



Alessandro
Magnasco
(1667-1749)

LES ANNÉES DE LA MATURITÉ
D'UN PEINTRE ANTICONFORMISTE

Galérie Canesso
PARIS

Alessandro
Magnasco
(1667-1749)

LES ANNÉES DE LA MATURITÉ
D'UN PEINTRE ANTICONFORMISTE

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition
Alessandro Magnasco (1667-1749).

Les années de la maturité d'un peintre anticonformiste

Galerie Canesso, Paris

25 novembre 2015 – 31 janvier 2016

Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco, Gênes,

25 février – 5 juin 2016.

Comité scientifique et commissariat

Piero Boccardo, Musei di Strada Nuova

Maurizio Canesso, Galerie Canesso

Véronique Damian, Galerie Canesso

Fausta Franchini Guelfi, Università degli studi di Genova

Coordination éditoriale :

Véronique Damian assistée de Corentin Dury

Traductions : Véronique Damian et Corentin Dury

Conception graphique : François Junot

Photogravure et impression :

PPA Mahé, Montreuil, novembre 2015

© Galerie Canesso, 2015

ISBN 978-2-9529848-7-4



Alessandro
Magnasco
(1667-1749)

LES ANNÉES DE LA MATURITÉ
D'UN PEINTRE ANTICONFORMISTE

Sous la direction de Fausta Franchini Guelfi

Galerie Canesso
PARIS



REMERCIEMENTS

La galerie Canesso et les Musei di Strada Nuova tiennent à remercier toutes les personnes et institutions qui, par leurs prêts généreux, ont permis la réalisation de cette exposition :

- Giuliana ERICANI, directrice, Museo Biblioteca Archivio, Bassano del Grappa
 - Cesare CASTELBARCO ALBANI, président, Banca Carige, Gênes
 - Maria Flora GIUBILEI, directrice, Musei di Nervi, Gênes
 - Paolo BISCOTTINI, directeur, Museo Diocesano, Milan
 - Paul SALMONA, directeur, musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris
 - Dario MATTEONI, directeur, Museo nazionale di Palazzo Reale, Pise
 - Francesca LAPICCIRELLA BRASS, Venise
- ainsi que les collectionneurs privés qui ont préféré conserver l'anonymat.

L'exposition est placée sous le patronage de l'Ambassade d'Italie à Paris à laquelle les organisateurs tiennent à témoigner toute leur gratitude.

Nos remerciements vont également aux auteurs des essais et du catalogue, en particulier Fausta FRANCHINI GUELFI mais aussi Maria Silvia PRONI pour leur précieuse contribution.

Nous voudrions citer et remercier, à la galerie Canesso, nos collaborateurs : en premier lieu Olimpia VALDIVIESO sans oublier Julian MORIN et Riccardo RINALDI.

Que tous ceux qui nous ont aidés dans la préparation de l'exposition et la rédaction du catalogue trouvent ici, au nom de la Galerie Canesso, des Musei di Strada Nuova et du comité scientifique, l'expression de nos plus vifs remerciements :

Angela ACORDON, Gênes, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Liguria ; Sébastien ALLARD, Paris, musée du Louvre ; Paolo ARDUINO, Gênes, Centro civico di documentazione per la storia, l'arte e l'immagine; Raffaella BESTA, Gênes, Musei di Strada Nuova ; Damien BRILL, Paris, INHA ; Stéphanie BRIVOIS, Paris, musée du Louvre ; Emanuela CARPANI, Venise, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per Venezia e Laguna ; padre Vittorio CASALINO, Gênes, Ordo fratrum minorum capuccinorum ; Stefano CASCIU, Polo museale regionale della Toscana ; Marie CATHALA, Bordeaux, musée des Beaux-Arts ; Kateryna CHUYEVA, Kiev, Musée national des arts de Bogdan et Varvara Khanenko ; Emanuela DAFFRA, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese ; Giovanni DELAMA, Trente, Biblioteca comunale ; Dafne FERRERO, Gênes, Biblioteca provinciale dei Cappuccini ; Maura FIORAVANTI, Gênes, Banca Carige ; Giancarla ISCHIO, Milan, Museo Diocesano ; Guillaume KAZEROUNI, Rennes, musée des Beaux-Arts ; Olga KUROVETS, Kiev, Musée national des arts de Bogdan et Varvara Khanenko ; Fabrizio LEMME ; Stéphane LOIRE, Paris, musée du Louvre ; Fabrizio MAGANI, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza ; Alfredo MAJO, Gênes, Banca Carige ; Jean-Luc MARTINEZ, Paris, musée du Louvre ; Stefania MASON, Venise, Università degli studi di Udine e Venezia ; Philippe ESTEVES MENDES, Paris, Galerie Mendes ; Federica MILOZZI, Bassano del Grappa, Museo biblioteca archivio ; Andrea MUZZI, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno ; Roberto et Guglielmina NAM ; Caterina OLCESE, Gênes, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Liguria ; Simonetta OTTANI, Gênes, Biblioteca provinciale dei Cappuccini ; Claudio PAOLOCCI, Gênes, Fondazione Franzoni ; Loredana PESSA, Gênes, Museo Luxoro ; Paola PIOLI, Gênes, Alliance française Galliera ; Salvador SALOR-PONS, Detroit, Institute of Art ; Stefano PITTO, Gênes, Banca Carige ; Luciano Maria PROVENZANO, Rome, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo ; Antonella RANALDI, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese ; Luca RINALDI, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Liguria ; Pietro Maria ROSI, Gênes, Banca Carige ; Marie-Josée SPINOSA, Paris, musée d'art et d'histoire du Judaïsme ; Oliver TOSTMANN, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art ; Evelyn D. TREBILCOCK, Hudson, The Olana Partnership ; Silvana VERNAZZA, Gênes, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Liguria ; Eric WHEELER, Detroit, Institute of Art ; Olena ZHYVKOVA, Kiev, Musée national des arts de Bogdan et Varvara Khanenko.

Au cours de mes pérégrinations à la recherche d'œuvres d'art, la rencontre avec *La Lanterne magique* de Magnasco s'est révélée fondamentale.

J'acquis immédiatement ce tableau extraordinaire, impressionné par la qualité picturale de ses petites figures exécutées avec *maestria*, légères et instables comme seul Francesco Guardi savait les faire à l'époque. Ce tumulte de figures et le monde qu'il représente me furent révélés par Dante Isella (1922-2007), fin connaisseur et collectionneur, historien cultivé, qui mit à ma disposition son savoir, m'introduisant dans le Milan du début du XVIII^e siècle. Il me parla du théâtre de Carlo Maria Maggi (1630-1699), me révéla toute la puissance créatrice et innovatrice de Magnasco en me montrant comment il avait réussi, avec sa peinture, à donner une vision critique de la société de son temps, jamais indifférente au drame humain.

Profondément marqué par la qualité picturale et par le message transmis, je n'ai pas laissé échapper lorsque l'occasion se présenta à nouveau sur ma route, *Les Funérailles juives* (n° 10) que je réussis à réunir en paire avec *L'Hommage à Pluton* (n° 9).

À nouveau, je fus surpris par le tableau *La Dissipation et l'Ignorance détruisent les Arts et les Sciences* (n° 22), que je n'ai pas hésité à faire mien, où la critique de la décadence de la noblesse, de la bourgeoisie et des ordres religieux, était si forte qu'un âne contrarié bouscule le chevalet d'un peintre, malmenant les arts.

J'ai fait ensuite d'autres acquisitions de ce peintre original tout en pensant l'exposer en France où il est encore peu connu. J'ai alors décidé de m'adresser à Piero Boccardo, directeur des Musei di Strada Nuova, et à Fausta Franchini Guelfi, spécialiste reconnue de l'artiste, pour obtenir leur concours. Je tiens à les remercier chaleureusement d'avoir adhéré, avec enthousiasme et engagement, au projet.

MAURIZIO CANESSO – *Président, Galerie Canesso*

Parce qu'une collaboration entre une institution muséale publique et une galerie d'art reste, encore aujourd'hui, incontestablement inhabituelle, lorsque Maurizio Canesso a émis l'idée d'organiser ensemble une exposition monographique dédiée à Alessandro Magnasco, avant de répondre et de soumettre le projet à la Direction culturelle de la Ville de Gênes, j'ai pris le temps de réfléchir à l'« éthique muséale » de la proposition, d'autant plus que dans d'autres pays il existe des interdictions très précises concernant les prêts d'œuvres de propriété publique aux structures privées.

Cependant, conscient de la qualité des œuvres présentées par la galerie Canesso d'où provient, par exemple, *L'Autoportrait* de Luca Cambiaso appartenant depuis 2004 aux Musei di Strada Nuova (grâce à la générosité de la Compagnia di San Paolo), et qui vend peu après, à l'University Art Museum de Princeton, un important *bozzetto* de Baciccio alors que le *Vénus et Adonis* de Cambiaso et *Les Funérailles juives* (n° 10) de Magnasco entrent au musée du Louvre, mais aussi conscient de la rigueur de la démarche et de la sélection d'œuvres approuvée par Fausta Franchini Guelfi, la plus éminente autorité scientifique sur ce peintre anticonformiste du XVIII^e siècle, cela m'a semblé une excellente opportunité d'exposer, au meilleur niveau, une anthologie de ses œuvres. Le projet a été conçu à partir d'un engagement commun, exemplaire, entre public et privé. Ce partenariat, attentif à la qualité et à la recherche, souligne encore une fois la transparence et l'avantage réciproque des relations entre les musées, un marché de l'art exigeant et professionnel et des collectionneurs.

