de lui, entre autres, des portraits qui restent encore à retrouver. Aucune de ses œuvres attribuées avec certitude dans le genre du portrait n'était, à ce jour, réapparue. ▲

naturalism and the strict, Counter-Reformation mood of late Mannerism, in a balanced composition derived from Florentine artists such as Ludovico Cigoli (1559-1613) and Domenico Passignano (1559-1638). Here, the painterly background, sketch-like character and lively gaze of an individual looking at his own image, add a certain freshness of invention. Molineri's activity in Piedmont was intense, and he worked as much for the Dukes of Savoy as for his native Savigliano, as well as for great private collectors such as Amedeo Dal Pozzo, Marquess of Voghera, who owned some portraits by the artist that have yet to be identified; in fact none of Molineri's securely-attributed works in the domain of portraiture had resurfaced until now. ▲

1. Clara Goria, « Giovanni Antonio Molineri », dans Giovanni Romano (dir.), *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, Turin, 1999, p. 306-342 (nous renvoyons à cet auteur pour

la bibliographie précédente sur l'artiste, qui cite de manière exhaustive tous les nombreux articles qui ont réhabilité son œuvre au fur et à mesure des découvertes).

— Clara Goria, "Giovanni Antonio Molineri", in Giovanni Romano, ed., *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, Turin, 1999, pp. 306-342 (we refer the reader to this essay

for the earlier literature on the artist, in which the author provides exhaustive citation of the many articles that have re-established his oeuvre as each new discovery was made).



FIG. 1

— Giovenale Boetto, *Autoportrait du peintre G. A. Molineri*, gravure, Turin, Biblioteca Reale.

BERNARDO STROZZI

GÈNES, 1581/1582 - VENISE, 1644

Saint Paul

Saint Paul

HUILE SUR TOILE, 69 × 55 CM (OIL ON CANVAS, 27 ³/₁₆ × 27 ⁵/₈ IN)

PROVENANCE. France, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Camillo Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Turin, 2013, p. 136, n° 141.

PROVENANCE. France, private collection.

LITERATURE. Camillo Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Turin, 2013, p. 136, no. 141.

CETTE FIGURE À MI-BUSTE REPRÉSENTANT saint Paul est une toute dernière entrée dans le catalogue de l'artiste, nouvellement rédigé par Camillo Manzitti. Le sujet n'est pas nouveau dans son corpus, Bernardo Strozzi l'a volontiers traité avec un cadrage similaire mais avec d'autres poses et d'autres modèles (Bologne, collection Molinari Pradelli ; Gênes, Galleria di Palazzo Rosso)¹. Notre saint, la main posée sur l'épée, l'instrument de son martyre, a le buste dirigé vers sa droite, tandis que le visage est résolument frontal avec le jeu du regard tourné vers le haut pour lui donner de la vie. La forte caractérisation psychologique et physique, en particulier le rendu de la chevelure rousse, mi-longue, invite à imaginer qu'il puisse s'agir d'un portrait. Un rayon de lumière, derrière l'épaule au second plan, détache élégamment la figure du fond sombre.

Le style de l'artiste se reconnaît ici à sa matière généreuse, posée en pâte, à ses accentuations rouges, en particulier au bout des doigts et sur les pommettes, à la sophistication des couleurs culminant dans le bel accord des bruns-roux et du vert, inhabituel dans sa tonalité, et qui ravive le premier plan. D'après les larges coups de pinceau qui structurent la forme, on sent à quel point Strozzi a médité sur l'art puissant du Flamand Pierre Paul Rubens (1577-1640), présent à Gênes en 1605-1606, exécutant des portraits qui, par

THIS BUST-LENGTH FIGURE OF SAINT PAUL IS a very recent addition to the catalogue of the artist's work, as newly established by Camillo Manzitti. The subject is not an unfamiliar one in Bernardo Strozzi's oeuvre as he treated it several times in a similar format, though with variations in pose and type of model (Bologna, Molinari Pradelli collection; Genoa, Galleria di Palazzo Rosso).¹ Our saint, his hand resting on the sword that was the instrument of his martyrdom, is depicted with bust turned to his right, while his face is decidedly frontal, and his gaze directed upwards so as to animate his features; the potent psychological and physical qualities, especially the handling of the red hair, prompt us to imagine that this could be a portrait. A passage of light behind the saint's shoulder in the middle ground elegantly detaches the figure from its dark background.

The artist's style is recognizable here in the generous use of pigment, applied with impasto, the red highlights (especially on the fingertips and cheeks), and the sophistication of colour, culminating in the fine harmony of the red-browns and green, unusual in its tonality, that brightens the foreground. Looking at the expansive brushstrokes that give structure to the figure, one can sense just how strongly Strozzi meditated on the potent art of the Fleming Peter Paul Rubens (1577-1640), who sojourned in Genoa between



leur dynamisme rigoureux, auront un impact considérable sur le milieu artistique génois.

Camillo Manzitti date le tableau vers 1625, à un moment où la notoriété du peintre est bien établie. Le cadrage serré, coutumier de l'artiste, a sans doute été privilégié car il appréciait la spontanéité que permettait le rendu de l'expression en gros plan.

Chronologiquement, il situe le tableau proche du mélancolique *Saint Jean Évangéliste* (autrefois, Chiavari, collection Mario Sanguineti), ainsi que de cet autre, très inspiré, *Saint Jean Évangéliste*, conservé au Palazzo Durazzo Pallavicini à Gênes². Notre *Saint Paul* partage avec ces figures la mise en pages mettant en valeur, au premier plan, la main qui tient l'attribut. Du point de vue du style, les figures émergent d'un fond sombre, alors que la lumière se concentre sur le visage, une manière de suggérer l'inspiration divine tout en mettant l'accent sur la caractérisation psychologique.

Entre fin avril et fin juillet 1625 pourrait se situer un probable séjour de l'artiste à Rome, vraisemblablement appelé par les capucins de son ordre qui souhaitent renforcer leur présence dans la Ville éternelle. 1625 est également l'année du procès que lui font les capucins pour exercice illégal de la peinture en tant que frère de cet ordre, en dehors du couvent. Rappelé au couvent suite à une possible condamnation, il y sera retenu pendant dix-sept mois avant de fuir à Venise en 1632-1633.

En effet, la jeunesse de Bernardo Strozzi est marquée par sa décision de faire, à l'âge de dix-sept ans, l'expérience de la clôture : il entre au couvent et il y reste neuf années, jusque fin 1608-début 1609 ; un laps de temps assez long qui, pour sa formation, le tient éloigné des ateliers. Mais il avait déjà appris les rudiments de son art auprès du Génois Cesare Corte, puis du Siennois Pietro Sorri (1556-1622), arrivé à Gênes fin 1595 et qui prolongera son séjour jusqu'aux premiers mois de 1598. Au couvent, il dut continuer à peindre puisque c'est à son talent dans ce domaine qu'il obtint l'autorisation d'aban-

1605 and 1606, painting portraits whose rigorous dynamism made a considerable impact on Genoese art.

Camillo Manzitti dates the picture to about 1625, at a point when the painter's fame was well established. The tight format, customary for Strozzi, was no doubt favoured by him as he valued the spontaneity allowed by a close-up depiction. Manzitti situates the canvas close to the melancholy *Saint John the Evangelist* (formerly Chiavari, Mario Sanguineti collection), and another highly inspired *Saint John the Evangelist* in the Palazzo Durazzo Pallavicini in Genoa.² Our *Saint Paul* shares with these figures the compositional focus on the hand holding the attribute in the foreground. As regards style, the figures emerge from a dark background, with light concentrated on the faces, which is a way of suggesting divine inspiration while accentuating psychological character.

A probable sojourn in Rome may have taken place between the end of April and the end of July 1625, when Strozzi was apparently summoned by the Capuchins of his order at a time they were seeking to strengthen their presence in the Eternal City. 1625 was also the year of the trial that saw the Capuchins accuse him of illegally painting while he was a friar of their order, outside the convent. Called back to the convent after a putative condemnation, he was ordered to remain there for seventeen months before he fled to Venice in 1632-1633.

Bernardo Strozzi's youth was marked by his decision to give up the secular world at the age of seventeen, when he entered a monastery and remained for nine years until late 1608 or early 1609, a fairly long time with respect to his absence from a painter's workshop. But he had already learned the rudiments of his art with the Genoese painter Cesare Corte and then the Sienese Pietro Sorri (1556-1622), who arrived in Genoa at the end of 1595, staying until the early months of 1598. Cloistered life did not impede him from painting, since it was on the strength of his skill in this field that he was allowed to abandon

1. Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Rome, 1995, p. 123, n° 193, 188, n° 480 ; Camillo Manzitti, *Bernardo Strozzi*,

Turin, 2013, p. 179, n° 233, 197, n° 272.
— Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Rome, 1995, pp. 123,

no. 193; 188, no. 480; Camillo Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Turin, 2013, pp. 179, no. 233 and 197, no. 272.

2. Camillo Manzitti, *op. cit.* note 1, 2013, p. 136, n° 142, 143.
— Camillo Manzitti, *op. cit.* in note 1, 2013, p. 136, nos. 142, 143.

donner l'habit de capucin pour prendre celui de prêtre, d'où son surnom dans la littérature ancienne de « *prete genovese* ». Il peut ainsi travailler pour les deux grandes familles de commanditaires génoises, les Doria et les Centurione. Des tableaux de chevalet, Bernardo Strozzi va rapidement évoluer vers la grande décoration à fresque, dont le point culminant apparaît dans la réalisation des fresques du chœur de l'église de San Domenico, commandées par la famille Doria, Gio Carlo et son cousin Gio Stefano. De ce décor presque entièrement détruit (le dernier paiement est attesté en 1622), un *bozzetto* subsiste, préparatoire à l'épisode central de la voûte, *La Vision de saint Dominique (le paradis)*, conservé à Gênes, Museo dell' Accademia Ligustica.

Dans la Sérénissime, enfin libre après sa fuite de Gênes, il exercera son art pendant onze années qui seront couronnées de succès. Là, sa palette gagne en lumière et, sous l'influence de Paolo Veronese (1528-1588), en intensité. Des commandes publiques et une activité soutenue l'obligeront à collaborer avec d'autres artistes, en particulier le Padouan Ermanno Stroiffi. ▲

his Capuchin habit for that of a priest, whence his name in the early sources of “prete genovese”. He was thus able to work for the two great families of Genoese patrons, the Doria and the Centurione. Bernardo Strozzi swiftly moved from easel paintings to grand mural decoration, his crowning achievement being the frescoes in the choir of the church of San Domenico, commissioned by members of the the Doria family, Gio. Carlo and his cousin Gio. Stefano. The only evidence of this almost entirely destroyed work (the last payment for which dates from 1622) is a preparatory oil *bozzetto* for the vault with *The Vision of Saint Dominic (Paradise)*, housed in the Museo dell'Accademia Ligustica, Genoa.

In the Serenissima, finally free after his flight from Genoa, he worked for eleven years and earned great recognition. There his palette became lighter, and – inspired by the legacy of Paolo Veronese (1528-1588) – more intense. His success resulted in public commissions and a continual demand for work that led to him to collaborate with other artists, especially the Paduan painter Ermanno Stroiffi. ▲

GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE, dit GRECHETTO

GÈNES, 1609 - MANTOUE, 1664

Le Voyage de Jacob *Jacob's Journey*

HUILE SUR TOILE, 111 × 149 CM (OIL ON CANVAS, 43 11/16 × 58)

SIGNÉ, EN BAS À GAUCHE (SIGNED AT LOWER LEFT) : « IO: BENEDIT.S/CASTILIONVS/IANEN- » (FIG. 1)

PROVENANCE. Probablement le tableau cité en 1689 dans l'inventaire posthume du cardinal Decio Azzolini (1623-1689), parmi les tableaux de Castiglione qu'il possédait dans son palais romain: «c. 637 Un quadro da sette e cinque [palmi romani] col viaggio di Giacob con cornice dorata et intagliata di Gio. Benedetto Castiglione» (voir Ubaldo Meroni, *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura: Giovan Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Salvator Rosa, Gian Lorenzo Bernini*, Monzambano, 1978, p. 42). Londres, vente Sotheby's, 9 décembre 2004, n° 180 ; collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Mary Newcome, «A little known early painting by Castiglione», dans G. Agosti *et al.* (dir.), *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, Savigliano (Cuneo), 2009, p. 134-135.

PROVENANCE. Possibly the painting cited in the 1689 posthumous inventory of Cardinal Decio Azzolini (1623-1689), among the paintings by Castiglione he had owned in his palazzo in Rome: "c. 637 Un quadro da sette e cinque [palmi romani] col viaggio di Giacob con cornice dorata et intagliata di Gio. Benedetto Castiglione" (see Ubaldo Meroni, *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura: Giovan Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Salvator Rosa, Gian Lorenzo Bernini*, Monzambano, 1978, p. 42). Sotheby's, London, 9 December 2004, lot 180; private collection.

LITERATURE. Mary Newcome, "A little known early painting by Castiglione", in G. Agosti *et al.*, eds., *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, Savigliano (Cuneo), 2009, pp. 134-135.

LE VOYAGE DE JACOB EST UN DES THÈMES DE prédilection de l'artiste génois pour lequel il était déjà réputé au début de sa carrière. Un document de procès, datant de 1635, le définit même par cette caractéristique: «Il quale dipingeva spesso li viaggi di Giacobbe!» (lequel peignait souvent des voyages de Jacob), prétextes pour Giovanni Benedetto Castiglione à représenter de longs cortèges d'animaux, en des mouvements variés, sur fond de paysage aux lointains teintés de bleus et d'or. En 1635, l'artiste a vingt-six ans et se trouve à Rome depuis quelques années. Il a rejoint la Ville éternelle avant 1632, date à laquelle sa présence y est documentée. Cependant, Castiglione s'est formé à Gênes, où il est entré très jeune dans l'atelier réputé et cultivé de Giovan Battista Paggi (1554-1627), jusqu'à la mort de ce maître, en 1627. De toute évidence, il fut sensible à la peinture animalière, côtoyée aussi bien auprès des peintres génois, comme Sinibaldo Scorza (1589-1631),

THE JOURNEY OF THE OLD TESTAMENT Patriarch Jacob was one of the favourite subjects of this Genoese artist, and he was already much appreciated for it at the beginning of his career. A trial document of 1635 even defines him thus: "Il quale dipingeva spesso li viaggi di Giacobbe" (the one who often painted Jacob's journey).¹ The theme offered a pretext for Giovanni Benedetto Castiglione to depict long processions of variously-posed animals, set against distant landscapes tinged with blues and gold. In 1635, the artist was twenty-six and had lived in Rome for several years: he had arrived in the Eternal City by 1632, when he is first documented there. However, his training had taken place in Genoa, where he had joined the well-established, cultivated workshop of Giovan Battista Paggi (1554-1627), remaining with him until the master's death in 1627. It seems clear that he was drawn to animal painting, which was favoured as much by Genoese artists – including Sinibaldo Scorza





FIG. 1
— Détail de la signature.

renommé pour son habileté à dessiner et peindre les animaux, qu'auprès des Flamands, actifs dans cette même veine, comme Jan Roos (1591-1638), qui pratiquait par ailleurs volontiers la nature morte.