Le choix d'organiser une exposition avec une galerie privée est un projet innovant, de même que le choix de l'artiste. Cependant, une exposition sur ce peintre anticonventionnel eut un précédent de bon augure à Gênes. Réouvert en 1949, après les dommages dus à la guerre, le Palazzo Bianco a été rénové pour la présentation, inédite et presque déconcertante, d'une exposition consacrée précisément à cet artiste. Elle a été ensuite mondialement appréciée et saluée. Par ailleurs, cette nouvelle initiative vient ponctuer la fin des derniers travaux qui, dans le respect des précédents, ont adapté et valorisé les capacités de l'édifice à présenter des œuvres dans le contexte plus global de la mise en valeur des Musei di Strada Nuova. Outre l'assistance de Raffaella Besta et Loredana Pessa, dont j'ai pu bénéficier à l'intérieur des Musei di Strada Nuova, pour arriver à présenter ce bel ensemble, l'efficace et toujours prompt collaboration de Véronique Damian ainsi que le secrétariat assuré par Corentin Dury, ont été fondamentaux. Je les remercie tous les deux pour leur constante et entière disponibilité tout au long de la réalisation de ce projet.

PIERO BOCCARDO – *Directeur, Musei di Strada Nuova*

Dernier représentant de la tradition picturale génoise pluriséculaire, Alessandro Magnasco apparaît avant tout comme un artiste autonome et indépendant. Génie anticonventionnel, il peut à juste titre, être rattaché au siècle des Lumières, même si, pour des raisons chronologiques, il doit être considéré comme un précurseur de celui-ci. Ce n'est pas une surprise de découvrir certains de ses tableaux dans les musées français – parfois de véritables chefs-d'œuvre – et de voir une galerie parisienne, la galerie Canesso, proposer d'organiser en partenariat avec les Musei di Strada Nuova de Gênes une exposition monographique qui lui est dédiée. Par ailleurs, Magnasco représente, pour Gênes, plus que le nom d'un peintre extraordinaire parce que ce fut précisément par la présentation d'une grande exposition de cet artiste qu'en 1949 la Ville concrétisa les débuts de la reprise après les destructions de la guerre ; cette exposition consacra la renommée de l'artiste hors de la péninsule.

La Ville de Gênes exprime sa reconnaissance à la galerie Canesso, aux Musei di Strada Nuova, au Settore Musei e Biblioteche de la Ville, à toutes les Surintendances impliquées ainsi qu'au Ministère, aux chercheurs, aux musées et aux collectionneurs ayant adhéré au projet.

Des remerciements particuliers doivent être adressés à Maurizio Canesso qui est non seulement le mécène de l'événement dans son intégralité, mais a également offert que l'exposition, après Paris, ait lieu à Gênes au sein du Palazzo Bianco, là où s'était tenue celle de 1949.

À l'époque, le bâtiment sortait à peine d'une période de restauration d'après-guerre, aujourd'hui il vient d'être doté d'outils et de services nouveaux, nécessaires au bon fonctionnement d'une structure muséale moderne, tout en voyant ses espaces valorisés et augmentés.

Ainsi, une fois encore, Magnasco annonce la nouveauté et des temps meilleurs.

MARCO DORIA – *Maire de Gênes*

CARLA SIBILLA – *Adjointe à la Culture*





Portrait d'Alessandro Magnasco, in C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova, 1769.

Sommaire

12 Alessandro Magnasco (1667-1749),
La vie et les choix d'un artiste entre Gênes et Milan
FAUSTA FRANCHINI GUELFU

28 Magnasco en France,
la redécouverte et le marché de l'art
VÉRONIQUE DAMIAN

Catalogue

33 Alessandro Magnasco

93 Bibliographie

Alessandro Magnasco (1667-1749)

La vie et les choix d'un artiste entre Gênes et Milan

FAUSTA FRANCHINI GUELFU

La vie de Magnasco est très peu documentée, même si de récentes découvertes d'archives et de nouvelles contributions sont venues préciser sa biographie. La seule source a longtemps été la *Vita* que Carlo Giuseppe Ratti (1737-1795) lui a consacrée dans les *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi* (Gênes, 1769). Certains faits importants rapportés par l'auteur, comme son apprentissage auprès de Filippo Abbiati (1640-1715), sont attestés par ses œuvres elles-mêmes, mais non par des documents. Toutes les pièces d'archives retrouvées à ce jour ont été retranscrites soigneusement dans le *Regesto*¹ et l'*Appendice documentaria*² du catalogue de la grande exposition *Alessandro Magnasco 1667-1749*, organisée à Milan en 1996. Nous ferons référence à ces textes pour la suite du présent essai.

Fils du peintre Stefano Magnasco (vers 1635 - vers 1672/1674), lui-même élève de Valerio Castello (1624-1659), Alessandro naît à Gênes le 4 février 1667. Il s'établit à Milan, peut-être aux environs de 1677, son père étant mort vers 1672-1674, et entre comme apprenti dans l'atelier d'Abbiati, l'un des peintres milanais les plus célèbres. Ce dernier expérimentait des solutions nouvelles et actualisées aux problèmes de la lumière et de l'écriture picturale. L'influence profonde que l'œuvre de son maître et la peinture lombarde exercèrent sur Magnasco est attestée par des toiles telles que le *Portement de Croix* (collection particulière) directement inspiré de celui d'Abbiati (Pavie, Museo Civico), le *Saint François en extase* (Gênes, Palazzo Bianco), l'*Ecce Homo* (fig. 1) et la *Madeleine pénitente* (collection particulière). Toutes ces compositions ont pour caractéristique commune une réflexion sans concession sur la pénitence, servie par un coloris sombre et la tension dramatique des contrastes d'ombre et de lumière. Datées autour de 1690, elles peuvent être rapprochées de sa production de

portraits, attestée par Ratti et reconnue à ce jour, dans un petit groupe d'œuvres de grande qualité. Elles portent toutes un regard sévère sur la réalité, hérité de la tradition anti-commémorative de l'art du portrait lombard : le *Gentilhomme* du Palazzo Bianco ; le *Bartolomeo Micone* de la Pinacoteca di Brera ; l'*Écrivain* conservé dans une collection particulière (fig. 2) ; les deux *Dames* qui, à l'origine, se faisaient pendants (Côme, Museo Civico et collection particulière) ; la *Dame* de la collection Terruzzi³. C'est à Milan que Magnasco reçoit le diminutif d'Alessandrino ou Lissandrino que l'on rencontre dans les inventaires de collections. Ses premières œuvres datées, la *Réunion de quakers* (1695, fig. 4) et la *Procession de capucins* (1697), toutes deux en mains privées, montrent qu'il est dès cette époque bien introduit dans le milieu de la peinture dite mineure, spécialiste de petites figures et continue à en réaliser tout au long de sa carrière, toujours en étroite collaboration avec des paysagistes comme Antonio Francesco Peruzzini (1643/1646-1724) et des peintres de ruines architecturales comme Clemente Spera (vers 1662-1742). En 1698 et en 1699, il exécute avec ce dernier, pour l'aristocrate milanais Giovan Francesco Arese, quatre grandes *Ruines antiques avec figures*, non identifiées à ce jour. La chronologie précise et les modalités du tournant décisif que Magnasco accomplit sont encore inconnues, sans doute au début des années 1690. Cependant, les caractères fondamentaux de cette nouvelle orientation apparaissent clairs, ce que confirme le succès de ses œuvres à Florence où il est documenté en 1703, aux côtés de Peruzzini avec lequel il travaille pour le grand-prince Ferdinando de' Medici (1663-1713), héritier du grand-duché de Toscane, ainsi que pour d'autres commandes. Outre les deux tableaux conservés de nos jours à la Galleria degli Uffizi (fig. 4a) et cités dans l'inventaire de la collection personnelle de ce même Ferdinando, Magnasco

1. Milan, 1996, p. 353-371.

2. Milan, 1996, p. 372-382.

3. Franchini Guelfi, 1999, p. 78-82.

réalisa pour lui la *Scène de chasse* aujourd'hui au Wadsworth Atheneum de Hartford (États-Unis ; fig. 3). L'illustre commanditaire y apparaît aux côtés de son épouse, la princesse Violante de Bavière, de Sebastiano Ricci (1659-1734), son peintre de prédilection, et enfin de Magnasco lui-même, par ailleurs ami de Ricci. En 1704, sa collaboration avec le paysagiste français Jean-Baptiste Feret (vers 1664-1739) est attestée pour deux tableaux destinés à un client livournais. En 1705, il exécute les figures des trappistes d'une *Thébaïde* (collection particulière) dont le paysage est dû à Nicolas van Houbraken (1668-1720) et Marco Ricci (1676-1730), neveu de Sebastiano, lui aussi présent à Florence au même moment. Au cours de son séjour florentin, qui s'achève avec son retour à Milan en 1709, Magnasco demeure en relation constante avec Gênes, où vivent sa mère et ses frères. Deux documents en témoignent : une lettre adressée en 1703 par le paysagiste génois Carlo Antonio Tavella (1668-1738) au collectionneur et marchand bergamasque Francesco Brontino – qui avait demandé à Magnasco une *Procession de capucins* – et la procuration notariée par laquelle, en 1723, l'artiste confie au Génois Lorenzo Giustiniani le soin de percevoir pour son compte, dans la capitale ligure, un legs testamentaire. Selon toute probabilité, après son retour à Milan, il se rend à Venise, où il reste très proche de son ami Sebastiano Ricci. Il avait entre-temps épousé à Gênes, vers 1708, la jeune veuve Maria Rosa Caterina Borea. En 1709 naît Livia Caterina, la seule de ses enfants restée en vie après les décès des petits Francesca (1710-1712) et Stefano (1712-1713). À Milan, il est inscrit à l'Accademia di San Luca et collabore souvent avec Peruzzini et Spera, pour des commanditaires aussi prestigieux que les Borromeo, les Archinto, les Casnedi, les Visconti ou les Durini ; il exécute de nombreuses scènes de la vie monastique, des sujets picaresques animés de bohémiens et de vagabonds, des représentations mythologiques et des figures de lavandières et de pèlerins immergées dans des paysages, mais aussi quelques réunions de quakers et des synagogues. Il crée pour le comte Gerolamo di Colloredo (1674-1726), gouverneur autrichien de Milan de 1719 à 1725, les quatre grandes toiles que ce dernier lègue à l'abbaye de Seitenstetten (Autriche), où la pinacothèque les abrite encore aujourd'hui : *La Bibliothèque* et *Le Réfectoire des capucins* (fig. 16a), *La Synagogue* et *Le Catéchisme dans la cathédrale de Milan* (fig. 7b). La dernière œuvre de Magnasco datable avec certitude est *Le Vol sacrilège* du Museo Diocesano de Milan (n° 8), réalisé peu après la tentative de vol survenue en l'église Santa Maria di Siziano (Pavie) au mois de janvier 1731. Probablement en 1733, peu après le décès de son épouse (1732), sa fille Livia Caterina se marie avec Giacomo Miconi à Gênes. L'artiste retourne alors vivre dans sa ville natale. En 1743, souffrant, il nomme sa fille procuratrice et héritière, lui confiant la gestion exclusive de l'argent qu'il avait investi au Banco di San Giorgio ; puis il guérit de sa maladie. Mort à Gênes le 12 mars 1749, à l'âge de quarante-deux ans, il y est enseveli en l'église San Donato, près de sa demeure. Ratti indique qu'il avait continué à peindre jusqu'à ses derniers jours.



Fig. 1 – Alessandro Magnasco, *Ecce Homo*, Collection particulière.



Fig. 2 – Alessandro Magnasco, *Portrait d'écrivain*, Collection particulière.



Fig. 3 – Alessandro Magnasco et paysagiste anonyme, *Scène de chasse*, Hartford (États-Unis), Wadsworth Atheneum Museum of Art.

Un peintre dissident dans la crise de la conscience européenne

Dans *La Crise de la conscience européenne. 1680-1715* (Paris, 1935), le grand historien français Paul Hazard (1878-1944) a été le premier à analyser les courants culturels, les débats, les transformations de la pensée et la naissance d'idées nouvelles entre la fin du xvii^e et le début du xviii^e siècle, une période jusqu'alors négligée par les historiens de la culture. Pendant ces années d'intense activité intellectuelle, les prémisses de la culture des Lumières voient le jour : émergence de la suprématie de la raison, critique des croyances traditionnelles, nouvelle vision des problématiques liées à la religion et à la morale sociale ainsi qu'à l'intérêt pour le progrès de la science. Tous ces mouvements touchent l'élite intellectuelle européenne par la diffusion de livres, de manuscrits et de pamphlets clandestins, malgré les résistances des milieux conservateurs et l'opposition des institutions – en premier lieu celle de l'Église – la pensée emprunte de nouvelles voies et tente de nouvelles expériences. C'est précisément durant ces années d'inquiétude et de tension extrême que vécut Magnasco. Ses tableaux représentent,

en Italie, la seule expression figurative issue de l'entrelacement serré d'idées et d'orientations développées autour de certaines de ces problématiques nouvelles. Il faut donc supposer l'existence, chez lui, d'une conscience aiguë et d'un intérêt profond envers des thématiques jusqu'alors absentes de la peinture italienne, mais aussi d'une relation pleine de vitalité avec une culture qui, dans ce contexte historique, remettait en cause de nombreuses certitudes pour s'aventurer sur un nouveau terrain d'investigation et de discussion. Sa fascination pour les atmosphères sombres, la dissolution des formes et le propos moral sévère d'une grande partie de sa production mettent ainsi en évidence sa dissidence par rapport à la culture figurative contemporaine : ses œuvres s'adressent à des commanditaires qui apprécient les images d'une rigueur stricte, d'un chromatisme austère et d'une manière violente et dramatique de faire émerger les figures de l'obscurité. À la fin du xvii^e siècle, il avait d'ores et déjà abordé dans sa quasi-totalité le vaste répertoire iconographique qu'il continue, pendant tout le reste de sa longue carrière, à reprendre et à enrichir de nouvelles variations par l'entremise de sujets comme les synagogues et les réunions de quakers qui

dénotent chez ses commanditaires un vif intérêt pour les débats en cours sur les questions religieuses. Mais il le fait aussi avec des références précises à la réalité : ainsi, dans la seconde moitié du xvii^e siècle, un groupe de quakers anglais était présent à Milan ; et en 1657, six missionnaires se sont rendus à Livourne, ville qui abritait une forte communauté juive à laquelle ils se sont adressés pour se faire connaître, en priorité avec des interventions directes comme des prédications dans la synagogue⁴. Ce n'est donc pas un hasard si Magnasco peint, lors de son séjour florentin, les deux pendants que forment *La Synagogue* et la *Réunion de quakers* aujourd'hui à la Galleria degli Uffizi. L'intérêt suscité par cette nouvelle société religieuse apparue en Angleterre, qui présentait des singularités aussi stupéfiantes pour l'époque que l'autorisation accordée aux femmes de prêcher, est certainement à l'origine des *Réunions de quakers* de Magnasco (fig. 4). Datée de 1695, sa première version du sujet fut sans aucun doute réalisée à Milan, où les quakers anglais font en 1672 une intervention retentissante dans la cathédrale. En l'occurrence, le peintre s'inspire directement des estampes de Jacob Gole (1660-1737) d'après les tableaux du peintre hollandais Egbert van Heemskerck (1634-1704), qui avait dépeint des assemblées de quakers auxquelles il avait assisté à l'occasion de son voyage à Londres (fig. 5)⁵.

Pour étudier les thématiques iconographiques de la peinture de Magnasco, il est, en effet, toujours nécessaire de chercher un point de comparaison avec la réalité de son temps, tout en distinguant deux niveaux d'interprétation : les faits historiques dont témoignent les documents ou les chroniques de l'époque, les sources figuratives et littéraires qui fournissent une vision de ces mêmes faits visant aux transformations de la pensée et de la conscience, en rapport étroit avec des commanditaires intéressés par ces problématiques spécifiques. Une *Histoire abrégée du Kuakerisme* (Cologne, 1694) se trouvait dans la bibliothèque du baron Georg Wilhelm von Hohendorf, grand collectionneur de livres et de manuscrits qu'il faisait venir de toute l'Europe pour son propre compte et pour celui du prince Eugène de Savoie (1663-1736), gouverneur autrichien de Milan entre 1706 et 1716 et ami des Borromeo, eux-mêmes des commanditaires de Magnasco. Des textes sur la religion hébraïque sont également présents aussi bien parmi les livres de Hohendorf que dans la bibliothèque de l'érudit milanais Michele Maggi, lui aussi un proche du prince Eugène et, par la suite, du comte Gerolamo di Colloredo, gouverneur de Milan de 1719 à 1725 et mécène de Magnasco, comme on l'a vu plus haut. Il est impossible de reprendre ici l'analyse des milieux culturels milanais à l'époque où Magnasco vit et travaille dans la capitale lombarde, et même celle de ses rapports avec ses clients⁶. Mais on ne saurait trop in-



sister sur l'appartenance de ses commanditaires dont on connaît les noms (des Borromeo aux Arese, des Casnedi aux Archinto, des Visconti aux Durini) à une aristocratie très proche des nouveaux gouverneurs autrichiens. À l'inverse de leurs prédécesseurs espagnols, conservateurs et rétrogrades, ils se caractérisent par leurs orientations clairement laïques et juridictionalistes, selon une perspective que l'on pourrait qualifier d'« éclairée » si l'on se réfère par ce terme, dans le sillage de Paul Hazard, à tout ce qui précède et prépare le mouvement des Lumières lombard du début de la seconde moitié du xviii^e siècle.

Arrivé très jeune à Milan, Magnasco passe l'essentiel de son existence dans cette ville agitée par une véritable effervescence culturelle et une rapide transformation politique et économique. La personnalité de certains intellectuels, sans oublier son rapport étroit avec les com-

Fig. 4 – Alessandro Magnasco, *Réunion de quakers*, Collection particulière.

Fig. 5 – Egbert Van Heemskerck, *Réunion de quakers*, Londres, The Royal Collection.

4. Villani, 1996 ; Vismara Chiappa, 1996 ; Villani, 1997.

5. Franchini Guelfi, 1977, p. 36-39.

6. Analyse approfondie de la question dans Franchini Guelfi, 1977 ; Milan, 1996 et Franchini Guelfi, 2014.



manditaires, est la clef pour comprendre le sens de son intervention dans ce contexte culturel précis dont il absorbe les stimulations pour les transformer en images. Les œuvres théâtrales du poète milanais Carlo Maria Maggi (1630-1699) et les réflexions sur l'éducation religieuse et sur les ordres conventuels de Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), présent à Milan de 1695 à 1700, expriment une pensée novatrice tendant à une vision rationnelle et éclairée de la réalité. Maggi et Muratori, protégés des Arese, des Borromeo et des Visconti, ont en commun une nouvelle sensibilité que Magnasco partage certainement⁷. La *Satire du noble déchu* (fig. 6) est, de ce point de vue, très révélatrice : dans un intérieur pauvre et dénudé, un maigre gentilhomme au vêtement rapiécé, assis sur un banc grossier, est appuyé contre de gros sacs de paille. Il arbore toutefois un heaume, serre fièrement la garde de sa longue épée et exhibe d'un air hautain son arbre généalogique tracé sur un parchemin. Derrière lui, un personnage invite à le tourner en dérision en lui tirant la langue et en lui faisant les cornes de la main gauche. Le mépris pour une noblesse appauvrie, mais qui se gargarise encore de discours emphatiques sur son blason et sur les hauts faits de ses ancêtres, est un des leitmotifs du théâtre satirique de Maggi, en dialecte milanais, par exemple le *Manco male* (1695) et le *Barone di Birbanza* (1696). Dans le tableau de Magnasco, la manière de ridiculiser le modèle est si proche de celle de don Filotimo dans le *Manco male*, que l'on en vient à penser que le peintre pourrait avoir montré, à la demande d'un commanditaire particulièrement intéressé par cette thématique et à plusieurs années de distance, une scène de ce spectacle théâtral⁸. L'intérêt du peintre pour le théâtre de son temps est bien connu (n^{os} 2-3 et 9-10). Les écrits de Maggi contiennent aussi une condamnation morale du noble oisif et dépensier. Après les polémiques provoquées par la dénonciation, dans le traité du marquis Scipione Maffei intitulé *Della scienza chiamata cavalleresca* (Rome, 1710), de « l'ozio vile » (« la vile oisiveté ») et de « l'ignobil vita » (« la vie ignoble ») d'une certaine aristocratie, Magnasco développe ce propos avec *La Dissipation et l'Ignorance détruisent les Arts et les Sciences*⁹ (n^o 22). L'ample diffusion de l'ouvrage de Maffei (1675-1755), qui dénonce les aspects dégénérescents de l'idéologie aristocratique de l'époque, conduit Maggi à approfondir et à renouveler sa réflexion¹⁰. Jointe à un exercice subtil de l'ironie et à la critique, poussée jusqu'à la caricature, d'une noblesse désormais dépassée par les mutations économiques et sociales en cours, sa morale sentencieuse et pleine d'esprit s'exprime à la fin du xvii^e siècle en Lombardie, après la domination espagnole et au début traumatisant de la crise d'un système de