Notre *Voyage de Jacob* (Genèse, 31, 17-21) se déploie en une longue frise traversant le tableau, en contrebas de rochers imposants, de la droite vers la gauche. Le cortège est rythmé par la présence des figures juchées sur des chevaux – ici Jacob et ses deux épouses, Rachel et Léa –, et à pied, les servantes et les bergers. Les protagonistes sont drapés sur un mode classique avec des couleurs pures et vives, choisies pour se détacher nettement des bruns et des blancs du troupeau. Nous sommes ici très éloignés de l'esprit de la peinture de genre. Aucune confusion ou menace ne plane, l'homme vit en harmonie avec la nature qui lui sert de cadre, la traversée se fait calmement. Jacob entreprit ce long voyage pour retourner, après vingt ans d'absence, chez son père Isaac au pays de Canaan, en compagnie de sa famille et du troupeau qu'il a gagné par son travail au service de son beau-père. « Il s'enfuit avec tout ce qu'il avait, il partit, passa le fleuve, et se dirigea vers le mont Galaad. » Le

(1589-1631), renowned for his talent in drawing and painting animals – as it was by the Flemish, among whom we should name Jan Roos (1591-1638), who was also a dedicated still life painter.

Our *Jacob's Journey* (Genesis 31: 17-21) stretches across the canvas in a long frieze, below an imposing rock face, from right to left. The rhythm of the procession is provided by figures on horseback – Jacob and his two wives, Rachel and Leah – and by servants and shepherds on foot. The protagonists are robed in classicizing dress, with pure, bright colours, chosen so as to offset the browns and whites of the herds of animals. We are far from the spirit of genre painting here; there is nothing confusing or threatening, and humanity is shown living in harmony with nature, which acts as a framework while the voyage calmly takes place. Jacob made this long journey in order to return, after a twenty-year absence, to his father Isaac in the land of Canaan, accompanied by his family and the flock he had earned while working for his father-in-law: “So he fled with all that he had. He arose and crossed the river, and headed toward the mountains of Gilead”. The painter has clearly isolated the principal figure near the centre of the composition, astride a white horse and clothed in blue and warm ochre. Steeped in the beautiful bronzed colour of the early evening, our composition emanates a poetic mood mingled with nostalgia, as in so many scenes of departure. The two pairs of trees punctuate the scene, leading the viewer's eye along the procession, which is given an exotic touch by the camels in front.

It is not insignificant that the first *Jacob's Journey* (private collection), signed and dated 1633, was painted for sure in Rome (Fig. 2).² One can see in it the artist's ambition of bringing his own vision to the development of classical landscape in the Eternal City

1. Archivio di Stato di Roma, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, 22 mars 1635 et suiv. 893-1007, publié en partie par Antonino Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantoue, 1884 [éd. Bologne,

1965], p. 177-186. Voir Timothy Standring, « La vita e l'opera di Giovanni Benedetto Castiglione », dans *Il Genio di G. B. Castiglione. Il Grechetto*, cat. exp. Gênes, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 janvier – 1^{er} avril 1990, p. 15.

— Archivio di Stato di Roma, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, 22 March 1635 and following days, 893-1007, published in part by Antonino Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantua, 1884 [Bologna

edition, 1965], pp. 177-186. See Timothy Standring, “La vita e l'opera di Giovanni Benedetto Castiglione”, in *Il Genio di G. B. Castiglione. Il Grechetto*, exh. cat., Genoa, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 January – 1 April 1990, p. 15.

peintre a bien mis en évidence cette figure principale, au centre de la composition, montée sur un cheval blanc et drapé de bleu et de brun chaud. Plongée dans la belle lumière mordorée du soir, notre composition dégage une certaine poésie mêlée de nostalgie, comme souvent le sont les départs. Les arbres, deux à deux, ponctuent le parcours, indiquent à l'œil du spectateur la voie empruntée par ce cortège, exotique par la présence des chameaux ouvrant le chemin.

Il n'est pas anodin que le premier *Voyage de Jacob* (collection particulière), signé et daté 1633, ait été exécuté de façon certaine dans la Ville éternelle (Fig. 2)². L'on y constate l'ambition de l'artiste à apporter sa propre vision à l'histoire du paysage classique à Rome dans les années 1630, là où Nicolas Poussin (1594-1665) commençait à régner en maître et dont il a certainement regardé attentivement les œuvres. De l'une à l'autre composition, toutes deux signées en spécifiant son origine géographique (« génois »), la vue de la campagne est complètement repensée, très différente. Seule est réemployée, avec des variantes, la figure à cheval à droite de la femme habillée de rouge et de blanc et avec un enfant dans les bras. Mary Newcome souligne que ce sont les deux seuls voyages de Jacob survivants de son premier séjour romain. Timothy Standring avait mis en rapport le *Voyage de Jacob*, aujourd'hui en collection particulière, de dimensions inférieures aux nôtres, avec une citation (voir la transcription dans la Provenance) de l'inventaire après décès (1689) du cardinal Decio Azzolini, qui possédait un tableau sur ce thème parmi d'autres œuvres de Castiglione. Pourtant, il n'est pas prouvé qu'il s'agisse d'un voyage de Jacob pour cette composition car nous n'y voyons pas les deux épouses, bien présentes ici, et de même pour la figure de Jacob, facile au contraire à reconnaître au centre de notre scène. Sans ces détails



FIG. 2
— Giovanni Benedetto Castiglione, *Voyage de Jacob*, collection particulière.

of the 1630s, where Nicolas Poussin (1594-1665) was beginning to reign supreme, and whose work Castiglione must certainly have seen. Between one composition and the other, both of them signed and with specific reference to his origins (“Genoese”), the artist completely revised his view of the countryside, which is very different. The only passage repeated, with variants, is the mounted figure of the woman dressed in red and white with a child in her arms. Mary Newcome underlines that these two pictures are the sole versions of *Jacob's Journey* surviving from the artist's first Roman period.

Timothy Standring had connected a privately-owned *Jacob's Journey*, of smaller dimensions than ours, with a listing in Cardinal Decio Azzolini's posthumous inventory of 1689 (transcribed in Provenance, above), which included – among others by Castiglione – a painting of this subject. However, that composition need not necessarily be a *Jacob's Journey*, since it does not include the two wives of Jacob, who are

2. Timothy Standring, *op. cit.* note 1, 1990, p. 59-60, n° 1 ; ce tableau est passé en vente récemment chez Christie's, New York, 26 janvier 2011, n° 50.

— Timothy Standring, as in note 1, 1990, pp. 59-60, no. 1; the painting was recently

auctioned by Christie's, New York, 26 January 2011, lot 50.

3. Loredana Lorizzo, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Rome, 2010, p. 25, 28, 78, note 92. Dans l'inventaire de Peri apparaissent plusieurs

tableaux de Castiglione, dont deux tableaux décrivant des animaux : « animali di Castiglione » et une « pecora di Castiglione originale » (une brebis de Castiglione original).

— Loredana Lorizzo, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella*

Roma barocca, Rome, 2010, pp. 25, 28, 78, note 92. The Peri inventory contains several paintings by Castiglione, including two with animals: “animali di Castiglione” and a “pecora di Castiglione originale” (“a ewe by Castiglione, original”).

iconographiques, le voyage peut être vu comme un simple voyage pastoral. Les dimensions viennent conforter cette hypothèse car si l'on prend en compte que la palme romaine équivaut à 22,34 cm, notre tableau apparaît comme le candidat idéal, à condition de considérer que les 7 palmes soient celles de la longueur et les 5, celles de la hauteur.

En exploitant à diverses reprises cette thématique tant prisée, l'artiste se place dans une tradition iconographique, largement diffusée à la fin du xv^e siècle par la famille des Bassano. À Gênes, ces voyages de patriarches – est-ce parce qu'il s'agit d'une ville portuaire importante ? – sont un sujet fréquemment rencontré, une occasion pour broder de véritables élégies à la nature en prenant les mythes comme point de départ.

Notre composition se caractérise par une écriture très esquissée, allusive pour certains visages, mais à la fois fine et détaillée dans la description des robes d'animaux; les valeurs claires sont travaillées au moyen de petits traits hachurés qui viennent en reprise sur des fonds neutres, la plupart du temps sur des bruns. Cette facture si typique évoque celle de ses eaux-fortes, dont la maîtrise du clair-obscur l'a souvent fait comparer à Rembrandt (1606-1669). Son corpus de graveur, où les troupeaux d'animaux ne sont pas en reste, compte aussi de somptueux monotypes aux effets inédits.

De ces voyages que l'artiste sut si bien mettre en scène dans une nature idéale, il en fut lui-même un adepte inconditionnel, même si le travail devait en rester la cause première. De Rome, il passa à Naples, puis en 1639 il sera de retour à Gênes.

Pendant son second séjour romain, documenté en 1647, alors qu'il avait fui Gênes en raison d'un désaccord survenu avec certains de ses commanditaires, on le voit travailler pour un marchand de tableaux génois, Pellegrino Peri (ca. 1624-1699) ayant pignon sur rue³. À partir de 1651, il continue ses pérégrinations qui le mèneront de Mantoue à Venise, puis de nouveau à Gênes en 1663, l'année précédant sa disparition. L'évolution de son style va vers un enrichissement constant de sa technique picturale qui passe aussi par la multiplicité des motifs sur une même composition, jusqu'à devenir de complexes fresques sur le monde pastoral et idyllique. ▲

instead clearly recognizable in our canvas, or indeed Jacob himself, in the middle; without these iconographic details the journey could be read as a simple pastoral ride. The dimensions given in the inventory would strengthen our hypothesis, because if we recall that the Roman *palma* was equivalent to 22.34 cm, our painting seems to be the ideal candidate, as long as we regard the 7 palms as being the width of the canvas, and the 5 as its height.

Exploiting this much-valued subject on several occasions, Castiglione placed himself within an iconographic tradition that had become quite widespread at the end of the sixteenth century through the work of the Bassano family. In Genoa – could it be because of its nature as an important port city? – one comes across these journeys of patriarchs fairly frequently, and they clearly offered an occasion for true elegies to nature, with fables used as starting-points.

Our composition is marked by a very sketchy handling, with some faces only alluded to, side by side with fine, detailed description of animals; brighter colour values are created by light hatching against neutral, mostly brown, backgrounds. This handling, so typical of the artist, recalls his etchings, in which his command of chiaroscuro has often made him comparable to Rembrandt (1606-1669). His oeuvre as printmaker, with abundant herds of animals, also includes sumptuous monotypes with remarkable effects.

The journeys the artist described so well in an ideal natural settings call to mind his own constant travels, even if these were made primarily for professional reasons. From Rome he moved to Naples, and then in 1639 he returned to Genoa.

During his second Roman sojourn, documented in 1647, after he had fled from Genoa because of a disagreement with some of his patrons, he worked for a Genoese picture dealer, Pellegrino Peri (c. 1624-1699), who ran a prosperous business.³ Starting in 1651, he continued his peregrinations, which took him from Mantua to Venice, and then Genoa once again in 1663, the year before he died. As his style evolved towards a constant enrichment of pictorial technique, and an ever-proliferating treatment of a single composition, he created ever more complex depictions of the pastoral and idyllic worlds. ▲



FRANCESCO FURINI

FLORENCE, 1603 ~ 1646

Allégorie de la Paix *Allegory of Peace*

HUILE SUR TOILE, 84 × 70 CM, INSCRIPTION SUR LE BOUCLIER : « OPTIMA RERUM »
OIL ON CANVAS, 33 × 27½ IN, INSCRIPTION ON THE SHIELD: "OPTIMA RERUM"

PROVENANCE. Collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Giuseppe Cantelli, *Francesco Furini e i furiniani*, Pontedera, 2010, p. 122, n° et fig. 50 (localisation inconnue).

PROVENANCE. Private collection.

LITERATURE. Giuseppe Cantelli, *Francesco Furini e i furiniani*, Pontedera, 2010, p. 122, no. and fig. 50 (whereabouts unknown).

PEINTRE CULTIVÉ, ÉPRIS DE THÉÂTRE ET DE littérature, Francesco Furini fut à Florence le réel inventeur de la peinture floue et son principal représentant, créant une véritable école qui poursuivra sa manière jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Il sait raconter, de la même manière vaporeuse, influencée par la peinture vénitienne, des histoires où les thèmes bibliques côtoient la mythologie et l'allégorie, tous décrits d'un même style sensuel et doux.

Notre figure féminine n'échappe pas à cette empreinte stylistique, si caractéristique de l'artiste. La Paix tient dans la main droite une couronne d'olivier qui est un de ses attributs. La clef de lecture réside dans l'inscription incomplète courant sur le bouclier, un autre de ses emblèmes, « ... optima rerum ». Ce fragment nous évoque le fameux « *Pax optima rerum* », la paix est le plus grand bien, lui-même abrégé d'une phrase tirée de *Punica* (XI, 592), épopée écrite par Silius Italicus (26-101 apr. J.-C.) « *Pax optima rerum, quas homini novisse datum est* » (La paix est la meilleure des choses qui ait été donnée à l'homme de connaître).

Cette technique picturale, appelée *sfumato*, est tout particulièrement brillante dans la définition des contours de la silhouette qui sont gommés sans être totalement dilués par la matière. Le léger voile blanc

A CULTIVATED ARTIST, ENAMOURED OF THEA-tre and literature, Francesco Furini was the inventor in Florence of a fluid, blurry style, and its principal practitioner, creating a true school of painting that endured to the end of the century. He used diaphanous brushwork, influenced by Venetian art, to depict his subjects – whether based on the Bible, myth or allegory – with the same sensual, warm manner.