pouvoir suranné¹¹. À la même époque, Muratori séjourne à Milan, où il avait été appelé par Carlo IV Borromeo (1657-1734), neveu de Vitaliano Borromeo (1620-1690), qui fut le protecteur de Maggi. Pietro Verri (1728-1797) écrit plus tard de Carlo qu'il fut « *uno dei più illuminati patrizi di quel tempo*¹². » De même que Maggi, Muratori ressent le besoin d'une réforme morale qu'il fallait, selon lui, mener en faisant preuve d'un rationalisme prudent et d'une perception vigilante de la réalité, tant dans le domaine institutionnel que dans celui des mœurs. Il écrit plus tard, dans son traité *Dei difetti della giurisprudenza* (Venise, 1742) : « *Ha bisogno il mondo d'essere di tanto in tanto riformato e pulito*¹³. » Même après son départ de Milan (1700), il demeure toujours en contact étroit avec l'élite culturelle de la ville : ainsi le comte Gerolamo di Colloredo, déjà mentionné plus haut, parraine la publication de certains des plus importants de ses ouvrages. Dans ces livres fondamentaux pour l'histoire de la pensée au xviii^e siècle, Muratori exprime des réflexions sur les questions liées à l'éducation religieuse, à la dévotion populaire et à la situation de relâchement et de corruption des ordres monastiques. Le *De ingeniorum moderatione in religionis negotio* (1714), le *De superstitione vitanda* (1740) et le *Della regolata divozion de' cristiani* (1747) exposent des critiques et des propositions toutes fondées sur l'observation de la réalité. Une religiosité altérée par la superstition et une accumulation incontrôlable de pratiques dévotionnelles confinant à la magie devaient, aux yeux de leur auteur, être corrigées par des règles empreintes d'une rationalité lucide. Bien avant la publication de ces traités, Muratori avait eu l'occasion d'en énoncer les idées lors de son séjour milanais, au contact d'un milieu intellectuel bien conscient des problèmes posés. C'est donc dans ce contexte qu'il faut replacer le *Catéchisme* de Magnasco (n^o 7) et ses nombreuses scènes de procession rurale (n^o 6). Muratori aurait par ailleurs voulu écrire un livre consacré à la réforme des ordres monastiques ; son projet demeure à l'état d'ébauche, mais les notes qu'il a prises, lors de sa préparation, sont des plus significatives. Après avoir reconnu dans l'éloignement de la pauvreté des origines la cause principale de la vie corrompue de la plupart des monastères, il propose un retour rigoureux à la Règle, allant jusqu'à envisager des solutions drastiques : « *Ove si possa riformarli, farlo ; se no, abolirli*¹⁴. »

Or, c'est précisément entre la seconde moitié du xvii^e siècle et la première moitié du xviii^e siècle que la polémique sur les ordres réguliers atteint son paroxysme. Des invectives anti-monastiques virulentes parvenaient alors de l'Europe protestante, prenant par exemple la forme des

Fig. 6 – Alessandro Magnasco, *Satire du noble déchu*, Detroit, Institute of Arts.

7. Franchini Guelfi, 1977, p. 189-190.

8. Franchini Guelfi, 1977, p. 174-176, 189.

9. La citation est extraite de la troisième édition du traité publiée à Venise en 1716, p. 362.

10. Donati, 1978, p. 32-34.

11. Isella, 1964, p. XXI-XXIV ; Zardin, 1997, p. 19.

12. « Un des patriciens les plus éclairés de cette période » ; Franchini Guelfi, 1977, p. 166.

13. « Le monde a besoin, de temps à autre, d'être réformé et nettoyé » ; Muratori, 1742, édition consultée publiée à Milan en 1958, p. 20.

14. « Les réformer lorsque c'est possible ; sinon, les abolir » ; Vecchi, 1957, p. 242-244.



Fig. 7 – Alessandro Magnasco, *L'Atelier des religieuses*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



Fig. 8 – Alessandro Magnasco, *Capucins autour de la cheminée*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

représentations de religieux ivrognes et luxurieux dues à Cornelis Dusart (1660-1704) et à Jacob Gole, un graveur hollandais contemporain de Magnasco et auteur d'une série de cinquante estampes intitulée *Le Renversement de la morale chrétienne par les désordres du monachisme*. À la même époque, les voyageurs étrangers décrivent avec stupeur la puissance et l'expansion de la « moinerie », pour reprendre un terme de Montesquieu : « L'Italie est le Paradis des Moines. Il n'y a aucun ordre qui n'y soit relâché » (1728)¹⁵. Dans la pensée des réformateurs catholiques, la dénonciation de cette situation s'accompagne toujours d'une proposition de retour à la stricte observance de la pauvreté monastique : eu égard aux immenses richesses et de la puissance des ordres religieux, la nouvelle pensée juridictionnaliste ressent l'exigence d'une suppression de l'autonomie et de l'immunité féodales qui retardent et entravent le renforcement de l'absolutisme étatique

15. Montesquieu, 1949, p. 635.

moderne. Les intérêts de l'État laïque rencontrent ceux de l'aristocratie « éclairée » dans la dénonciation des abus et du pouvoir temporel du clergé. Magnasco participe certainement à ces débats, comme en témoignent ses nombreuses scènes de la vie des moines. Car il ne s'agit pas là de représentations satiriques, et il suffit d'ailleurs pour s'en convaincre de les comparer aux estampes et aux dessins des artistes nordiques. Ce sont, bien au contraire, des scènes de la vie quotidienne de moines et de religieuses très pauvres, qui se réchauffent autour d'une cheminée, s'agenouillent en signe de pénitence devant leurs supérieurs, étudient dans des bibliothèques, accomplissent d'humbles travaux manuels (fig. 7-8). Les différentes pièces des monastères sont nues et dépouillées, leur mobilier se compose de bancs et de tabourets grossiers. Décrites avec une complicité affectueuse, de telles scènes font justement ressortir ce dénuement où les réformateurs voyaient la voie d'un retour aux origines des institutions monastiques¹⁶. Le peintre y montre des franciscaines, des capucins et des trappistes, reconnaissables à leur habit blanc. Le choix de ces ordres n'a rien de fortuit : à l'époque, l'ordre des Capucins était celui qui avait, plus que tout autre, gardé une vie faite de prières et de pauvreté. Quant à celui des Trappistes, il était né en 1678 de la réforme opérée par l'abbé Armand-Jean Bouthillier de Rancé (1626-1678), qui avait souhaité ramener les Cisterciens à la pureté originelle de la règle de saint Benoît. Dans *De la sainteté et des devoirs de la vie monastique* (Paris, 1683, troisième édition dès 1684) et les *Éclaircissements de quelques difficultez que l'on a formées sur le livre de la sainteté et des devoirs de la vie monastique* (Paris, 1685), il défend un idéal de vie cénobitique austère, d'une extrême sévérité et entièrement fondé sur la pauvreté, la prière, le travail et la pénitence. Outre la dénonciation du relâchement des mœurs conventuelles, il expose un programme d'existence comprenant, entre autres, la réhabilitation du travail manuel prescrit par saint Benoît : car les moines qui ne travaillent pas « déshonorent [...] leur santé par leur inutilité & par leur paresse [...] corrompent la pureté de leur âme, puisque l'oisiveté est la source de tous les désordres & de tous les maux¹⁷. » Les *Éclaircissements* sont encore plus éloquentes à ce sujet : en répondant aux objections soulevées après la parution de son premier livre, l'auteur réaffirme la rigueur absolue de la vie monastique qu'il ambitionne de rétablir. Magnasco a décrit, sur de nombreuses toiles témoignant de l'intérêt de ses commanditaires pour cette réforme monastique, l'existence érémitique du nouvel ordre et la prière incessante capable de vaincre jusqu'aux tentations diaboliques.

Nous disposons d'un document décisif sur l'intérêt de l'artiste et de ses mécènes pour une réforme rigoriste des ordres claustraux : la traduction des *Éclaircissements* en langue italienne par l'aristocrate milanais Giovan Francesco Arese (1642-1721), un des commanditaires de Magnasco. Encore conservé dans les archives de la fa-

16. Franchini Guelfi, 1977, p. 192-215.

17. De Rancé, [1683], 1684, II, p. 321.



Fig. 9 – Alessandro Magnasco, *Religieuses filant*, Collection particulière.