Our female figure fully reflects this stylistic hallmark, which is so typical of Furini. Peace holds an olive branch, one of her attributes, in her right hand. This provides the key to the reading of the incomplete inscription on the shield, another of her emblems, at lower right: "... optima / rerum". The fragmentary phrase recalls the celebrated motto "Pax optima rerum", a passage drawn from the *Punica* (XI, 592), an epic poem by the Roman poet Silius Italicus (26-101 AD): "Pax optima rerum, quas homini novisse datum est" ("Peace is the best of things which it is given to man to know").

This pictorial technique, called *sfumato*, is used especially brilliantly in the definition of the contours of the figure, which appear wiped away without being completely diluted into the surrounding pigment. The vaporous lightness of the white veil contrasts with the sculptural blue drapery that sets



vaporeux contraste avec le sculptural drapé bleu lapis-lazuli sur lequel se détache la figure. L'on mesure le raffinement et à la fois l'audace de ce rendu qui se joue des transparences, le blanc venant concurrencer le blanc-rosé de la peau. Le regard à peine voilé donne au visage une expression indéfinissable.

Giuseppe Cantelli, qui connaissait le tableau seulement d'après photographie – il n'avait pas pu en discerner l'inscription sur le bouclier –, le situe entre les années 1635 et 1645 environ, par confrontation avec la mise en pages de figures féminines de l'artiste contemporaines. Il souligne encore la récurrence du modèle dans d'autres tableaux religieux ou profanes de ces mêmes années sans préciser lesquels. Ce peintre curieux a mûrement réfléchi sur le dessin et la notion d'étude d'après le vrai. De fait, l'on serait tenté de penser qu'il a utilisé un modèle tant la pose et le sourire presque imperceptible paraissent naturels.

Notre figure était à l'origine couronnée de laurier, les feuilles se devinent facilement car elles réapparaissent par endroits, en transparence sur le fond. La ressemblance de notre figure féminine ainsi couronnée avec un merveilleux dessin d'une *Tête féminine couronnée de laurier avec le regard tourné vers la droite* (Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) nous paraît devoir être mentionnée (Fig. 1). Il nous semble assez évident qu'il s'agit du même modèle¹. Le dessin est considéré comme préparatoire à *L'Allégorie de la Poésie* (Édimbourg, National Gallery), mais pourrait avoir été aussi utilisé pour notre figure, dans un premier temps prévue pour représenter une *Allégorie de la Poésie*. Nous aimerions connaître les raisons du changement d'orientation vers une *Allégorie de la Paix*. La datation retenue pour cette feuille par Rodolfo Maffei, entre 1639 et 1642, correspond à la fourchette chronologique de notre toile, soit entre 1640-1645, ce qui en fait une œuvre tardive dans le corpus de Furini. À partir de 1640, celui-ci se laisse séduire par le vocabulaire baroque avec des clairs-obscurs très marqués, une fluidité dans la matière.

off the figure, and one can admire both the refinement and audacity of this handling, with its play of transparencies and competing passages of white and whitish-pink flesh tones. The figure's barely defined misty gaze lends her face an indefinable quality. Giuseppe Cantelli, whose knowledge of the painting was only based on a photograph – he had not been able to make out the inscription on the shield – dated it to the period 1635-1645, by comparison with the composition of other contemporary female figures painted by the artist. He also pointed out how the model recurs in other religious or secular works of these years, but without offering a specific comparison. This curious artist pondered deeply on the notion of studying from nature. Indeed, one might be tempted to think that he used a model, such is the natural feeling emanating from the woman's pose and almost imperceptible smile.

Our figure was initially crowned with a laurel wreath, its leaves discernible (some of them showing through, in places) against the background; and it is worth noting her resemblance, thus crowned, with a marvellous drawing of a *Female Head Crowned with Laurels, Turning to the Right* (Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; Fig. 1). It seems clear that the same model was used here.¹ The drawing is regarded as preparatory for the *Allegory of Poetry* (Edinburgh, National Gallery of Scotland), but it could also have been used for our painting, at the stage when the artist was planning to paint a figure of *Poetry*. It would be good to know the reasons for the iconographic change that resulted in an *Allegory of Peace*. Rodolfo Maffei's dating for this sheet – the period between 1639 and 1642 – corresponds to the parameters we have set for our canvas (that is, between 1640-1645), which would make it one of Furini's late works. From 1640 onwards, Furini became captivated by the language of Baroque art, with an emphatic use of chiaroscuro and fluid treatment of pigment.

1. Rodolfo Maffei, *Un'altra bellezza. Francesco Furini*, dans Mina Gregori-Rodolfo Maffei (dir.), cat. exp. Florence, Palazzo Pitti, Museo

degli Argenti, 22 décembre 2007 – 27 avril 2008, p. 260-261, n° 52 – inv. n. 922 E (avec la bibliographie précédente).

— Rodolfo Maffei, in Mina Gregori and Rodolfo Maffei, eds., *Un'altra bellezza. Francesco Furini*, exh. cat., Florence, Palazzo Pitti,

Museo degli Argenti, 22 December 2007 – 27 April 2008, pp. 260-261, no. 52 – inv. no. 922 E (with earlier literature).



FIG. 1
— Francesco Furini, *Tête féminine couronnée de laurier avec le regard tourné vers la droite: étude pour une allégorie de la Poésie*, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizzi.

Furini eut comme premier maître Cristofano Allori (1577-1621), pour passer assez vite par l'école de Domenico Passignano (1559-1638), au contraire à celle d'Allori, très traditionnelle. De là, il ira ensuite dans celle de Giovanni Bilivert (1585-1644), où il retrouvera une manière plus douce d'aborder la peinture, plus *sfumata* (floue). Il s'embarque à l'âge de seize ans et demi pour la Ville éternelle avec en poche une lettre de recommandation de Christine de Lorraine pour l'ambassadeur ordinaire auprès de la Cour pontificale, Piero Guicciardini. Il y retrouvera un autre artiste florentin, Giovanni da San Giovanni (1592-1636), avec lequel il partage les opportunités de travail. Il fut à ses côtés lorsqu'il participa à la décoration du Palazzo di Montecavallo, sans doute dès 1622, pour le cardinal Guido Bentivoglio qui lui avait commandé la fresque représentant *La Nuit*, pendant de *L'Aurore* de Guido Reni.

Après trois années passées à Rome, son père le rappelle à Florence fin 1622, il a alors dix-neuf ans. Vers 1623-1624, il perd son père, qui était également son principal soutien et qui laisse, désemparés, sa femme et ses cinq enfants. Ce sera une période extrêmement difficile pour lui, poursuivi par les crédeteurs, comme l'attestent les documents. C'est pourtant à ce moment-là, en 1625, qu'il réalisera un de ses chefs-d'œuvre, *l'Aurore et Céphale* (Ponce, Museo de Arte), qui lui ouvrira les portes d'un collectionneur féru d'art et de littérature, Alessandro del Nero (1586-1649). À partir de 1625, Furini intensifie ses études d'après l'antique, dans le but de modeler avec plus de force ses figures, la *Peinture et la Poésie* (Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina) en est une brillante démonstration. Peu à peu, il entre dans le cercle des lettrés et des commanditaires aristocrates les plus cultivés: citons outre Del Nero, Galileo Galilei, Michelangelo Buonarroti il Giovane, Giovan Battista Strozzi, Jacopo Salviati. Au cours de l'année 1629 vient prendre place un voyage que l'artiste fit à Venise, invité « par un homme très riche ». Furini est dans la lagune avec deux de ses assistants – Giacinto Botti et Bartolomeo Pogni – avec la charge de peindre une *Thétis* qui devait faire pendant à un tableau de Guido Reni représentant une *Europe*. Le séjour dura environ six mois, car en novembre 1629, un document le dit de retour à Florence.

His first teacher was Cristofano Allori (1577-1621), although he soon left him for Domenico Passignano (1559-1638), whose teaching was the opposite of Allori's and very traditional. Furini subsequently studied with Giovanni Bilivert (1585-1644), with whom he found a softer approach to painting that was altogether more *sfumato*, or hazy. He left Florence for Rome at the age of sixteen and a half, with a letter of recommendation from Christine of Lorraine addressed to the ambassador in ordinary to the Pontifical Court, Piero Guicciardini. There, he joined another Florentine, Giovanni da San Giovanni (1592-1636), sharing employment opportunities with him. They worked together at the Palazzo di Montecavallo (now Pallavicini Rospigliosi), no doubt starting in 1622, for Cardinal Bentivoglio, who commissioned a fresco of *Night* to balance the nearby *Aurora* by Guido Reni.

After three years in Rome, he was summoned back to Florence by his father in late 1622, now aged nineteen. In a crippling blow, his father's death in about 1623-1624 left him and his mother and five siblings without their principal source of support. This was an extremely difficult period, and documents attest to his being hounded by creditors. Yet it was at this time, in 1625, that he painted one of his masterpieces, the *Aurora and Cephalus* (Ponce, Museo de Arte), a work that opened the door to a keen collector of art and literature, Alessandro Del Nero (1586-1649). From 1625 onwards, Furini undertook an intense study of antiquity so as to make his modelling more forceful, and brilliant proof of this is found in his figures of *Painting and Poetry* (Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina). Gradually, he entered the circle of literati and most cultivated aristocratic patrons: apart from Del Nero, these included Galileo Galilei, Michelangelo Buonarroti the Younger, Giovan Battista Strozzi and Jacopo Salviati. In 1629 he travelled to Venice, invited "by a very rich man". Furini sojourned there with two assistants, Giacinto Botti and Bartolomeo Pogni, and received the commission to paint a *Thetis* which was to be a pendant to a painting of *Europa* by Guido Reni. In November 1629 he is documented in Florence once again.

Pour Agnolo Galli (1604-1657), un riche marchand passé ensuite dans l'activité de la banque et qui commandait directement aux artistes, il réalisa neuf œuvres, dont le raffiné *Acis et Galathée* (Munich, Bayerische Staatsgemäldegalerie, Alte Pinakothek) ou encore le surprenant nocturne d'*Illa et les nymphes* (Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina). En 1632, il commence à travailler pour les Médicis et en particulier pour don Lorenzo à la villa Petraia. En 1633, Furini se fait introduire prêtre et fuit le monde pour le Mugello, où il est actif dans le domaine de la peinture religieuse; il exécute divers tableaux d'autel pour des églises.

Les rapports avec Florence reprennent et se concrétisent le 4 juin 1639, date de son enregistrement pour un travail pour les Médicis. Il s'agira de la décoration du mur est du salon dit de Giovanni da San Giovanni dans l'appartement d'été, au rez-de-chaussée du Palazzo Pitti. L'iconographie a trait à la personnalité de Lorenzo de Medici, dit il Magnifico (1449-1492), chantier qui retiendra Furini jusqu'au 10 mai 1642, date à laquelle il reçoit les derniers paiements. C'est vers 1639 que le peintre exécute pour Fernando II la merveilleuse composition du *Loth et ses filles* (Madrid, Museo del Prado); le grand-duc l'offrira à Marie-Anne d'Autriche pour son mariage avec Philippe IV d'Espagne, le 21 août 1649.

Au service du duc Jacopo Salviati, il effectua un ultime séjour à Rome fin 1645 qui s'interrompt deux mois plus tard, en raison de la mort de son oncle et de sa mère. Il rentre à Florence et leur survivra peu de temps, succombant à son tour le 19 août 1646, alors qu'il travaillait encore à deux compositions pour le duc Salviati. ▲

For Agnolo Galli (1604-1657), a wealthy merchant who then went into banking and who commissioned works directly from artists, he painted nine canvases including the refined *Acis and Galatea* (Munich, Bayerische Staatsgemäldegalerie, Alte Pinakothek) and the striking nocturnal composition of *Hylas and the Nymphs* (Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina). In 1632, he began to work for the Medici family, notably for Don Lorenzo at the Villa di Petraia. In 1633 he joined the priesthood and retreated from the world, moving to the Mugello, where he remained active in the area of religious painting, executing a number of altarpieces.

His professional relationship with Florence resumed, becoming concrete on 4 June 1639, when he agreed to work for the Medici by decorating the east wall of the room known as the Salone di Giovanni da San Giovanni in the Summer Apartment on the ground floor of the Palazzo Pitti. The iconography was based on the life of Lorenzo de' Medici, called il Magnifico (1449-1492), and the project involved Furini until 10 May 1642, when he received his final payment. In about 1639 the artist painted the splendid composition of *Lot and His Daughters* for Ferdinand II (Madrid, Prado); the Grand Duke was to present it to Mariana of Austria for her marriage to Philip IV of Spain on 21 August 1649.

Working for Duke Jacopo Salviati, he made a last trip to Rome at the end of 1645, though this was interrupted by the deaths of his uncle and his mother. Returning to Florence, Furini only briefly survived them, dying on 19 August 1646 while still engaged on two compositions for Salviati. ▲

PIER FRANCESCO MOLA

COLDRETERIO, CANTON DU TESSIN, 1612 - ROME, 1666

Petit satyre buvant avec un roseau *Young Satyr Drinking through a Reed*

HUILE SUR TOILE, 68 × 53 CM (OIL ON CANVAS, 26 ¾ × 20 7/8 IN)

PROVENANCE. Très probablement Rome, collection de don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marquis del Carpio (Madrid, 1629-Naples, 1687) en 1682, dans son inventaire romain apparaît la description suivante : folio 48 [279] « 313 Un quadro che rappresenta un satiretto ragazzo, che soffia con un cannello in una fontana di mano di francesco mola di palmi 3. e 2. in circa con sua cornice, intagliata, trasforata, e tutta indorata stimato in 30 », il était exposé dans l'appartement noble de son Palazzo di Spagna, Piazza di Spagna à Rome¹ ; 1687, le tableau réapparaît dans l'inventaire *post mortem* de don Gaspar de Haro à Naples, puis en 1692 il figure, toujours en lien avec la succession du marquis del Carpio, parmi les tableaux « ... in mano de signori Guadagni di Livorno », dans un groupe de tableaux destinés à payer les banquiers florentins Del Rosso : « 313-Un faunetto palmi 2 ½ e 2 di Francesco Mola 50 ». Puis, on en perd la trace jusqu'à sa réapparition à Lugano, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Francesco Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612-1666). Materia e colore nella pittura del 600*, Rome, 2012, p. 509, n° F85 ; Francesco Petrucci, « Un "satiretto" del Mola dalla collezione del Marchese del Carpio e qualche novità su Giovan Battista Pace », dans *Quaderni del Barocco*, II, Ariccia, 2013, p. 1-16.