Fig. 10 – Alessandro Magnasco, *Frère rémouleur*, Collection particulière.

mille Arese, le texte des *Dilucidazioni di alcune difficoltà che sono insorte sopra il libro della santità e degli obblighi della vita monastica* est d'une fidélité absolue à celui de Rancé. Ce travail est resté à l'état de manuscrit : s'ajoutant à l'exceptionnelle rigueur de la réforme proposée, l'intransigeance et la dureté de sa condamnation des « *disordini de' chiostri* », des « *conversazioni impure, e mondane* » et de la « *dissipazione [...] dei chiostri luoghi di golosità, e di licenza*¹⁸ » inciterent à renoncer à sa publication, mais qui dut circuler et faire l'objet de commentaires dans les milieux milanais éclairés. Son frontispice porte en effet l'annotation suivante : « *Seconda edizione rivista, coretta e aumentata dall'Autore*¹⁹ ». La traduction d'Arese témoigne de la vigueur de son implication : ses propos émus sur le travail manuel, « *che purifica, perché abbassa, e umilia* », tandis que, « *nel silenzio, e nel raccoglimento del cuore, le mani sono occupate in esercizi d'umiltà, e di penitenza*²⁰ », font écho à l'intensité des toiles de Magnasco représentant des *Moines rémouleurs* ou des *Religieuses filant* (fig. 9-10). Plus proche de l'artiste qui eut peut-être l'occasion de le

18. « Désordres des cloîtres », « conversations impures et mondaines », « dissipation [...] des cloîtres devenus des lieux où règnent la gourmandise et la licence » ; Arese, s.d., p. 24-27.

19. « Seconde édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur » ; Franchini Guelfi, 1977, p. 210-212 ; Franchini Guelfi, 1986, p. 303-306.

20. « Qui purifie, parce qu'il rabaisse et humilie », « dans le silence et le recueillement du cœur, les mains s'occupent à des exercices d'humilité et de pénitence » ; Arese, s.d., p. 242-252.

rencontrer, le grand prédicateur capucin lombard Gaetano Maria da Bergamo, de son vrai nom Marco Migliorini (1672-1753), est l'auteur des *Istruzioni morali ascetiche, sopra la povertà de' frati minori cappuccini di S. Francesco [...] Opera, che può essere molto utile a chiunque professa il voto solenne di povertà ne' sacri chiostri* (Padoue, 1750), rédigées à la fin d'une vie consacrée à une tentative de réforme de l'ordre des Capucins. La véritable héroïne de ce livre est en effet la Pauvreté, une « *reale, ed attuale spriazione di tutto [...] poiché la Povertà nostra è in grado assai superiore, e più alto; siccome è più alta quella perfezione evangelica, alla quale siamo chiamati*²¹ ». Les moines de Magnasco contiennent de nombreuses allusions aux règles proposées par Migliorini, telle l'interdiction de porter des vêtements neufs : l'habit du capucin « *è da rappezzarsi allorché è logoro [...] il vecchio si raggiusti, e si ricopra di sacchi, e di altre pezze*²² » ; or, presque tous les capucins représentés par l'artiste endossent un vêtement rapiécé. Sur les nombreux tableaux où ils apparaissent en voyage, ils sont toujours à pied : « *ci è proibita parimenti la cavalcatura, cioè l'uso del fare viaggio a cavallo, in carroz-*

21. « Un renoncement à tout bien réel [...] car notre Pauvreté occupe une place bien supérieure et plus élevée, de même que la perfection évangélique à laquelle nous sommes appelés » ; Gaetano Maria da Bergamo, 1750, p. 47-48.

22. « Doit être ravaudé quand il est usé [...] il faut raccommoder les vieux vêtements et les recouvrir de sacs et de chiffons » ; Gaetano Maria da Bergamo, 1750, p. 98.



Fig. 11 – Alessandro Magnasco, *Moines capucins en voyage*, Collection particulière.

za, in lettica o altra simile comodità [...] eccetto ne' casi in infermità²³ ». Et sur un très beau dessin, un jeune et vigoureux religieux accompagne en marchant un confrère âgé, assis sur un petit âne (fig. 11). Toutes les thématiques du discours de l'artiste sont présentes dans les textes de Rancé et de Migliorini. De la même manière, ses tableaux qui représentent des capucins ou des trappistes travaillant dans la bibliothèque d'un couvent (n° 15) se veulent une réponse aux accusations d'ignorance dont les ordres monastiques sont la cible. En 1705, Muratori avait, à son tour, élaboré une proposition de réforme des études monastiques visant à mettre fin à la situation d'inculture des ordres réguliers. Mais avant lui, au XVII^e siècle, un docte capucin génois avait lui aussi écrit dans sa *Descrittione della vita del vero Capuccino*, manuscrit inédit autrefois conservé au couvent de la Santissima Concezione de Gênes, que la vie conventuelle devait surtout faire « risplendere la povertà²⁴ ». Dans le chapitre dédié aux bâtiments conventuels, il avait prescrit l'aménagement de pièces très austères et dépouillées, et « la nudità di quelle povere pareti²⁵ » est bien celle des scènes de la vie des moines de Magnasco.

Ses représentations correspondent donc à une intervention concrète en faveur d'une réforme des ordres religieux, en parfait accord avec des commanditaires fortement concernés par le débat. La preuve en est fournie par *La Bibliothèque* et *Le Réfectoire des capucins* (fig. 16a) peints entre 1719 et 1725 pour le comte Gerolamo di Colloredo, protecteur de Muratori et ami de Michele Maggi, lui-même fils de Carlo Maria et précepteur des enfants du comte. La

23. « De même, toute monture nous est interdite, ce qui signifie qu'il nous est défendu de voyager à cheval, en voiture, en litière ou sur tout autre véhicule de confort [...] sauf en cas de maladie » ; Gaetano Maria da Bergamo, 1750, p. 101.

24. « Resplendir la pauvreté » : *Descrittione...*, XVII^e s., p. 148.

25. « La nudité de ces pauvres murs » : *Descrittione...*, XVII^e s., p. 159.

bibliothèque de Maggi contenait plusieurs textes sur les quakers et sur les rites hébraïques, et il faut rappeler à ce propos qu'en 1714, sous le gouvernement autrichien, les juifs reçurent l'autorisation de se réinstaller sur le territoire de l'État de Milan, dont l'administration espagnole les avait chassés. La figure de Colloredo, gouverneur « éclairé », a déjà été étudiée : sa religiosité fervente, analogue à celle de Muratori, et son ouverture d'esprit dans le domaine culturel sont en outre attestées par la commande à Magnasco de deux autres grands pendants conservés de nos jours à Seitenstetten, *Le Catéchisme dans la cathédrale de Milan* (fig. 7b) et *La Synagogue*. Il apparaît clairement que l'artiste se retrouve au cœur d'un environnement intellectuel des plus stimulants, qui vise à avancer des propositions réformistes inspirées d'une rationalité limpide. Le père Gaetano Maria da Bergamo lui-même, auteur par ailleurs de célèbres textes dévotionnels destinés à ses capucins (*Il cappuccino ritirato per dieci giorni in se stesso*, Milan, 1719 ; *Pensieri ed affetti sulla Passione di G. Cristo per ogni giorno dell'anno*, Bergame, 1733), déclarait avancer « sulla scorta della propria ragione²⁶ ». Ces textes ne sont certainement pas étrangers aux nombreuses petites toiles montrant un *Capucin en adoration devant un crucifix* que Magnasco exécute pour la dévotion privée de laïcs et d'ecclésiastiques très proches des idéaux religieux de l'ordre (fig. 12).

Ses moines doivent donc être perçues comme des déclarations explicites d'adhésion à des prises de position culturelles, qui deviennent patentes dès lors que l'on met ses œuvres en relation avec les événements historiques et les courants de pensée du Milan de l'époque. Les commanditaires qui partagent avec Magnasco le goût des lectures et des problématiques anticonformistes doivent sans doute être cherchés non seulement parmi une aristocratie cosmopolite, très au fait des tendances culturelles, mais encore auprès d'une bourgeoisie mercantile et financière travailleuse et en pleine expansion, activement engagée dans des relations internationales qui étaient allées depuis longtemps bien au-delà du rapport exclusif et restrictif avec l'Espagne, pour s'ouvrir à la France et à l'Europe du Nord : autant de clients certainement en mesure d'apprécier la *Satire du noble déchu* (fig. 6).

Le « pittor pitocco » (le peintre gueux)

Le propos de Magnasco apparaît pleinement ancré dans la réalité de son temps, mais il sait aussi le développer à différents niveaux, tout en faisant preuve d'une extraordinaire variété dans le choix de ses thématiques et de ses sources figuratives ou littéraires. Ses nombreuses scènes mythologiques se situent presque toujours au milieu des ruines architecturales théâtrales de Clemente Spera (n°s 2-3), de même que ses pèlerins, ses lavandières et ses pêcheurs sont insérés dans les paysages d'Antonio Francesco Peruzzini

26. « Dans le sillage de sa propre raison » ; Gaetano Maria da Bergamo cité dans Metodio da Nembro, 1950, p. 115.

ou d'autres collaborateurs (fig. 13). La plupart de ses nombreux dessins, presque tous à la sanguine accompagnée de rehauts de blanc de céruse, montrent avec une exceptionnelle immédiateté des figures de moines, de pèlerins, de bûcherons, de pêcheurs, de lavandières, d'ermites : véritable répertoire de figurines hors contexte, destinées à être ensuite introduites dans les paysages ou les architectures en ruines des artistes spécialisés dans ce domaine²⁷. Le succès de ces typologies est attesté par la décoration à fresque exécutée au château de Brignano Gera d'Adda non pas par Magnasco lui-même, mais par un de ses élèves ou de ses imitateurs : agrémentée de lavandières, de pêcheurs, de marins et de vagabonds évoluant parmi des ruines et des paysages, elle orne l'appartement du cardinal Eugenio Visconti (1713-1788), filleul du prince Eugène de Savoie et par ailleurs apparenté au gouverneur Gerolamo di Colloredo, dont la fille épouse un membre de sa famille.

Il est tentant de qualifier de purement décoratives ces œuvres où des personnages peints par Magnasco animent des paysages ou des ruines dus à des collaborateurs, mais ces figurines désarticulées dans des poses d'une tension expressive spasmodique, décrites au moyen d'une touche fragmentée et vive, sont très différentes des représentations arcadiennes et rassurantes de la peinture contemporaine. La dissidence de l'artiste par rapport aux idylles lumineuses et apaisantes du nouvel hédonisme du XVIII^e siècle apparaît dès lors évidente. Elle se manifeste aussi bien dans les caractéristiques de son langage pictural que dans ses choix iconographiques : sur un autoportrait à forte valeur symbolique, Magnasco s'est en effet dépeint sous les traits d'un peintre, occupé à faire le portrait d'un musicien ambulants en haillons (n° 1) dans une pièce d'un dénuement extrême ; cette explicite déclaration de poétique révèle ainsi qu'il était tout à fait conscient de la singularité de ses créations. Car une grande partie de ses tableaux sont consacrés à un monde peuplé de bohémiens, de mendiants, de mercenaires, de musiciens et de chanteurs ambulants dont les campements se dressent parmi des ruines abandonnées ou dans des intérieurs obscurs (n°s 4, 5, 6 et 21) : de nombreux commanditaires appréciaient cette thématique, à la fois pour son caractère anticonformiste et pour la possibilité qu'elle offrait d'élaborer une infinité de variations iconographiques originales (fig. 14-15). Les sources figuratives sont à chercher dans la peinture de genre flamande et hollandaise du XVII^e siècle, que Magnasco a pu voir à Milan, à Florence ou à Gênes, mais aussi dans le prodigieux répertoire d'estampes de Jacques Callot (1592-1635) conservé dans les collections médicéennes de la capitale toscane, où le graveur lorrain avait travaillé de 1612 à 1621. Certaines de ces estampes étaient, en outre, diffusées à Milan, Carlo Maria Maggi en possédait notamment tout un ensemble²⁸. Elles ont exercé une telle fascination sur Magnasco qu'il élabore une transcription picturale de trois d'entre elles, tirées des *Misères et les malheurs de la guerre* (fig. 16) :

27. Franchini Guelfi, 1999.

28. Bona Castellotti, 1996, p. 16.



Fig. 12 – Alessandro Magnasco, *Capucin priant devant un crucifix*, Gênes, Fondazione Franzoni, Galleria di Palazzo Franzoni.



Fig. 13 – Alessandro Magnasco, *Deux pêcheurs*, Gênes, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso.



Fig. 14 – Alessandro Magnasco, *Pícaros jouant aux cartes*, Collection particulière.



Fig. 15 – Alessandro Magnasco, *Le Repas des Pícaros*, Collection particulière.

L'Hôpital du musée de Bucarest, *Le Pillage d'une église* du Muzeul Brukenthal de Sibiu et *L'Interrogatoire en prison* du Kunsthistorisches Museum de Vienne. On y trouve la représentation d'une guerre sans héros, d'une tragique brutalité que Callot avait racontée en une négation sans préjugés de toute forme de gloire militaire, de même qu'il avait décrit la foule infinie des gueux et des bohémiens qui parcouraient les routes européennes dans la première moitié du XVII^e siècle. À côté de ces sources figuratives, Magnasco s'inspire aussi de textes littéraires très répandus jusqu'au milieu du siècle suivant : les romans picaresques espagnols et les textes italiens sur la vie des gueux. Du *Lazarillo de Tormes* (1554) à *La Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1599 et 1604) de Mateo Alemán et à la *Historia de la vida del buscón llamado don Pablo, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños* (1626) de Francisco de Quevedo, ces ouvrages furent diffusés en Italie aussi bien en langue originale que dans des traductions italiennes qui eurent beaucoup de succès. Leurs principaux personnages sont les mêmes que ceux des estampes de Callot et des tableaux de Magnasco : des va-nu-pieds, des tziganes, des brigands et des mendiants malhonnêtes qui vivent dans la rue. En France, ces thématiques furent reprises par *La Vie généreuse de mercelots, gueux boesmiens* de Pechon de Ruby (1596) et par *l'Inventaire général de l'histoire des larrons* (1624) de F. D. C. Lyonnois ; en Italie, *Il Vagabondo ovvero sferza dei bianti, e vagabondi* (1621), de Raffaele Friano, fut l'un des textes les plus populaires et les plus réimprimés jusqu'au milieu du XVII^e siècle. Les iconographies picaresques de Magnasco ne reflètent pas la réalité : elles apparaissent bien plutôt comme une réélaboration très cultivée de ce courant littéraire dans lequel s'illustre aussi Giulio Cesare Croce, auteur du *Bertoldo*. Dans *L'Arte della forfanteria* (1622), précédé d'une dédicace « *Alli famosissimi*

signori pitocanti », il décrit une sorte de grotesque « cour des miracles » qui, de même que le monde des *pícaros*, obéit aux exigences de la convention littéraire. Trois autres ouvrages du même auteur, encore plus significatifs de ce point de vue, doivent être signalés, notamment en raison de leur langue pittoresque : *La Strazzosa et molto meschina compagnia del mantellaccio* (1600), *La Compagnia de i rapezzati, nella quale s'invitano à entrarvi tutti i falliti, i frusti, i strazzosi, & i ruinati à fatto* (1608), et enfin *La Tremenda e spaventevole compagnia di tagliacantoni ovvero scapigliati* (1614). Cette thématique a permis à Magnasco d'introduire des variations infinies, en haute estime auprès d'amateurs qui appréciaient non seulement leur virtuosité picturale, mais aussi leur manière de démystifier les sujets nobles et le style élevé de la grande peinture. Rappelons à ce sujet que l'on compte aussi, parmi les commanditaires des scènes picaresques de Magnasco, le grand-prince Ferdinando de' Medici, un mécène très raffiné et anticonformiste : la *Scène de chasse* qu'il lui fait exécuter (fig. 3 ; Hartford, Wadsworth Atheneum) constitue la chronique amusée d'une plaisanterie faite aux dépens d'un courtisan ; comme on l'a vu plus haut, l'artiste se représente aux côtés de son ami Sebastiano Ricci, membre de l'entourage du grand-prince, de Ferdinando lui-même et de son épouse, la princesse Violante de Bavière. Toutefois, ce tableau correspond tout autant à une démystification du portrait aulique traditionnel, depuis toujours destiné à privilégier, dans la vie de cour, la mise en scène et l'exercice du pouvoir. La Galleria degli Uffizi conserve encore aujourd'hui deux autres œuvres picaresques de Magnasco, elles aussi commandées par Ferdinando. L'inventaire de sa collection les décrit justement en reprenant les termes des textes sur la vie des gueux : « *un biante in atto di insegnare a cantare ad una gazzera [...] con due zingare* » (fig. 4a) et « *una scuola*



Fig. 16 – Jacques Callot, *Les Misères et les malheurs de la guerre*, planche X, Paris, Bibliothèque nationale de France.

*dipintovi più birboni [...] e tre altri birbi*²⁹ ». L'iconographie de la leçon de chant à la pie fut reprise en de nombreuses occasions par l'artiste (n° 4), et il est question de la *Scuola dei birbi* (l'École des fripons) dans *Il Vagabondo* : de vieux « *bianti* » [« vagabonds »] y enseignent en effet à des jeunes gens « *tutte le arti [...] da ingannare il prossimo*³⁰ ». Le divertissement littéraire se traduit donc par des images qui ne font pas référence à une réalité précise, mais à l'intérêt de l'artiste et de ses commanditaires pour le vaste répertoire du genre picaresque, riche en histoires pleines d'aventures et de malheurs et en personnages pittoresques de fantaisie.

Cependant, avant même d'aborder une analyse des iconographies insolites et tout à fait originales de Magnasco, sa position de dissident anticonformiste apparaît de manière manifeste dans son langage pictural. Il offre un contraste saisissant avec la décoration splendide, la luminosité apaisante et les couleurs éclatantes, souvent mises au service d'intentions glorificatrices, d'une grande partie des peintures réalisées entre la fin du xvii^e siècle et le milieu du xviii^e siècle. Il utilise en effet un coloris aux tonalités sombres et éteintes où dominent des bruns accompagnés de rares touches de rouge, de jaune ou de bleu et de rehauts lumineux et éclatants d'un blanc figé en touches grumeleuses. Les formes émergent d'une obscurité qui les désagrège et font l'objet d'une perception précaire juste avant leur dissolution ; l'écriture picturale, de plus en plus rapide et aisée à mesure que l'artiste gagne en maturité, refuse de donner la moindre consistance à des figures qui

se meuvent à la façon d'apparitions fugaces, par-delà toute intention descriptive. Toutes ces caractéristiques stylistiques ont d'ailleurs été bien remarquées par les contemporains de l'artiste. Orlandi louait chez lui « *una certa mossa di tocchi risoluti, e spediti di gran macchia*³¹ ». Dans sa biographie, Ratti insiste sur son « *dipinger di tocco* », ses « *veloci, e sprezzanti, ma artificiosi tocchi, lanciati con una certa bravura [...] una franchezza sì prode [...] una non curanza sì particolare*³² ». Dans le développement de son langage pictural se lit la leçon de la peinture génoise, et en particulier celle de Valerio Castello (maître de son père Stefano), dans la désagrégation des formes en éclairs lumineux, les raccourcis vertigineux des figures emportées par un mouvement impétueux, la fluidité et l'extrême rapidité du trait, la sensibilité pour une matière mobile, effilochée et décomposée en vibrations de lumière et de couleur, le rejet de toute volumétrie plastique et de toute définition des contours par le dessin³³. Magnasco refuse cependant la dimension décorative très raffinée de la peinture de Valerio. L'étude des estampes de Callot apporte en effet une contribution fondamentale au mûrissement de son style : le trait acéré, qui définit de petits personnages disposés selon une rythmique toujours tendue, la stylisation exacerbée des poses et enfin un système complexe de symétries et d'oppositions, de correspondances alternatives et de dissonances calculées qui s'exprime dans l'abstraction tout à fait

29. « Un vagabond apprenant à chanter à une pie [...] avec deux bohémiennes », « Un tableau où plusieurs fripons apprennent leur métier [...] et trois autres de leurs semblables ».