LES MONOGRAPHIES, LORSQU'ELLES ÉTUDIENT chronologiquement le corpus d'un artiste, qu'elles en listent les mentions des œuvres, documentées ou perdues, des inventaires de collection et des catalogues de vente, permettent souvent d'heureuses redécouvertes. Et notre tableau vient l'illustrer. Francesco Petrucci, en publiant récemment une foisonnante monographie sur Pier Francesco Mola (2012), et grâce à ces mentions soigneusement retranscrites, réussit à retrouver un maillon de la provenance du *Petit satyre buvant avec un roseau*, depuis peu réapparu à Lugano dans une collection particulière.

Notre petit satyre, à la mise en pages inhabituelle, se découpe de profil en aspirant (et non pas

PROVENANCE. Most probably Rome, collection of Don Gaspar de Haro y Guzmán, 7th Marquess del Carpio (Madrid, 1629-Naples, 1687), in whose Roman inventory of 1682 the following record appears at folio 48 [279]: "313 Un quadro che rappresenta un satiretto ragazzo, che soffia con un cannello in una fontana di mano di francesco mola di palmi 3. e 2. in circa con sua cornice, intagliata, trasforata, e tutta indorata stimato in 30", displayed in the *piano nobile* apartment in his Palazzo di Spagna, Piazza di Spagna, Rome;¹ this picture reappears in the 1687 posthumous inventory of Don Gaspar de Haro in Naples, and is then mentioned in 1692, again connected with the inheritance of the Marquess del Carpio, among a group of paintings "... in mano de signori Guadagni di Livorno" destined to pay off the Florentine bankers Del Rosso: "313-Un faunetto palmi 2 ½ e 2 di Francesco Mola 50". All trace is then lost until the reappearance of the present painting in a private collection in Lugano.

LITERATURE. Francesco Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612-1666). Materia e colore nella pittura del 600*, Rome, 2012, p. 509, no. F85; Francesco Petrucci, "Un 'satiretto' del Mola dalla collezione del Marchese del Carpio e qualche novità su Giovan Battista Pace", in *Quaderni del Barocco*, II, Ariccia, 2013, pp. 1-16.

WITH THEIR STUDY OF AN ARTIST'S OEUVRE, chronology, documented or lost works, collection inventories and sale catalogues, monographs often lead to felicitous rediscoveries, and our painting illustrates just that. Having recently published a richly wide-ranging book on Pier Francesco Mola (2012), and thanks to attentively-transcribed references, Francesco Petrucci has succeeded in finding a link in the chain of provenance for the *Young Satyr Drinking through a Reed* by Pier Francesco Mola, which resurfaced not long ago in a private collection in Lugano.

In an unusual presentation, our little satyr is shown in profile, sucking divine nectar (and not





FIG. 1
— Pier Francesco Mola, *Petit satyre buvant avec un roseau*, Paris, galerie Canesso.

en soufflant comme le précise l'inventaire) le divin nectar dans un tonneau peu élevé et ouvert, sur un fond de paysage vespéral. Le soleil est déjà couché et ne se devinent que les dernières lueurs, comme le suggèrent les reflets de matière blanche dans les frondaisons des arbres et sur sa patte de bouc. La demi-pénombre du début de la nuit est propice aux débordements et, donc, le moment idéal pour se consacrer à Bacchus. Le décor est ainsi planté, sur fond de paysage, un genre que Pier Francesco Mola affectionnait particulièrement tout comme les fables mythologiques. L'économie de moyens, les tons sombres, traduisent cependant parfaitement ce moment qui semble comme un instantané: on a l'impression de surprendre ce petit satyre absorbé par son jeu.

Tout porte à croire, d'après la description citée dans la provenance, que notre composition pourrait avoir appartenu à Gaspar de Haro y Guzmán, VII marquis del Carpio, ambassadeur d'Espagne à Rome de 1677 à 1682, date à laquelle il est nommé vice-roi

blowing, as the early inventory reference has it) from a low-set, open barrel, against an evening landscape. The sun has already set, its last glow suggested by the highlights on tree-branches and the satyr's little goat-legs. The penumbra at the start of nightfall is propitious to excess, and therefore provides the ideal moment for a consecration to Bacchus. The scene thus takes place against a landscape background, a setting especially favoured by Mola, who was also very fond of mythological tales. The economy of means and darkish tones are perfectly suited to the moment shown here, which is like a snapshot, as if we were about to surprise the little satyr, totally absorbed in his pastime.

Everything would suggest – given the description cited under Provenance, above – that our composition belonged to Gaspar de Haro y Guzmán, 7th Marquess del Carpio, Spanish Ambassador to Rome between 1677 and 1682, the year in which he was appointed Viceroy of Naples, where he lived until his death in 1687. Both the subject and the dimensions correspond exactly – the *palma* being 25 cm – as does the carefully-described gilt frame, which is likely to be the original one. The frame – remarkably carved, with a grotesque animal-like mask in each corner, entirely appropriate to the subject – would not have looked out of place in one of the most important Roman collections of the seventeenth century (Fig. 1). In the inventory of 1682, the collection of the Marchese del Carpio, as he was known in Italy, contained no less than nineteen paintings by Mola, all purchased in Rome between his arrival in 1677 and his departure for Naples in 1682. After his death, and to cover his debts, the collection was sold on separate occasions in Rome, Florence, Paris and finally Madrid on 7 November 1689. Whatever the case, Francesco Petrucci has informed us that the painting is cited with the same description in the posthumous inventory of Don Gaspar de Haro, drawn up in Naples in Naples in 1687, and then it reappears in 1692, among the paintings owned by the “signori Guadagni of Livorno”, in a group of works selected to settle a payment to the Florentine bankers Del Rosso.² The work is described more summarily here, but with the same inventory num-

de Naples et part s'y établir jusqu'en 1687, année de sa mort. Tant le sujet que les dimensions correspondent parfaitement – la *palma* mesurant 25 cm – et, sans doute, y compris le cadre doré minutieusement décrit qui a des chances d'être celui d'origine. Ce cadre présente un travail de sculpture remarquable, avec dans les quatre angles des masques grotesques zoomorphes qui s'accordent parfaitement avec le sujet et qui n'aurait pas dépareillé dans une des plus importantes collections romaines du XVII^e siècle (Fig. 1). Dans son inventaire de 1682, la collection du marquis del Carpio ne comptait pas moins de dix-neuf tableaux de Mola, tous achetés à Rome entre la date de son arrivée, en 1677, et celle de son départ pour Naples, en 1682. Après sa mort, et pour couvrir ses dettes, la collection fut vendue en différents lieux entre Rome, Florence et Paris et pour finir à Madrid, le 7 novembre 1689. Quoi qu'il en soit, Petrucci nous signale que le tableau réapparaît avec la même description dans l'inventaire *post mortem* de don Gaspar de Haro rédigé à Naples en 1687, puis on le retrouve en 1692 parmi les tableaux des « signori Guadagni di Livorno », dans un groupe d'œuvres sélectionnées pour payer les banquiers florentins Del Rosso². Il y est décrit plus succinctement mais avec le même numéro d'inventaire : « 313. Un faunetto palmi 2 ½ e 2 di Francesco Mola 50 ». Petrucci a ainsi pu prouver que ce petit tableau de Mola est demeuré en Italie, bien que l'on en perde la trace après 1692 et que l'on ne connaisse pas sa localisation entre le moment où

ber: “313. Un faunetto palmi 2 ½ e 2 di Francesco Mola 50”. Petrucci has thus been able to prove that this little picture by Mola remained in Italy, although we lose trace of it after 1692, and still do not know of its whereabouts between its execution and the moment after 1677 when it entered the collection of the Marchese del Carpio, at which point Mola had been dead for some years.

Don Gaspar de Haro y Guzmán played a key role in the Eternal City, not only as collector but as patron and supporter of contemporary artists, especially Carlo Maratta (1625-1713); we should also mention his creation of an informal academy (a sort of Platonic school that attracted a number of Roman intellectuals), his close relationship with Padre Sebastiano Resta, and his admiration for Bernini (1598-1680) and Luca Giordano (1634-1705), each of these activities representing an exceptional involvement with Italian art and culture. At his death, his collection numbered thousands of works, of which paintings only comprised one part, the others being worthy of the most extraordinary *Wunderkammer* – sculptures, drawings, medals, clocks, and so on, reflecting truly encyclopaedic aims.³

Our painting should be considered as part of a Neo-Venetian movement that evolved in Rome between 1625 and 1635-1640, stimulated by the presence of the *Bacchanals* by Titian (1488/1489-1576), originally in the collection of Alfonso I d'Este but which were brought to Rome in 1598, when Ferrara

1. Don Gaspar de Haro y Guzmán était « Marqués del Carpio, Marqués de Eliche, Duque de Montoro, Conde Duque de Olivaro, Conde de Morente ». L'inventaire se trouve à Madrid, Archivo Casa de Alba, Palacio de Liria, Caja 302-304. Marcus B. Burke-Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755, Spanish Inventories 1*, Los Angeles, Getty Research Institute, 1997, p. 745, n° [276] 313 ; Leticia de Frutos Sastre, « Apéndice documental », dans *El templo de la fama. Alegoría del*

Marqués del Carpio, Madrid, 2009, p. 182, 501, 612.

— Don Gaspar de Haro y Guzmán was Marqués del Carpio, Marqués de Eliche, Duque de Montoro, Conde Duque de Olivaro, and Conde de Morente. The inventory is in Madrid, Archivo Casa de Alba, Palacio de Liria, Caja 302-304. See Marcus B. Burke and Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755, Spanish Inventories 1*, Los Angeles: Getty Research Institute, 1997, p. 745, no. [276] 313; Leticia de Frutos Sastre, “Apéndice

documental”, in *El templo de la fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid, 2009, pp. 182, 501, 612.

2. Il n'est pas certain, comme l'a déduit Leticia de Frutos Sastre (note 1), qu'il s'agisse à coup sûr de Pier Antonio Guadagni (1629-1709), marquis de San Leolino jusqu'en 1659, à la date de la mort de son frère Francesco. Il deviendra ensuite marquis de Montepescali. En effet, un peu plus haut dans le document, à propos d'un autre lot de tableaux, apparaît cette précision : « ... in Livorno in

potere de signori Pier Anton Guadagni Cepina ».

— It is not certain, as Leticia de Frutos Sastre deduced (note 1), that the individual involved was Pier Antonio Guadagni (1629-1709), Marchese of San Leolino until his brother Francesco's death in 1659, after which he became Marchese di Montepescali. Earlier in the document, in a passage regarding another group of paintings, the following words are used: “in Livorno in potere de signori Pier Anton Guadagni Cepina”.



FIG. 2

— Pier Francesco Mola, *Paysage avec saint Bruno en extase*, Dublin, National Gallery of Ireland.



FIG. 3

— Pier Francesco Mola, *Le Fils prodigue*, Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen.

le tableau a vu le jour et son entrée, après 1677, dans la collection du marquis del Carpio, alors que Mola était mort depuis quelques années.

Don Gaspar de Haro y Guzmán eut un rôle capital dans la Ville éternelle en tant que collectionneur, mais aussi en tant que commanditaire et mécène d'artistes vivants – en particulier Carlo Maratta (1625-1713) –, activités auxquelles il convient d'ajouter la création d'une académie informelle, sorte d'école platonicienne où se réunissaient nombre d'intellectuels romains, sa relation étroite avec le père Sebastiano Resta, son admiration pour Le Bernin (1598-1680), pour Luca Giordano (1634-1705), pour résumer son engagement pour l'art, les artistes et la culture italiens, furent exceptionnels. À sa mort, sa collection totalisait des milliers d'œuvres, dont les tableaux ne constituaient qu'une partie, se composant pour l'autre d'objets dignes de la plus extraordinaire des *Wunderkammer*, ainsi que de sculptures, de dessins, de médailles, d'horloges, etc., un rassemblement ayant l'ambition d'être encyclopédique³.

Notre tableau est à situer dans la mouvance de cette veine néo-vénitienne qui se développe à Rome entre les années 1625 et 1635-1640, suscitée par des *Bacchanales* de Titien (1488/1489-1576), à l'origine dans la collection d'Alfonse I d'Este, mais qui, lorsque Ferrare passa sous domination de l'État pontifical, arrivèrent à Rome en 1598 dans la collection du cardinal

became subject to the Papal States, as part of the collection of Cardinal Pietro Aldobrandini (they are now in the Museo del Prado, Madrid). While it is tempting to connect this little companion of Bacchus to the similarly-themed paintings of the 1630s, Petrucci prefers a slightly later dating, between 1645 and 1647, or after the artist's time in Venice in 1644. On his return south, he developed a Neo-Venetian *tenebrismo* that lasted into the early 1650s, as we can see in the *Landscape with Saint Bruno in Ecstasy* (Dublin, National Gallery of Ireland; Fig. 2), the *Prodigal Son* (Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen; Fig. 3), and *Mercury and Argus* (Oberlin College, Allen Memorial Art Museum; Fig. 4). Suffice it to remember that our little scene is a nocturne at heart.

Caterina Volpi, who recently presented the painting at a symposium on the Mola family (Men-

3. Plus particulièrement pour les sculptures, voir Beatrice Cacciotti, « La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid », *Bollettino d'Arte*, 86-87, juillet-octobre 1994, p. 133-196.
- See (in particular for the sculptures) Beatrice Cacciotti, "La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid", *Bollettino d'Arte*,

86-87, July-October 1994, pp. 133-196.

4. Voir Franco Paliaga-Caterina Volpi, *Salvator Rosa e Giovanni Battista Ricciardi attraverso documenti inediti*, Rome, 2012.
- See Franco Paliaga and Caterina Volpi, *Salvator Rosa e Giovanni Battista Ricciardi attraverso documenti inediti*, Rome, 2012.