30. « Tous les moyens [...] de tromper leurs prochains » ; Franchini Guelfi, 1977, p. 103-104.

31. « Une certaine brusquerie dans le mouvement de touches énergiques, et appliquées à la hâte sous forme de grandes taches » ; Orlandi, 1719, p. 58.

32. Sa « façon de peindre à la pointe du pinceau », ses « touches rapides, fragmentées mais artificielles, appliquées avec une certaine bravoure [...] une franchise si audacieuse [...] une nonchalance si particulière » ; Ratti, 1769, p. 155, 157.

33. Franchini Guelfi, 1977, p. 136-143 ; Franchini Guelfi, 1999, p. 21-28.



Fig. 17 – Alessandro Magnasco, *L'Arrivée et l'interrogatoire des galériens dans la prison de Gênes*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts.

Fig. 18 – Alessandro Magnasco, *L'Embarquement des galériens dans le port de Gênes*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts.

typique de ses figurines (*macchiette*) désarticulées, sont autant de caractéristiques de l'œuvre du graveur lorrain que Magnasco assimile avec la plus intense empathie. La fascination exercée par les œuvres de ces deux artistes tient à leur contradiction entre, d'un côté, un langage visuel qui n'a rien de naturaliste et s'oriente même tout entier vers la plus virtuose des stylisations, et de l'autre, le choix d'une représentation de la réalité de leur temps : leurs « histoires contemporaines » se développent sur le fil de l'opposition entre une écriture stylisée, abstraite, et une iconographie totalement enracinée dans le réel.

La maturation d'une pensée et d'un langage pictural

Durant les toutes dernières années de sa période de maturité, Magnasco opère un tournant dans l'orientation de son discours. À partir de 1730-1735, sur certains de ses tableaux, sa pensée prend en effet des accents explicitement critiques, soit par le biais de développements inédits de thématiques iconographiques déjà abordées au cours des années précédentes, soit par celui de l'introduction de sujets tout à fait nouveaux, qui constituent par ailleurs un *unicum* dans la peinture italienne de l'époque. Viennent alors s'ajouter à la défense et à l'illustration d'une vie conventuelle dominée par une rigoureuse pauvreté, par contraste, des œuvres comme *Le Parloir* (n° 18), *Le Chocolat* (n° 19), *Le Concert* (fig. 20a), *La Coiffure* (fig. 18b) ou *Religieuses dans un jardin* (fig. 18a) : de jeunes sœurs aristocratiques y reçoivent des galants raffinés, se font servir et coiffer devant des miroirs dans des cellules à l'ameublement luxueux, jouent de la musique devant de splendides jardins. Les deux grands pendants du musée de Bordeaux, *L'Arrivée et l'interrogatoire des galériens* et *L'Embarquement des galériens dans le port de Gênes* (fig. 17-18), ainsi que *L'Interrogatoire* et *La Torture*, autrefois conservés au Städelsches Museum de Francfort (détruits ; fig. 19-20), témoignent d'un jugement moral évident, appuyé sur la représentation d'une réalité jusque-là exclue de la culture figurative italienne. Pour comprendre ces quatre tableaux, il faut supposer que Magnasco a partagé avec ses commanditaires des lectures et des fréquentations qui le conduisent à parcourir de nouveaux itinéraires intellectuels et à fortifier sa lucidité et sa raison, mais aussi à se risquer, malgré son trouble, à des incursions sur les territoires inexplorés de la conscience. La réflexion sur la torture judiciaire avait commencé bien avant le traité *Dei delitti e delle pene* du juriste milanais Cesare Beccaria (1764), avec, entre autres, les ouvrages de Johann de Greve (*Tribunal reformatum : in quo sanioris et tutioris justitiae via judici commonstratur, rejecta et fugata tortura*, Hambourg, 1624) et d'Augustin Nicolas (*Si la torture est un moyen sûr à vérifier les crimes secrets, dissertation morale et juridique*, Amsterdam, 1682). Sur les quatre toiles de Magnasco, l'extraordinaire virtuosité technique exprime la négation de tout « plaisir » visuel à travers l'examen angoissant d'une réalité tout à fait étrangère à la production picturale de l'époque, mais aussi à travers la forte tension émotionnelle et intellectuelle du traitement d'une problématique que seule la culture des Lumières affrontera ouvertement, quelques années plus tard. De surcroît, le déroulement de l'interrogatoire en moments successifs, de la torture et de la condamnation, au sein d'un récit structuré en paires de tableaux, montre que leurs commanditaires, inconnus à ce jour, étaient animés d'une volonté précise de réflexion et d'investigation. La découverte d'un troisième tableau venu s'ajouter aux deux toiles de Francfort, *Le Transfert des galériens* de la Frederic Church's Home d'Olanda (États-Unis ; fig. 21), laisse sup-

poser que la narration se développait sous la forme d'un cycle d'épisodes dont plusieurs restent à découvrir³⁴. Sur les deux tableaux autrefois au Städelches Museum (fig. 19-20), l'indifférence bureaucratique des deux chanceliers occupés à rédiger des procès-verbaux et l'efficacité impitoyable du magistrat expriment un jugement qui anticipe celui que le philosophe milanais Pietro Verri porte par la suite sur ces « *metodiche atrocità* » (*Osservazioni sulla tortura*, 1777)³⁵. La monstruosité du sujet est accentuée par le coloris plombé et sombre et par la gestualité exacerbée des personnages : tension implacable du juge, contorsions spasmodiques du prévenu suspendu à une corde. Quant aux deux tableaux de Bordeaux (fig. 17-18), il n'est pas exclu que l'artiste se soit inspiré d'un des épisodes les plus réalistes et les plus cruels de *La Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, traduit en italien dès les premières années du xvii^e siècle et qui fut peut-être le roman picaresque espagnol le plus célèbre et le plus diffusé. Au chapitre VII, enchaîné aux côtés d'autres malfaiteurs, le héros est conduit jusqu'à un port au terme d'un long voyage à pied, comme dans *L'Embarquement des galériens* (fig. 18) ; des esclaves maures y tondent les prisonniers, les embarquent sur des chaloupes et les conduisent jusqu'aux galères où ils les enchaînent aux rames. Magnasco transpose toutefois cet épisode littéraire en une réalité précise, historiquement vérifiable, qu'aucun peintre avant lui n'avait osé montrer : la présence des galères et d'hommes condamnés à ramer dans le port de Gênes. La rareté de telles œuvres dans sa production, comparées à ses multiples moqueries, s'explique à coup sûr par le nombre très restreint de commanditaires capables non seulement de partager un propos si ouvertement critique, mais encore d'exposer ces images subversives dans leurs collections.

Œuvre des dernières années de son activité génoise, *La Synagogue* du musée de Cleveland (fig. 22) est l'un des plus beaux aboutissements d'une écriture picturale qui se désagrège en impalpables vibrations de lumière et de couleur, fruit d'un refus des conventions de la représentation visuelle. La dissolution des formes y est ponctuée d'embrasements lumineux et la matière s'y désintègre en éclats fragmentaires bouleversés par un rythme frénétique que soutient cependant – comme toujours chez Magnasco – une structure de composition d'une rationalité absolue. De l'architecture aux personnages en passant par le mobilier affecté au culte, tous les éléments de la scène sont disposés selon un système très mesuré de symétries et de correspondances, tandis que la distribution calculée des taches de rouge et de bleu, sur la foule grouillante, compose un parcours émotionnel. L'œuvre apparaît en effet au moment le plus vif d'un débat qui, à Gênes, agite l'aristocratie au pouvoir pendant de nombreuses années, et en particulier durant la première moitié du xviii^e siècle. Car la République protège la communauté juive de la ville, présente principalement dans les activités commerciales, et



Fig. 19 – Alessandro Magnasco, *L'Interrogatoire*, autrefois à Francfort, Städelches Kunstinstitut (détruit).



Fig. 20 – Alessandro Magnasco, *La Torture*, autrefois à Francfort, Städelches Kunstinstitut (détruit).

lui autorise d'autant plus volontiers l'accès au monde des affaires que le trésor public en retire d'immenses bénéfices. Malgré les requêtes pressantes des autorités ecclésiastiques qui réclament son expulsion du territoire de l'État, les gouvernants génois la défendirent en faisant preuve d'un pragmatisme dégagé de tout préjugé et en s'appuyant sur les *Capitoli per la Nazione Hebraea* promulgués en 1658. En 1752, la République publie même de nouveaux *Capitoli*, encore plus libéraux, qui contiennent des normes sur la tolérance

34. Franchini Guelfi, 1999, p. 70, fig. 52.

35. « Atrocités méthodiques » ; Franchini Guelfi, 1977, p. 234, 253, note 116.



Fig. 21 – Alessandro Magnasco, *Le Transfert des galériens*, Olana (États-Unis), Fredric Church's Home.