Pietro Aldobrandini (elles sont aujourd'hui à Madrid, Museo del Prado). S'il est tentant de raccrocher ce petit compagnon de Bacchus aux peintures à thématiques bachiques des années 1630, Petrucci préfère une datation plus tardive entre 1645 et 1647, soit après le voyage de l'artiste à Venise en 1644. À son retour, il développera un ténébrisme néo-vénitien jusqu'au début des années 1650, comme le démontrent le *Paysage avec saint Bruno en extase* (Dublin, National Gallery of Ireland ; Fig. 2), *Le Fils prodigue* (Rotterdam, musée Boymans Van Beuningen ; Fig. 3) et le *Mercurie et Argos* (Oberlin College, Allen Memorial Art Museum ; Fig. 4). N'oublions pas que notre petite scène a vocation d'être un nocturne.

Caterina Volpi, qui a présenté le tableau récemment au colloque sur la famille d'artistes Mola (Mendrisio, 6-7 juin 2013), dans le contexte bien précis des rapports entre Pier Francesco Mola et Salvator Rosa (1615-1673) à Rome entre 1650 et 1655, propose de placer ce petit satyre, par son caractère *tenebroso*, à l'intérieur de ce moment de grande proximité entre les deux artistes, facilité par la fréquentation de commanditaires communs, en particulier Niccolò Simonelli qui pourrait être le vrai divulgateur de ce goût⁴. C'est encore au début des années 1650 que se place l'affirmation romaine de Mattia Preti (1613-1699), qui a lui aussi adhéré à cette manière sombre et côtoyé Rosa et Mola.

De cet artiste originaire du Tessin, fils d'un architecte et peintre, Giovan Battista Mola (1586-1665), il reste encore beaucoup d'œuvres à découvrir, seules deux – la nôtre incluse – sur les dix-neuf tableaux cités dans la collection du marquis del Carpio ont été retrouvées. Mola s'est principalement formé à Bologne, où il se rend en 1633. Il étudie dans l'atelier de l'Albane (1578-1660) durant deux ans, avant de rejoindre Venise, sur les traces du Guerchin (1591-1666). Il s'établit définitivement à Rome en 1648, où il connaîtra un grand succès, travaillant aussi à fresque pour les grandes familles romaines (au Palazzo Costaguti notamment). Entre 1653 et 1656, il travaille sous la direction de Pierre de Cortone (1596-1669) à la décoration de l'église San Marco, voulue par Nicolò Sagredo, ambassadeur vénitien à Rome. Autour de 1658-1659, il devient le peintre officiel du prince Pamphilj. ▲



FIG. 4
— Pier Francesco Mola, *Mercurie et Argos*, Oberlin College, Allen Memorial Art Museum.

drisio, 6-7 June 2013), and specifically within the context of the interaction between Pier Francesco Mola and Salvator Rosa (1615-1673) in Rome between 1650 et 1655, suggests that the *tenebroso* character of this little satyr places it just when the two artists were at their closest, sharing the same patrons, and especially someone such as Niccolò Simonelli, who could have been the true source of this taste.⁴ The beginning of the 1650s also saw the emergence in Rome of Mattia Preti (1613-1699), who adopted this sombre manner as well, frequenting both Rosa and Mola.

Many works by this artist from the Ticino – the son of an architect and painter, Giovan Battista Mola (1586-1665) – remain undiscovered, and indeed only two of the nineteen pictures cited in the Marchese del Carpio's collection (ours included) have been found. Mola was principally trained in Bologna, where he sojourned in 1633. He studied in the workshop of Albani (1578-1660) for two years before moving to Venice, in the wake of Guercino (1591-1666). In 1648 he settled in Rome for good, where he was very successful, also painting frescoes for the great Roman families, notably in the Palazzo Costaguti. Between 1653 and 1656 he worked under Pietro da Cortona (1596-1669) on the decoration of the church of San Marco, a project commissioned by Nicolò Sagredo, Venetian Ambassador to Rome. In the period around 1658-1659 he became the official painter of Prince Camillo Pamphilj. ▲

PSEUDO SALINI

PEINTRE ACTIF À ROME AU MILIEU DU XVII^E SIÈCLE

Un porteur de fiasques surpris
par deux chiens dans un paysage
*A Flask-Bearer Surprised
by Two Dogs in a Landscape*

HUILE SUR TOILE, 110 × 146,5 CM (OIL ON CANVAS, 43 ⁵/₁₆ × 57 ⁵/₈ IN)

PROVENANCE. Vienne, vente Dorotheum, 2 octobre 2002, n° 33 (comme Tommaso Salini) ; collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Franco Paliaga, « Sui dipinti di genere con animali vivi attribuiti a Tommaso Salini », dans Pierluigi Carofano (dir.), *Atti delle Giornate di Studi sul Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana del Seicento* [Siena, Certosa di Pontignano, 21 mai 2005; Casciana Terme, Palazzo delle Terme, 24-25 mai 2005], Pontedera, 2009, p. 129, note 39.

PROVENANCE. Vienna, Dorotheum sale, 2 October 2002, lot 33 (as Tommaso Salini); private collection.

LITERATURE. Franco Paliaga, “Sui dipinti di genere con animali vivi attribuiti a Tommaso Salini”, in Pierluigi Carofano, ed., *Atti delle Giornate di Studi sul Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana del Seicento* (Siena, Certosa di Pontignano, 21 May 2005; Casciana Terme, Palazzo delle Terme, 24-25 May 2005), Pontedera, 2009, p. 129, note 39.

NOTRE TABLEAU APPARTIENT À UN GROUPE, très fourni, de scènes de genre avec des animaux vivants, donné auparavant à Tommaso Salini, dit Mao (ca. 1575-1625). Ces compositions élégantes et pleines de charme ont été regroupées sous le nom de commodité de « Pseudo Salini » car aucune n’est signée et aucun document ne nous a encore révélé l’identité de cet artiste, ou conviendrait-il de dire plus justement, de ces artistes. En effet, le groupe n’est pas homogène et met en évidence plusieurs mains. Sans entrer dans le discours, très complexe, du groupe dans son entier, pour lequel nous renvoyons à l’étude de Franco Paliaga citée en bibliographie, nous nous concentrerons sur notre tableau, et son iconographie très particulière, qui appartient à l’un de ces sous-ensembles¹.

Tout d’abord, comment interpréter la scène? Elle passait pour représenter *Saint Roch et deux chiens*, ce qui est contredit par l’encombrant chargement de fiasques, incongrues avec l’iconographie du saint. Plus

OUR PAINTING BELONGS TO A SUBSTANTIAL group of genre scenes with live animals, formerly attributed to Tommaso Salini, known as Mao (c. 1575-1625). These elegant, charming compositions have been regrouped under the conventional name “Pseudo Salini”: none of them is signed, nor has any document yet revealed the identity of this artist, or – perhaps more correctly – these artists. The paintings in question are not homogeneous and are clearly the work of several hands. Without entering into the complex issues relating to this group as a whole, for which we refer the reader to Franco Paliaga’s study (cited in Literature, above), we shall concentrate on our canvas and its peculiar iconography, of which it forms a distinct sub-section.¹

First and foremost, how we should interpret this scene? It had been identified as *Saint Roch and Two Dogs*, but this is contradicted by the cumbersome load of flasks, which is incongruous for that saint’s iconography. Surely this should be regarded as an image of a





FIG. 1

— Tommaso Salini, *Le Panier renversé*, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

sûrement sommes-nous autorisés à voir un porteur ou un vendeur ambulancier de fiasques qui paraissent d'ailleurs vides car l'on ne voit pas de bouchon ni de liquide répandu sur le sol. Le ton est donné et nous sommes bien dans le registre de la scène de genre. Le personnage masculin doit être blessé à l'intérieur de la jambe gauche au niveau du genou, car du sang coule à cet endroit. Il n'est cependant pas si évident de comprendre si cette blessure est le fait des chiens ou d'un seul sur les deux. Celui tacheté de noir porte un collier avec de petits grelots, alors que l'autre montre ses crocs sans agressivité. Est-ce que le premier le lèche tandis que le second l'a mordu? La scène est ouverte à l'interprétation. Le geste de la main indique que l'homme est sans doute surpris, voire effrayé, et il se double de la mimique de la bouche ouverte, qui nous fait penser à un cri ou à des invectives qu'il adresse aux animaux. Ces mimiques des bras et des mains ouvertes, de la bouche et du regard étonnés se retrouvent dans d'autres tableaux de ce groupe. On pense bien sûr, et Franco Paliaga avait fait le lien avant nous, à la toile toujours attribuée à Tommaso Salini du *Panier renversé* (Budapest, Szépművészeti Múzeum; Fig. 1), reprise dans une autre composition, inversée et avec variantes, aujourd'hui en collection particulière². Le principe est le même : un jeune vendeur de pommes est assailli par un chien qui lui fait perdre l'équilibre et le fait tomber un genou à terre. Dans ces trois œuvres, les gestes et les expressions du visage expriment la surprise et la frayeur.

bearer or itinerant seller of flasks, and empty ones at that, as there appears to be no sign of corks or spilled liquid. The tone is clear: this is a genre scene. The man must be wounded on the inner part of his left leg, near the knee, as blood has flowed from this point. Yet it is hard to tell whether the wound was caused by one or both of the dogs. The black-spotted dog wears a collar with little bells on it; the other bares his teeth, but in a non-aggressive fashion. Has the first one been licking the man, and the second one biting him? The scene is open to interpretation: the hand gesture indicates surprise, without question, or even fear, and his grimace suggests a cry or words of abuse directed at the animals. These almost comic gestures of arms and hands, of open-mouthed expression and surprised gazes, recur in other paintings in this group. Of course what comes to mind, as it did to Franco Paliaga before us, is the canvas still attributed to Tommaso Salini, *The Upset Basket* (Budapest, Szépművészeti Múzeum; Fig. 1), a composition repeated in reverse and with variants, in a privately-owned canvas.² The principle is the same: a young apple-seller is attacked by a dog, and loses his balance, falling on one knee. In each of these three works, gestures and facial expressions convey surprise and fright.

1. Franco Paliaga, « Sui dipinti di genere con animali vivi attribuiti a Tommaso Salini », dans Pierluigi Carofano (dir.), *Atti delle Giornate di Studi sul Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana del Seicento* [Siena, Certosa di Pontignano, 21 mai 2005; Casciana Terme, Palazzo delle Terme, 24-25 mai 2005], Pontedera, 2009, p. 117-144. L'auteur émet l'hypothèse qu'une partie du groupe de ces scènes puisse revenir à l'entourage des peintres vénitiens de nature morte, autour de Giovanni Agostino (Venise, ca. 1658 – Gênes, 1720) et Niccolò Cassana (Venise, ca. 1659 – Londres, 1714) ou encore de Jacob van de Kerckhoven (Anvers?, ca. 1637 – Venise, après 1712).

— Franco Paliaga, « Sui dipinti di genere con animali vivi

attribuiti a Tommaso Salini? », in Pierluigi Carofano, ed., *Atti delle Giornate di Studi sul Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana del Seicento* (Siena, Certosa di Pontignano, 21 May 2005; Casciana Terme, Palazzo delle Terme, 24-25 May 2005), Pontedera, 2009, pp. 117-144. The author's hypothesis considers one part of this group of scenes as from the circle of Venetian still-life painters, around Giovanni Agostino Cassana (Venice, c. 1658 – Genoa, 1720) and his brother Niccolò (Venice, c. 1659 – London, 1714), or possibly by Jacob van de Kerckhoven (Antwerp?, c. 1637 – Venice, after 1712).

2. Franco Paliaga, *op. cit.* note 1, 2009, p. 129, fig. 17.

— Franco Paliaga, as in note 1, 2009, p. 129, fig. 17.



FIG. 2

— Pseudo Salini, *Berger jouant de la flûte avec son chien, des moutons et un âne*, Londres, Foundling Museum.

Les détails pittoresques ne manquent pas dans notre scène : le porteur, pieds nus, une annotation caravagesque, se trouve sur un chemin de terre dans une nature relativement sombre avec une lumière provenant d'un ciel nuageux. Sa hotte, faite de morceaux de bois assemblés, est remplie de fiasques : on en comprend jusqu'au poids qui le tire en arrière et qui lui fait lever les jambes sous l'effet de sa chute contre de grandes plantes aux feuilles retombantes. Il est possible d'agrandir le groupe de tableaux qui reviennent à cette même main avec des scènes pastorales, citons, entre autres, *Un Berger jouant de la flûte avec son chien, des moutons et un âne* (Londres, Foundling Museum ; Fig. 2)³. Franco Paliaga lui associe un tableau assez similaire, *Un Jeune berger avec son chien et des chèvres* (collection particulière)⁴. On pourrait multiplier les exemples, ajoutons en dernier *Le Berger surpris par une brebis* (Modène, Galleria Estense), pour se rendre compte que ce groupe compte de nombreux numéros et pose des questions intéressantes sur la scène de genre, la peinture animalière et la nature morte, dans le second quart du XVII^e siècle, et voire même après 1650 pour certains d'entre eux. Notre tableau, quant à lui, pourrait prendre place à Rome, entre 1625 et 1650.

Le groupe s'est ainsi constitué par confrontation avec le *Jeune garçon avec une fiasque et des légumes* (Madrid, collection Thyssen-Bornemisza), une attribution à Tommaso Salini pourtant remise en cause

Picturesque details are not lacking here: the carrier – barefoot, in a very Caravaggesque touch – has been making his way along a country path in a relatively dark natural setting, with light coming from a patchy sky. His pannier, made of wooden boards, is full of flasks (the characteristic wicker-bound Italian *fiasco*) and he has fallen against a plant with long cascading leaves; one can imagine the weight pulling him backwards, his legs thrown up by the force of the fall. This body of work could be expanded with other pastoral scenes by the same painter, such as the *Piping Shepherd Boy with His Dog, Sheep and Mule* (London, Foundling Museum; Fig. 2).³ Franco Paliaga has connected this canvas with a very similar one, *A Young Shepherd with His Dog and Goats* (private collection).⁴ It is clear from other examples – we may add the *Shepherd Surprised by a Ewe* (Modena, Galleria Estense) – that this is a sizeable group, which begs a number of questions about the painting of genre scenes, the animal world and still life during the second quarter of the 1600s, and even after the middle of the century in some cases. Our picture could have been painted in Rome between 1625 and 1650.

The group of paintings was established by comparison with the *Boy with a Flask and Cabbages* (Madrid, Thyssen-Bornemisza Collection) attributed

3. Nous remercions Aaron Thom d'avoir attiré notre attention sur ce tableau. Il prépare une thèse sur « Case Studies in Early Italian Caravaggism : Style, Attribution, Iconography and Patronage » à l'université d'Aberdeen (2014), sous la direction de John Gash et, dans ce cadre, étudie Tommaso Salini et le groupe donné génériquement au Pseudo Salini.

— We are grateful to Aaron Thom for drawing our attention to this painting. He is preparing a dissertation entitled *Case Studies in Early Italian Caravaggism: Style, Attribution, Iconography and Patronage* at the University of Aberdeen (2014) under the direction of John Gash, and

in this context he has studied Tommaso Salini and the group of works generically given to the Pseudo Salini.

4. Vittoria Markova, « Alcune proposte per Tommaso Salini », *Paragone*, 475, septembre 1989, p. 39, fig. 41. Ce tableau, attribué par l'auteur à un suiveur de Tommaso Salini, porte un monogramme déchiffré comme « CAB f. » qui reste à identifier.

— Vittoria Markova, « Alcune proposte per Tommaso Salini », *Paragone*, 475, September 1989, p. 39, fig. 41. Attributed by the author to a follower of Tommaso Salini, this painting bears a monogram deciphered as "CAB f." but as yet unresolved.

aujourd'hui par une partie de la critique. Peintre actif à Rome dans le milieu des caravagesques, Salini s'est plus particulièrement illustré dans les compositions de fleurs et de fruits, sans pour autant négliger la figure qu'il a pratiquée en faisant montre d'un grand réalisme, même si parmi les tableaux documentés sont réapparus seulement des sujets religieux. Force est de constater que Salini meurt en 1625 et que ce nouveau groupe de toiles, par son style, dénonce une datation plus avancée qui va sans doute de paire avec le fait qu'elles reviennent à des mains différentes, étalées dans le temps. L'esprit n'est plus celui de « la natura in posa », mais au contraire du mouvement, de l'expression et du pittoresque, en un mot l'époque a changé, le passage vers le baroque est amorcé. ▲

to Tommaso Salini, although some scholars have now questioned its authorship. Salini was active in Rome among the *caravaggeschi*, distinguishing himself in paintings of flowers and fruit, but also creating highly realistic figurative scenes, even if his documented works only include religious subjects. We must remember, though, that Salini died in 1625, and that the style of this new group of canvases indicates a later date, which goes hand in hand with the fact that several different artists were involved, over a number of years. The guiding spirit was no longer that of “la natura in posa”, but instead the notion of movement and the expression of the picturesque – in a word, the period was changing, and the road to the Baroque was open. ▲



GUILLAUME COURTOIS, dit LE BOURGUIGNON

SAINT-HIPPOLYTE, 1628 - ROME, 1679

Autoportrait Self-Portrait

HUILE SUR PAPIER, MAROUFLÉ SUR TOILE, 40,5 × 34,2 CM
(OIL ON PAPER LAID DOWN ON CANVAS, 15 15/16 × 13 1/2 IN)

PROVENANCE. New York, Sotheby's, 22 janvier 2004, n° 268; Milan, collection Koelliker.

BIBLIOGRAPHIE. John T. Spike, dans *Portrait de l'Artiste, images des peintres 1600-1890. Catalogue de tableaux et dessins anciens et de photographies du XIX^e siècle*, cat. exp. Paris, galerie Haholdt & Co., 1991-1992, p. 26-27, n° 6 (comme Domenico Maria Canuti); Dieter Graf, dans *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, cat. exp. Ariccia (Rome), Palazzo Chigi, 22 janvier – 23 avril 2005, p. 176-177, n° 36; Véronique Damian, *Portrait de jeune homme de Michael Sweerts et acquisitions récentes*, Paris, galerie Canesso, 2006, p. 16; Dieter Graf, dans Vittorio Sgarbi-Fabio Magalhaes (dir.), *Luce e ombra tra Rinascimento e Barocco*, cat. exp. São Paulo, Rio de Janeiro, 27 mars – 25 juillet 2006, Milan, 2006, p. 116, n° 56, p. 91 ill.; Francesco Petrucci, *Bernini pittore dal disegno al «maraviglioso composto»*, Rome, 2006, p. 272, 275, fig. 300; Francesco Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, 3 vols., Foligno, 2008, I, p. 198, fig. 281, II, p. 304, sous le n° 2, III, p. 530, fig. 125.

EXPOSITION. *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, Ariccia, Palazzo Chigi, 22 janvier – 23 avril 2005, n° 36; *Luce e ombra tra Rinascimento e Barocco*, São Paulo, Rio de Janeiro, 27 mars – 25 juillet 2006, Milan, 2006, n° 56.

PROVENANCE. New York, Sotheby's, 22 January 2004, lot 268; Milan, Koelliker collection.

LITERATURE. John T. Spike, in *Portrait de l'Artiste, images des peintres 1600-1890. Catalogue de tableaux et dessins anciens et de photographies du XIX^e siècle*, exh. cat., Paris, Galerie Haholdt & Co., 1991-1992, pp. 26-27, no. 6 (as Domenico Maria Canuti); Dieter Graf, in *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, exh. cat., Ariccia, Palazzo Chigi, 22 January – 23 April 2005, pp. 176-177, no. 36; Véronique Damian, *Portrait de jeune homme de Michael Sweerts et acquisitions récentes*, Paris, Galerie Canesso, 2006, p. 16; Dieter Graf, in Vittorio Sgarbi and Fabio Magalhaes, eds., *Luce e ombra tra Rinascimento e Barocco*, exh. cat., São Paulo and Rio de Janeiro, 27 March – 25 July 2006, Milan, 2006, p. 116, no. 56, illus. p. 91; Francesco Petrucci, *Bernini pittore dal disegno al «maraviglioso composto»*, Rome, 2006, pp. 272, 275, fig. 300; Francesco Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, 3 vols., Foligno, 2008, I, p. 198, fig. 281; II, p. 304, under no. 2; III, p. 530, fig. 125.

EXHIBITED. *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, Ariccia, Palazzo Chigi, 22 January – 23 April 2005, no. 36; *Luce e ombra tra Rinascimento e Barocco*, São Paulo and Rio de Janeiro, 27 March – 25 July 2006, Milan, 2006, no. 56.

CONNU EN ITALIE SOUS LE PSEUDONYME DE «Borgognone» (le Bourguignon, de sa région d'origine), Guillaume Courtois rejoint Rome très jeune, en 1644, en compagnie de ses deux frères, le peintre de batailles Jacques (1621-1676) et le plus mystérieux Jean-François. Il y demeure jusqu'à sa mort, en 1679, ce qui explique la rareté de ses œuvres en France. De fait, sa formation sera complètement italienne. Il fréquente l'atelier réputé de Pierre de Cortone (1596-1669), dont il deviendra un des disciples. Des collaborations fréquentes, en particulier avec Gaspard Dughet (1615-1675), Pier Francesco Mola (1612-1666) et à partir

KNOWN IN ITALY BY THE PSEUDONYM "Borgognone" ("the Burgundian", from his native region; also known as Guglielmo Cortese), Guillaume Courtois arrived in Rome as a very young man, in 1644, with his two brothers, the battle-painter Jacques (1621-1676) and the more mysterious Jean-François. He remained there until his death in 1679, which explains the scarcity of his works in France; indeed, his training was entirely Italian. He attended the well-established workshop of Pietro da Cortona (1596-1669), becoming one of his pupils. Frequent collaboration, especially with Gaspard Dughet (1615-1675), Pier Francesco



de 1660, avec le Bernin (1598-1680), attestent de sa parfaite intégration et de sa réussite dans ce milieu artistique de très haut niveau. Son intense activité est documentée par de nombreux dessins, des commandes publiques et son art est décrit par le biographe de Pérouse, Lione Pascoli (1674-1744), comme exécuté d'une « forte, e terribil mania [sic]¹ ».

Peu après sa redécouverte, en 1991, notre œuvre avait été publiée par J. T. Spike avec une attribution au peintre bolognais Domenico Maria Canuti (1626-1684). Dieter Graf l'a rendue à Guillaume Courtois en 2005, en la rapprochant d'une autre version, plus grande de quelques centimètres, tant dans la hauteur que dans la largeur, acquise en 1998 par le musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon (Fig. 1)². Ces deux versions partagent la particularité de leur support, un papier marouflé sur toile. Dieter Graf souligne encore le lien avec les deux feuilles d'étude de Guillaume Courtois (Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe)³ figurant le même modèle, dans un premier temps supposé être son frère, Jacques. L'hypothèse n'a pas joui d'une grande postérité car l'*Autoportrait* de Jacques Courtois du musée des Uffizi de Florence nous dépeint un personnage avec des traits physiques différents et surtout des cheveux courts, conséquence de son noviciat dans l'ordre des Jésuites, datant de fin 1657. Signalons enfin la publication par Francesco Petrucci, lors d'une exposition au Palazzo Chigi à Ariccia en 2004, d'un *Autoportrait* identifié comme

Mola (1612-1666), and, after 1660, Bernini (1598-1680), attest to his perfect integration and success within this high-level milieu. His intense activity is documented through numerous drawings and public commissions, and his art was described by the Perugian biographer Lione Pascoli (1674-1744) as executed with “forte, e terribil mania” (“powerful, awe-inspiring keenness”).¹

Shortly after it was discovered, in 1991, our picture was published by John Spike with an attribution to the Bolognese painter Domenico Maria Canuti (1626-1684). Dieter Graf gave it to Guillaume Courtois in 2005, comparing it to another version, a few centimetres larger in both height and width, acquired in 1998 by the Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie in Besançon (Fig. 1);² both versions share the same support, paper laid down on canvas. Graf also pointed out the connection with two studies on paper by Guillaume Courtois (Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe)³ showing the same model, initially believed to be Guillaume's brother Jacques. This hypothesis did not last long, as it is clear that the latter's *Self-Portrait* in the Uffizi Gallery, Florence, portrays an individual with quite different physical features, not to mention short hair, the result of his time in the Novitiate of the Jesuit Order, which began at the end of 1657. We should also draw attention to Francesco Petrucci's publication, during an exhibition held in 2004 at the Palazzo Chigi in Ariccia, of a *Self-Portrait* identified as that of Guillaume, painted about ten

1. Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi*, Trévise [Rome, 1730-1736], éd. 1981, p. 197 (biographie incomplète).
- Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi*, Treviso [Rome, 1730-1736], 1981 edition, p. 197 (incomplete biography).
2. Guillaume Courtois, *Autoportrait présumé*, vers 1650. Huile sur papier marouflé sur toile, 48 × 38 cm, inv. 998.1.1. Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.
- Guillaume Courtois, *Presumed Self-Portrait*, about 1650, oil on paper laid down on canvas, 48 × 38 cm. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. 998.1.1.
3. Francesco Alberto Salvagnini, *I pittori Borgognoni Cortese*, Rome, 1937, p. 204; S. Prosperi Valenti Rodinò (dir.), *Disegni di Guglielmo Cortese detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, cat. exp. Rome, 1979, p. 86, n° 194.
- Francesco Alberto Salvagnini, *I pittori Borgognoni Cortese*, Rome, 1937, p. 204; S. Prosperi Valenti Rodinò, ed., *Disegni di Guglielmo Cortese detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, exh. cat., Rome, 1979, p. 86, no. 194.
4. Francesco Petrucci, dans *I volti del potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al Neoclassicismo*, cat. exp. Ariccia (Rome), Palazzo Chigi, 24 mars – 20 mai 2004, p. 68 et fig. 75; Véronique Damian, *Portrait de jeune homme de Michael Sweerts et acquisitions récentes*, Paris, galerie Canesso, 2006, p. 14-19.
- Francesco Petrucci, in *I volti del potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al Neoclassicismo*, exh. cat., Ariccia, Palazzo Chigi, 24 March – 20 May 2004, p. 68 and fig. 75; Véronique Damian, *Portrait de jeune homme de Michael Sweerts et acquisitions récentes*, Paris, galerie Canesso, 2006, p. 14-19.
5. Riccardo Benucci, « L'inventario dei beni du Guglielmo Cortese ed altri documenti inediti riguardanti la sua famiglia e la casa in piazza di Spagna », *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 56, 2001, p. 319-357.
- Riccardo Benucci, “L'inventario dei beni du Guglielmo Cortese ed altri documenti inediti riguardanti la sua famiglia e la casa in piazza di Spagna”, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 56, 2001, pp. 319-357.



FIG. 1
— Guillaume Courtois, *Autoportrait*, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

étant Guillaume, plus tardif d'une dizaine d'années et très inspiré par les mises en pages baroques du Bernin et de Maratta (1625-1713). Petrucci le mit lui aussi en rapport, à cette occasion, avec les deux feuilles d'étude citées plus haut⁴. Du point de vue des détails physiques et du style, le groupe apparaît très cohérent.

Le jeune artiste, représenté à mi-buste, doit avoir environ vingt-cinq ans, ce qui en situe l'exécution entre 1650 et 1655. Il a les pinceaux et la palette à la main et tourne vers le spectateur son visage de trois-quarts et son regard profond, à la fois doux et teinté de mélancolie. Une source lumineuse éclaire la partie droite du visage, laissant l'autre moitié dans la pénombre; le clair-obscur est ici étudié et voulu. La lumière s'accroche encore sur le foulard blanc noué autour du cou, rendu par des coups de pinceau, rapides et chargés de matière. Le peintre est vêtu de ses vêtements de travail, sans affectation et sans autre ambition que celle de rendre l'effigie d'un artiste. On apprécie l'immédiateté du rendu de la touche, à la fois

years later and strongly inspired by the Baroque compositions of Bernini and Maratta (1625-1713). On that occasion Petrucci also connected it with the sheets mentioned above.⁴ As regards both physiognomy and style, these portraits appear to be entirely consistent with one another.

The young artist, portrayed bust-length, appears to be about twenty-five years old, which would date the painting to between 1650 and 1655. He holds his paintbrushes and palette, and turns in three-quarter profile towards the viewer, with a profound gaze that is both warm and tinged with melancholy. His face is lit from the right, leaving the other side in half-shadow: the chiaroscuro is studied and deliberate. Light also falls on the scarf tied around his neck, described with swift, richly-loaded brushstrokes. The painter wears his working clothes and shows no affectation, his only ambition being to render the image of an artist. There is a remarkable immediacy of handling, at once free and vigorous in the strokes that describe

libre et vigoureuse pour les traits du visage et du foulard, ainsi que les taches de couleur pure sur la palette.

La radiographie (Fig. 2) laisse apparaître sous le portrait une autre composition en longueur au format du papier, marouflé sur toile. Rapidement esquissée, il s'agit d'une étude de composition assez complexe, avec de nombreux personnages se déployant évidemment dans la hauteur du portrait. Nous la reproduisons horizontalement pour plus de lisibilité en ayant l'espoir que l'on puisse, au hasard des découvertes, faire un jour le lien avec un dessin ou une composition de l'artiste.

Notre étude introspective de l'artiste, peut-être plus encore que celle de Besançon, nous frappe par le caractère assez ébauché de l'ensemble, même si le visage est très caractérisé. Dans son inventaire après décès, publié par Riccardo Benucci, sont répertoriées de nombreuses petites études, souvent d'une seule tête, dites *abbozzate* (esquissées), dont il est parfois précisé « per studio suo » (pour son étude)⁵. Ce contexte de création vient nous éclairer sur la manière de travailler de Courtois, revenant à plusieurs reprises sur son sujet pour aller au plus près de ce qu'il souhaite obtenir. ▲

the face and scarf, as well as the dabs of pure pigment on the palette.

X-radiography (Fig. 2) reveals another image under the portrait, using the paper's horizontal format, laid down on canvas. This consists of a quickly sketched, fairly complex compositional study, with a number of figures spread across the scene, obviously at ninety degrees to the direction of the portrait. We illustrate it here in its proper aspect for the sake of readability, hoping that someone may chance to recognize its connection with a drawing or composition by the artist.

What is striking about this introspective study of the artist, perhaps even more than the one in Besançon, is the sketchy quality of the whole, even if the face has a good deal of character. The painter's posthumous inventory, published by Riccardo Benucci, lists a number of small studies, often of just a single head, and referred to as *abbozzate* (sketched), with the occasional definition "per studio suo" (for his own study).⁵ This context casts light on Courtois' creative process: he would return to the same subject several times so as to get as close as possible to what he was seeking. ▲



FIG. 2
— Guillaume Courtois, radiographie, *Autoportrait*, Paris, galerie Canesso.

DOMENICO PIOLA

GÈNES, 1617 - 1703

**Le Triomphe de la Sagesse divine
sur le Démon, l'Avarice et l'Hérésie**
*The Triumph of Divine Wisdom
over Satan, Avarice and Heresy*

HUILE SUR TOILE, 150 × 200 CM (OIL ON CANVAS, 59 × 78 ¾ IN)

PROVENANCE. Madrid, collection particulière.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Madrid, private collection.
LITERATURE. Unpublished

RÉCEMMENT RÉAPPARU, CE TRIOMPHE DE LA Sagesse divine de Domenico Piola est inédit et ne semble pas, en l'état actuel des connaissances, pouvoir être mis en relation avec une citation d'inventaire ou un dessin préparatoire. Cet artiste fécond occupa une place fondamentale dans le développement de la peinture à Gênes durant la seconde moitié du XVII^e siècle¹. Daniele Sanguineti lui a consacré une volumineuse monographie qui nous donne la mesure de celui qui fut le véritable fondateur de la « casa Piola », réalisant avec ses fils de grandes entreprises décoratives².

Par le biais du récit allégorique, le sujet est réinventé pour en livrer une vision nouvelle en un exercice magistral et brillant. Sans le précis d'*Iconologia* de Cesare Ripa (ca. 1560-avant 1625)³, il aurait été moins aisé de décrypter cette composition, un genre pas si fréquent dans l'œuvre peint de Domenico Piola.

La figure de la Sagesse y est décrite comme « une jeune femme, dans une nuit obscure, dans la main droite elle tient une lampe à huile allumée, et dans la main gauche un grand livre » et la Sagesse divine comme « d'apparence très belle et très sainte [“santissimo aspetto”] », vêtue de blanc. La composition associe des éléments de ces deux allégories. Cette lumière voudrait faire allusion à celle de l'intellect, alors que

RECENTLY REDISCOVERED, THIS TRIUMPH OF Divine Wisdom over Satan, Avarice and Heresy by Domenico Piola has never been published, and as far as we can tell, it appears not to be associated with a preparatory drawing or an inventory reference. This fertile artist held a fundamental place in the development of Genoese painting during the second half of the seventeenth century.¹ Daniele Sanguineti has recently written a substantial monograph on the artist, giving us the measure of the man who was the true founder of the “house of Piola”, carrying out grand decorative projects with his sons.²

Through the expedient of allegorical narration, the subject is reinvented in novel terms and with masterful, brilliant treatment. Were it not for the summaries in the *Iconologia* by Cesare Ripa (c. 1560-before 1625),³ it would have been more difficult to decode this composition, which reflects a genre that was not so common in the painted oeuvre of Domenico Piola.

The figure of *Sapienza* (Wisdom) is described there as “a Maid, in the Obscurity of Night, holding a Lamp lighted in one Hand, and a great Book in the other”, and *Sapienza Divina* (Divine Wisdom) as “of beautiful and most holy appearance” (“santissimo aspetto”), dressed in white. The painting combines



le livre, dans ce contexte, évoque le «livre des livres», c'est-à-dire le Livre des Écritures. Le coq, à première vue, incongru au-dessus de sa tête, est pourtant le signe distinctif qui nous permet de reconnaître le caractère divin de cette figure. Elle arbore normalement le volatile sur le cimier de son casque, lequel est ici posé sur le gradin à l'extrême gauche de la composition. Pour Pythagore et Socrate, le coq a représenté de façon mystique l'âme, dans laquelle seule se trouverait la vraie intelligence. Notre figure principale porte une armure, comme en témoigne encore le corset de métal qui recouvre élégamment son buste – et l'iconographe prend soin de préciser qu'il s'agit «d'armures mystiques» –, son pied repose sur un sceptre pour signifier que la sagesse divine «gouverne à la perfection le monde entier». Elle est du reste irradiée par les rayons de lumière de provenance divine qui la surplombent. La palme que lui apporte l'ange est bien sûr l'un des symboles qui vient imager et renforcer la thématique de la victoire. Nous sommes en présence d'une triomphatrice, même si la bataille livrée sur le mal et l'Hérésie est toute intérieure. Notons encore que la scène se déploie sur une estrade qui, sans doute, correspond visuellement au socle sur lequel se tient la figure de Ripa, marquant par là sa stabilité sur cette base solide, d'où elle ne peut tomber, ni vaciller.

Pour les besoins de la narration, l'artiste lui a associé plusieurs autres présences allégoriques qui participent, en action, à l'histoire. Le petit angelot de droite, tenant une torche enflammée, renversée en direction des ténèbres, surprend la figure de l'Hérésie dans cette vieille femme aux mamelles asséchées et

elements of these two allegories. The light would be an allusion to that of the intellect, while the volume, in this context, suggests the “book of books”, that is, the Holy Scriptures. The cockerel over her head, at first incongruous, is in fact a distinctive sign of the figure's divine character: she usually bears the fowl on top of her helmet, which is in this instance placed on the step at the extreme left of the composition. For Pythagoras and Socrates, the cockerel mystically represents the soul, the only home of true intelligence. Our main figure wears armour, as can be seen from the metal corselet that elegantly covers her breast (the iconographer points out that this consists of “mystical armour”), her foot rests on a sceptre, to signify that divine wisdom “governs the entire world to perfection”. She is also illuminated by rays of heavenly light descending from above. The palm brought to her by the angel is certainly one of the symbols of victory, further supporting that theme: we stand before a figure of triumph, even if the combat with evil and heresy is entirely interior. We may also note that the scene takes place on a platform, which corresponds visually with the dais occupied by Ripa's figure, defining her stability through the use of a solid base from which she can neither fall nor waver.

For narrative purposes, the artist has added several other allegorical figures to that of Wisdom, each shown taking an active part in the story. The little angel on the right, holding a flaming torch turned towards the darkness below, surprises the figure of Heresy, personified by an old woman with withered,

1. Ezia Gavazza-Federica Lamera-Lauro Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Gênes, 1990 ; Ezia Gavazza-Lauro Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Gênes, 2000 ; Federica Lamera, « Biografia di Domenico Piola », dans *Domenico Piola. Frammenti di un barocco ricostruito. Restauri in onore di Ezia Gavazza*, cat. exp. Gênes, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 22 mars – 11 mai 2003, p. 26-28.

— Ezia Gavazza, Federica Lamera and Lauro Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genoa, 1990 ; Ezia Gavazza and Lauro Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genoa, 2000 ; Federica Lamera, “Biografia di Domenico Piola”, in *Domenico Piola. Frammenti di un barocco ricostruito. Restauri in onore di Ezia Gavazza*, exh. cat., Genoa, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 22 March – 11 May 2003, pp. 26-28.

2. Daniele Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua « casa »*, 2 vol., Soncino, 2004.
— Daniele Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua « casa »*, 2 vols., Soncino, 2004.
3. Cesare Ripa, *Iconologia*, Piero Buscaroli (dir.), préface de Mario Praz, Milan, 1992. La première édition – sans les figures – fut publiée à Rome en 1593 et la deuxième édition – avec figures – paraît, toujours à Rome, en 1603. Ce célèbre répertoire d'allégories nourrit tout l'art du xvii^e siècle.

— Cesare Ripa, *Iconologia*, ed. Piero Buscaroli, with a preface by Mario Praz, Milan, 1992 (partial English translation, *Iconologia: or, Moral Emblems, by Caesar Ripa*, London 1709). The first edition – without figures – was published in Rome in 1593, and the second, illustrated edition was published there in 1603. This celebrated compendium of allegories provided nourishment for art throughout the seventeenth century.



FIG. 1

— Domenico Piola, *L'Allégorie de la guerre avec Amour et les Arts*, collection particulière.

pendantes, avec à la main des serpents agressifs dont le venin fait allusion à « la fausse doctrine avec ses phrases nocives ». Le loup, la patte posée sur une urne d'où s'échappent des pièces d'or, figure l'Avarice, dont cette créature avide est le principal attribut dans l'*Iconologia*. Ici, la gueule ouverte évoque la nuit, la caverne, les enfers, d'autant qu'elle fait face au démon, représenté avec un groin de sanglier, un animal qui, dans la tradition chrétienne, par ses fougueux passages dévastateurs, a toujours eu une connotation démoniaque. Tous deux sont enchaînés, entravés dans leurs passions mauvaises et coupables, par celle qui les a vaincus. De manière symbolique, la Sagesse écrase le mal sur lequel elle est majestueusement assise.

pendulous breasts, holding aggressive snakes, whose venom alludes to "false doctrine and its noxious phrases". A wolf, one paw resting on an urn with gold coins spilling out of it, represents Avarice, of which this greedy creature is the principal attribute in the *Iconologia*. Here, the animal's open mouth evokes night, caverns and hell itself, the more so as it faces a Satanic demon, shown with the snout of a boar, an animal which – leaving devastation in its wake – has always had a demonic connotation in the Christian tradition. They both lie chained, hindered in their guilty, evil passions by the being who has triumphed over them. Symbolically, Wisdom crushes the evil over which she is majestically seated.



FIG. 2
— Domenico Piola, *L'Assomption*, Chiavari (province de Gènes),
église San Giovanni Battista.

Quant au petit ange tenant une couronne de laurier, il renvoie à l'amour de la Vertu, qui se nourrit des Écritures comme l'indique son petit index droit pointant le livre. Le côté gauche est plus fortement marqué par la spiritualité: l'ange plus âgé qui se trouve au-dessus lève les yeux vers le ciel pour nous indiquer la transcendance du divin dont il est ici un intermédiaire.

Notre composition évoque, par son caractère ambitieux, tant par les dimensions que la richesse du récit, *L'Allégorie de la guerre avec Amour et les Arts* (collection particulière; Fig. 1), une œuvre profane cette fois, des années 1680-1690⁴. Pour notre *Triomphe de la Sagesse divine*, Mary Newcome nous a suggéré une datation un peu antérieure, au début des années 1670, datation que Daniele Sanguineti serait tenté



FIG. 3
— Domenico Piola, *La Sainte Marie Madeleine en prière*, Laigueglia
(province de Savone), oratoire de Santa Maria Maddalena.

As for the little angel to the left, holding a laurel crown, this is a reference to Love of Virtue, sustained by the Scriptures, as his right index finger proves, pointing at the open book. The left side of the composition has a stronger spiritual quality: the more mature angel dominating that area raises his eyes heavenward so as to indicate the transcendence of the Divine, of which he is an intermediary.

Our composition and its ambitious character – both in dimensions and wealth of narrative – recalls the *Allegory of War, with Love and the Arts* (private collection; Fig. 1), a secular work of the period 1680-1690.⁴ As regards this *Triumph of Divine Wisdom*, Mary Newcome has suggested a slightly earlier dating, in the early 1670s, while Daniele Sanguineti is

d'avancer de quelques années – vers 1675-1680 – en prenant comme points de confrontation stylistiques et chronologiques *L'Assomption* (Chiavari [province de Gênes], église San Giovanni Battista; Fig. 2) et *La Sainte Marie Madeleine en prière* (Laigueglia [province de Savone], oratoire de Santa Maria Maddalena; Fig. 3)⁵. La décennie 1670-1680 nous montre un artiste en pleine possession de son métier, s'exprimant au moyen d'un langage moderne, très recherché par une clientèle toujours plus nombreuse, aussi bien religieuse que privée. De fait, notre œuvre expose toute une scénographie baroque avec le dessein de privilégier la grâce de ses figures. La période de maturité de l'artiste se caractérise par une grande force dans la représentation, un plaisir à draper ses personnages de manière ample et aisée, un coloris toujours nuancé, suave. Les types physiques avec ses visages aux yeux allongés et aux bouches accentuées seront partagés par son célèbre élève Gregorio de Ferrari (1647-1726). De retour de Parme vers 1673, Gregorio commença à collaborer avec Piola dont, un peu plus tard, il épousera la fille.

Grâce au biographe Ratti, nous savons que Piola eut très jeune un apprentissage, auprès de son père puis de son frère, tous deux disparus prématurément en 1640⁶. Pour l'affirmation de son style, l'étude des fresques de Perin del Vaga (1501-1547) pour la villa d'Andrea Doria à Fassolo, le naturalisme de Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664), auxquels s'ajoute l'influence de la peinture teintée de maniérisme lombard tardif de Valerio Castello (1624-1659), restent fondamentaux. À la mort de ce dernier, Piola devient le principal protagoniste sur la scène génoise de la grande décoration, religieuse ou à fresque, pour des commandes privées. Lorsqu'il meurt à son tour, ses grandes entreprises inachevées seront poursuivies par ses fils, notamment par Paolo Gerolamo Piola (1666-1724). ▀

tempted to push it forward by a few years to about 1675-1680, using as points of stylistic and chronological comparison the *Assumption of the Virgin* (Chiavari [Province of Genoa], Church of San Giovanni Battista; Fig. 2) and the *Saint Mary Magdalen in Prayer* (Laigueglia [Province of Savona], Oratory of Santa Maria Maddalena; Fig. 3).⁵ The 1670s show us an artist in total possession of his talent, expressing himself through a modern language that was much sought-after by ever more numerous clients, in both religious and domestic spheres. Indeed, our picture is based on Baroque theatricality, with the deliberate aim of emphasizing the graceful poses of its figures. The artist's maturity is defined by energy of representation, delight in dressing his figures in ample, comfortable drapery, and an always nuanced, mellow use of colour. His physical types, with elongated eyes and accentuated mouths, were to be adopted by his celebrated pupil Gregorio de Ferrari (1647-1726). On his return from Parma in about 1673, Gregorio began his collaboration with Piola, whose daughter he married soon thereafter.

Thanks to his biographer Ratti, we know that Domenico Piola was initially apprenticed while still very young to his father and brother, both of whom died prematurely in 1640.⁶ His style became defined through fundamental elements of study: the frescoes by Perino del Vaga (1501-1547) in Andrea Doria's villa at Fassolo, the naturalism of Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664), and the influence of Valerio Castello (1624-1659), tinged by late Lombard Mannerism. When Castello died, Piola became the protagonist of large-scale decoration in Genoa, both in religious paintings and privately-commissioned frescoes; and when Piola himself died, his unfinished grand projects were taken on by his sons, notably Paolo Gerolamo Piola (1666-1724). ▀

4. Mary Newcome, dans *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, cat. exp. Francfort, Kunsthalle, 5 septembre – 8 novembre 1992, p. 167, n° 84, ill. 85; Daniele Sanguineti, *op. cit.* note 2, 2004, p. 433, n° I.160, fig. 258.

— Mary Newcome, in *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, exh. cat., Frankfurt, Kunsthalle, 5 September – 8 November 1992, p. 167, no. 84, ill. 85; Daniele Sanguineti, as in note 2, 2004, p. 433, no. I.160, fig. 258.

5. Daniele Sanguineti, *op. cit.* note 2, 2004, II, fig. LXII-LXIII, nos I.115-I.119.

— Daniele Sanguineti, as in note 2, 2004, II, figs. LXII-LXIII, nos. I.115-I.119.

6. Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi e dei*

forestieri che in Genova hanno operato, 1769 [Gênes, 1965 et Bologne, 1969], II, p. 29-51.

— Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato*, 1769 [Genoa, 1965 and Bologna, 1969], II, pp. 29-51.

GIOVAN BATTISTA GAULLI, dit IL BACICCIO

GÈNES, 1639 - ROME, 1709

Sainte Famille avec le petit saint Jean
et sainte Élisabeth

*The Holy Family with the Young Saint John
the Baptist and Saint Elizabeth*

HUILE SUR TOILE, 47 × 30 CM (OIL ON CANVAS, 18 ½ × 11 13/16 IN)

PROVENANCE. Angleterre, collection particulière.
BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. England, private collection.
LITERATURE. Unpublished

BACICCIO, UN DIMINUTIF DE GIOVAN BATTISTA, est un « peintre génois qui voulut être romain, sous l'aile du Bernin dans un premier temps, puis comme chef d'école », ainsi le résumait en trois traits Maurizio Fagiolo dell'Arco au début de l'introduction à la première exposition monographique dédiée à l'artiste, au Palazzo Chigi à Ariccia (1999-2000)¹.

S'il s'est formé, très jeune, à Gênes dans l'atelier de Luciano Borzone (1590-1645), Gaulli rejoignit Rome en 1657, à l'âge de dix-huit ans. Il s'orienta vers le classicisme de Guido Reni (1575-1642), et plus généralement vers les Bolognais qu'il a abondamment copiés comme l'attestent les inventaires de ses héritiers². Son introduction après 1660 auprès du cavalier Bernin (1598-1680) est fondamentale pour comprendre son rapide succès: membre de l'Académie de Saint-Luc, il en devient prince en 1662, à seulement vingt-trois ans. La proximité artistique avec le célèbre sculpteur baroque qui l'associait à nombre de ses entreprises s'entend comme une interprétation en peinture de la manière mature du Bernin. Sculpture et peinture se fondaient alors en une parfaite unité. Outre les commandes publiques, Baciccio a bénéficié de l'aura du sculpteur qui lui ouvrira les portes des grandes familles romaines, une occasion pour lui de réaliser de

BACICCIO, A DIMINUTIVE OF GIOVAN BATTISTA, was a "Genoese painter who wanted to be Roman, to begin with under Bernini's wing, and then as the head of his own school", in the summary words of Maurizio Fagiolo dell'Arco, introducing the first exhibition entirely dedicated to him, held in 1999-2000 at the Palazzo Chigi in Ariccia.¹

After a very early apprenticeship in Genoa in the workshop of Luciano Borzone (1590-1645), Gaulli arrived in Rome in 1657, aged eighteen. He was initially drawn to the classicism of Guido Reni (1575-1642), and then more generally to the Bolognese painters, painting a number of copies after their works, as is clear from the inventories of his heirs.² His introduction to the *cavaliere* Bernini (1598-1680) shortly after 1660 remains fundamental for an understanding of his swift success: having joined the Accademia di San Luca, he became its *principe* in 1662, at the age of only twenty-three. His professional proximity to the celebrated Baroque sculptor, who involved him in a number of his enterprises, resulted in a pictorial interpretation of Bernini's mature style, sculpture and painting blending in perfect unity. Apart from the public commissions he received, Baciccio benefited from the aura surrounding Bernini,





FIG. 1

— Baciccio, *Sainte Famille avec le petit saint Jean et sainte Élisabeth*, Salzburg, Residenzgalerie.

nombreux portraits. Il a mis son talent au service de l'église triomphante dans la voûte du Gesù représentant *Le Triomphe du nom de Jésus* (1676-1679), décoration baroque et illusionniste qui restera son chef-d'œuvre absolu, ouvrant la voie à celle, encore plus spectaculaire, du père Pozzo à Sant'Ignazio à Rome.

La *Sainte Famille avec le petit saint Jean et sainte Élisabeth* présentée ici appartient à la période tardive de Gaulli, après la mort du Bernin en 1680, alors que Baciccio se tourne vers le classicisme dominant de Carlo Maratta (1625-1713). Notre œuvre peut être rattachée à une petite toile, auparavant dans la collection Czernin à Vienne et entrée en 1980 à la Salzburg Residenzgalerie

which gave him access to the great Roman families and many an occasion for painting portraits. He lent his talent to the achievements of the Roman Church on the ceiling of the Gesù, depicting *The Triumph of the Name of Jesus* (1676-1679), one of the great illusionistic decorations of the Baroque age (and his masterpiece), paving the way for the even more spectacular ceiling painted by Padre Pozzo in the nearby Jesuit church of Sant'Ignazio.

The *Holy Family with the Young Saint John the Baptist and Saint Elisabeth* presented here belongs to Gaulli's late period, after Bernini's death in 1680, when the artist turned to the dominant classicism of Carlo Maratta (1625-1713). Our work can be associated with a small canvas formerly in the Czernin collection in Vienna and housed since 1980 in the Residenzgalerie, Salzburg (Fig. 1). In his monograph of 1964, Robert Enggass believed this was an initial sketch for an altarpiece that was either lost or never

1. Maurizio Fagiolo dell'Arco-Dieter Graf-Francesco Petrucci (dir.), *Giovanni Battista Gaulli. Il Baciccio 1639-1709*, cat. exp. Ariccia (Rome), Palazzo Chigi, 11 décembre 1999 – 12 mars 2000, p. 15.
— Maurizio Fagiolo dell'Arco, Dieter Graf and Francesco Petrucci, eds., *Giovanni Battista Gaulli. Il Baciccio 1639-1709*, exh. cat., Ariccia (Province of Rome), Palazzo Chigi, 11 December 1999 – 12 March 2000, p. 15.
2. Maurizio Fagiolo dell'Arco-Rossella Pantanella (dir.), *Museo Baciccio. In margine a quattro inventari inediti*, Rome, 1996, p. 113-117.
— Maurizio Fagiolo dell'Arco and Rossella Pantanella, eds., *Museo Baciccio. In margine a quattro inventari inediti*, Rome, 1996, pp. 113-117.
3. Inv. 565, huile sur toile. 49 × 30,5 cm. Robert Enggass, *The Painting of Baciccio – Giovan Battista Gaulli, 1639-1709*, University Park, Pennsylvanie, 1964, p. 160, fig. 128 ; et, plus récemment, Francesco Petrucci, *Baciccio*.
Giovan Battista Gaulli (1639-1709), Rome, 2009, p. 541, n° C17a.
— Inv. no. 565; oil on canvas, 49 × 30.5 cm. Robert Enggass, *The Painting of Baciccio – Giovan Battista Gaulli, 1639-1709*, University Park, PA, 1964, p. 160, fig. 128; and more recently, Francesco Petrucci, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli (1639-1709)*, Rome, 2009, p. 541, no. C17a.
4. Huile sur toile. 189 × 126 cm. Miriam Di Penta, « Aggiunte al Baciccio : una "Sacra Famiglia con santa Elisabetta e san Giovannino" inedita della tarda maturità », *Storia dell'Arte*, 118, 2007, p. 45-56, fig. 2 ; Francesco Petrucci, *op. cit.* note 3, 2009, p. 539-540, n° C17.
— Oil on canvas, 189 × 126 cm. Miriam Di Penta, "Aggiunte al Baciccio: una 'Sacra Famiglia con santa Elisabetta e san Giovannino' inedita della tarda maturità", *Storia dell'Arte*, 118, 2007, pp. 45-56, fig. 2; Francesco Petrucci, as in note 3, 2009, pp. 539-540, no. C17.



FIG. 2
— Baciccio, *Sainte Famille avec le petit saint Jean et sainte Élisabeth*, collection particulière.

(Fig. 1). Robert Enggass, dans sa monographie (1964), la pensait préparatoire à une *pala* perdue ou jamais réalisée et la situait autour des années 1690³. Il avait par ailleurs publié un certain nombre de dessins préparatoires en rapport avec cette composition. En 2007, un grand tableau qui développe, avec des variantes, le même sujet est publié par Miriam Di Penta qui annonce la réapparition de la *pala* perdue (Fig. 2)⁴. Notre petite toile, inférieure au *bozzetto* de Salzbourg, de deux centimètres en hauteur, en reprend la scène figurée avec les angelots, mais s'en éloigne par une plus grande luminosité qui intensifie les couleurs du paysage, en particulier les bleus. Par son caractère plus fini, son refus du conformisme dans la pose naturelle de la Vierge, un simple fichu blanc sur la tête, cette œuvre s'accorde parfaitement avec un usage privé.



FIG. 3
— Baciccio, *Sainte Famille avec le petit saint Jean et sainte Élisabeth*, Windsor Castle, Royal Collection.

executed, dating it to the 1690s.³ He also published a certain number of preparatory drawings connected with this composition. In 2007, a large-scale painting of the same subject with variants was published by Miriam Di Penta as a rediscovery of the lost *pala* (Fig. 2).⁴ Our small canvas, two centimetres less high than the *bozzetto* in Salzburg, repeats the basic group of figures and little angels, but differs from it in luminosity, with a greater intensification of colour in the landscape, especially the blues. Its more finished character and rejection of customary norms in the almost natural pose of the Virgin, her head dressed in nothing more than a simple white kerchief, would be perfectly appropriate for private use.

These two small-scale compositions contain some notable variants with respect to the newly-

Ces deux petites compositions présentent des variantes notoires par rapport à la grande réapparue, qui culminent dans l'adoucissement du caractère sacré, la scène est ici volontairement charmante. L'artiste tend à poser les formes au moyen d'une plus grande fermeté de dessin tout en utilisant un chromatisme délicat.

Francesco Petrucci anticipe légèrement la datation d'Enggass pour le *bozzetto* de Salzbourg, et en conséquence des deux autres tableaux – même si le nôtre est apparu après la parution de sa monographie –, proposant une réalisation entre 1687 et 1690. Sa datation s'appuie sur une inscription au revers d'un dessin de Windsor (Fig. 3), dans laquelle l'artiste indique, s'adressant au commanditaire, se trouver toujours dans sa maison de San Salvatore in Lauro, donc avant 1690, date de l'acquisition de son petit palais, rue du Parione. Petrucci nous signale encore que dans l'inventaire (1761) de Giulio Gaulli, le fils du peintre, apparaît une *Famiglia Sacra*, estimée 15 scudi, une somme qui laisse penser à de petites dimensions⁵. ─

discovered grand altarpiece, with a sweetening of the sacred character and a deliberately charming scene. The artist tends to describe his forms through a more insistent use of drawing while never abandoning a delicate sense of colouring.

Petrucci dates the Salzburg sketch to a slightly earlier period than Enggass, as he does in general for these pictures – ours appeared after the publication of his monograph – suggesting their execution took place between 1687 and 1690. His dating is supported by an inscription on the verso of a drawing in Windsor (Fig. 3) in which the artist (addressing his patron) states that he is still living in his house near San Salvatore in Lauro, and therefore before 1690, when he purchased a little palazzo in the Via del Parione. Francesco Petrucci has pointed out that the 1761 inventory of the painter's son Giulio Gaulli makes mention of a *Famiglia Sacra* valued at 15 *scudi*, a figure that could well indicate a small-scale picture.⁵ ─

5. Maurizio Fagiolo dell'Arco-Rossella Pantanella (dir.), *op. cit.* note 2, 1996, p. 24, 115, n° 92.

— Maurizio Fagiolo dell'Arco and Rossella Pantanella, eds., as in note 2, 1996, pp. 24, 115, no. 92.