Fig. 22 – Alessandro Magnasco, *Synagogue*, Cleveland, Museum of Art.

religieuse inspirées de la philosophie des Lumières³⁶. Dans le contexte de cet âpre débat avec la Curie romaine, la *Synagogue* de Cleveland est donc selon toute probabilité exécutée pour un commanditaire génois s'intéressant de près à une telle problématique. Et l'on retrouve encore une fois, sur les quatre tableaux des *Sorcières* conservés dans une collection particulière (fig. 23-24), une allusion précise à une polémique qui voit la participation de plusieurs intellectuels « éclairés » de la première moitié du XVIII^e siècle, de Muratori à Maffei. Magnasco représente lesdites sorcières avec toutes les caractéristiques iconographiques consacrées par la tradition figurative et littéraire depuis Salvator Rosa au XVII^e siècle (chats noirs, meurtre d'un enfant, cercle magique, vol sur le dos d'un démon au moment du sabbat). Il ajoute néanmoins des accents d'horreur reflétant les propos de Gerolamo Tartarotti (1706-1761), le premier penseur italien à avoir nié la réalité de la sorcellerie, définissant les convictions défendues par l'Église comme des « *fantasie guaste e pervertite*³⁷. » Dans l'Italie de la première moitié du XVIII^e siècle, la violente querelle autour de la sorcellerie est « *la maggior prova compiuta in quegli anni onde saggiare i limiti e il valore dell'umana ragione, mettendola alla prova di contro alla tradizione, alla superstizione e ai pregiudizi*³⁸. » Comme plus tard Goya (1746-1828), Magnasco pense

36. Franchini Guelfi, 1996, p. 246.

37. « Chimères corrompues et perverties » ; Franchini Guelfi, 1977, p. 234.

38. « La principale tentative menée à l'époque pour tester les limites et la valeur de la raison humaine, en la mettant à l'épreuve contre la tradition, la superstition et les préjugés » ; Venturi, 1969, p. 355 ; Franchini Guelfi, 1977, p. 231-234.

que « *el sueño de la razón produce monstruos*³⁹ ». Avec de telles œuvres, il s'aventure dans les régions les plus sombres et les plus souterraines de la conscience et il exprime avec une force prodigieuse sa fascination pour les ténèbres, de même que, dans *Le Vol sacrilège* de 1731 (n° 8), il avait représenté la danse macabre tourbillonnante des défunts accourus défendre leur église contre les ravisseurs nocturnes.

Par ses interventions d'une originalité absolue, il participe donc à quelques-unes des disputes intellectuelles les plus avancées de son temps. Il le fait en allant dans le sens d'un renouvellement de la réflexion, mais tout en conservant une perception aiguë et angoissante de la dissolution incessante de la réalité en fragments méconnaissables, loin de tout optimisme facile et sans la moindre confiance en l'éventuelle capacité de l'intelligence et de l'action humaines à éclairer l'effrayante obscurité où tout semble se désagréger. De ce point de vue, c'est-à-dire en la considérant comme une contribution concrète à l'histoire de la pensée à ce moment précis de l'Histoire, l'œuvre de Magnasco acquiert une importance considérable, à la fois parce qu'il est l'un des rares artistes à aborder des thématiques en lien étroit avec les débats culturels de son époque et parce que son exceptionnelle sensibilité lui permet parfois de saisir dès leur apparition, des idées et des orientations culturelles déjà bien vivantes dans les discussions orales, et de les exprimer sous forme d'images avant que la diffusion d'écrits et de publications n'aboutisse à leur manifestation et à leur théorisation.

Dans les œuvres de la toute fin de sa période de maturité, son langage gagne encore en raffinement : avec ses ac-

39. Lettre de l'estampe n° 43 de *Los Caprichos* de Francisco de Goya, publiés en 1799.



Fig. 23 – Alessandro Magnasco, *La Sorcière*, Collection particulière.

Fig. 24 – Alessandro Magnasco, *La Sorcière*, Collection particulière.

cents d'un chromatisme plus exigeant et sa décomposition des formes en vibrations de lumière et de couleur (voir par exemple le merveilleux *Souper à Emmaüs* du réfectoire du couvent San Francesco d'Albaro), son écriture picturale prend les inflexions les plus exquises de la peinture rocaille tout en s'opposant nettement à la luminosité solaire, aux teintes pastel tendres et claires et à l'enchaînement des formes en un *continuum* décoratif, caractéristiques du rococo contemporain. *Le Divertissement dans un jardin d'Albaro* (n° 23) se présente comme un portrait collectif qui refuse aussi bien les tonalités d'un décorum pompeux, que la célébration triomphaliste, que les intentions rassurantes et le langage hédoniste de l'art du portrait génois : il leur préfère la représentation de l'un des rites sociaux d'une aristocratie désormais sur la pente d'un déclin économique et politique irréversible. L'adhésion à la réalité poussée jusque dans les moindres détails du point de vue iconographique, sur les scènes de la vie des moines (n° 14-17) comme sur *Le Catéchisme* (n° 7), sur les tableaux de Bordeaux (fig. 17-18) et de Francfort (fig. 19-20) comme sur les images de la vie des religieuses aristocratiques (n° 18-20), va de pair avec un désintérêt total pour le réalisme du langage : un contenu réel y est ainsi exprimé et communiqué par une écriture picturale excluant toute vraisemblance de la couleur ou du tracé graphique. Dans son étourdissante virtuosité technique et ses raffinements chromatiques les plus impalpables, cette écriture développe un propos ardu qui est la négation même de tout plaisir visuel et de toute recherche décorative rassurante. La dissidence la plus forte de Magnasco s'exprime par sa négation tranchante de l'optimisme qui imprègne la pensée des Lumières dans sa finalité de rationalisation de la

réalité. Et il existe une contradiction fondamentale entre, d'une part, sa tension vers un renouvellement de la pensée, et, de l'autre, son angoissante méfiance envers l'hypothétique capacité de l'intellect à vaincre les ténèbres où la réalité paraît se dissoudre. Cette contradiction, qui a longtemps rendu indéchiffrable son iconologie, a aussi eu pour résultat sa position d'isolement, y compris dans le contexte de ce discours culturel novateur. Il en va de même pour ses commanditaires qui, tout en partageant son fort esprit critique, apprécient aussi son langage pictural éloigné de toute vision rassurante et optimiste de la réalité.

Magnasco en France, la redécouverte et le marché de l'art

VÉRONIQUE DAMIAN

Les antiquaires, chercheurs infatigables d'œuvres abandonnées ou incomprises, metteurs en valeur des qualités maîtresses, sauveteurs occasionnels de pièces émotives, ont dans le mouvement des arts un rôle que l'on ne peut pas ignorer. Ils représentent une force agissante et d'énorme utilité pratique.
Arthur Sambon, 1933¹

Émile Dacier (1876-1952), infatigable découvreur du XVIII^e siècle français, écrit en 1914 dans la préface du catalogue de la première exposition de Magnasco en France, à la galerie Levesque à Paris : « Alessandro Magnasco paraît être le dernier venu de ces revenants de l'histoire de l'art². » Ce catalogue présente soixante-quatre numéros (dont 13 dessins) qui ne sont autres que les œuvres de la collection de Benno Geiger (1882-1965), son plus acharné défenseur et collectionneur³. De fait, la redécouverte du peintre génois se place d'emblée sous les auspices du marché de l'art qui, à son tour, devient un véritable acteur de diffusion et de connaissance de son œuvre.

Tant pour l'histoire de l'art que pour celle du collectionnisme, le point de départ de la diffusion des œuvres de Magnasco en France remonte à environ un siècle, soit juste quelques mois avant le début de la Première Guerre mondiale. Elle s'inscrit dans un mouvement plus ample géographiquement, organisé sous la houlette de Benno Geiger, à partir de plusieurs axes européens : l'Italie, l'Allemagne, puis la France. Viennois de naissance mais Vénitien d'élec-

tion, cet intellectuel fut un élégant poète de langue allemande, un traducteur, un critique, un historien de l'art et, enfin, un marchand à ses heures⁴. Au début du XX^e siècle, Venise était le centre de la *Mitteleuropa* et a souvent donné le ton des redécouvertes. C'était aussi celle de la peinture baroque, ardemment collectionnée par un autre résident vénitien, l'artiste Italic Brass (1870-1943), par ailleurs ami de Benno Geiger et comme lui, enthousiaste collectionneur des œuvres de l'artiste génois outre celles du XVII^e et du XVIII^e siècle en général. Nombre de chefs-d'œuvre de la collection Brass sont venus enrichir les collections des musées américains autour des années 1930⁵.

Benno Geiger a rassemblé dans un laps de temps très court, entre 1912 et 1913, une grande quantité de tableaux de Magnasco. Il choisit d'exposer sa collection, de manière itinérante, dans des galeries privées : à Berlin en 1914 (chez le marchand Paul Cassirer), toujours la même année à Paris (Galerie Levesque), à Munich (Galerie Tannhauser) et après la guerre, en 1920, à Düsseldorf (Galerie Flechtheim). Prendre cette orientation pour faire connaître et valoriser son artiste de prédilection, c'est mettre en œuvre, de manière originale pour le début du XX^e siècle, une stratégie habituellement utilisée par les marchands d'art moderne et contemporain. Si l'aspect économique d'une telle entreprise ne lui a, sans doute, pas échappé, le caractère systématique et la diversité des pays laissent entendre que sa visée était bien plus large : il s'agissait de familiariser un public

1. Sambon, 1933, p. 14.

2. Paris, 1914 (64 numéros, aucune reproduction). La galerie se trouvait 109 faubourg Saint-Honoré, Paris 1^{er}. Les catalogues publiés par cette dernière dans ces années d'avant guerre témoignent de choix très éclectiques. Pour ne parler que de la seule année 1914, avant Magnasco, étaient présentées des œuvres de Roger de La Fresnaye (20 avril - 3 mai) et après Magnasco, elle présentait deux artistes modernes américains, Bryson Burroughs et Ernest Lawson (3 juillet - 1^{er} octobre).

3. Geiger, [1958], 2009 ; Zambon-Geiger Ariè, 2007 ; Meli-Geiger Ariè, 2010.

4. Franchini Guelfi, 2001.

5. Morandotti, 2001.



Fig. 25 – Alessandro Magnasco, *L'Adoration des Mages*, Dunkerque, musée des Beaux-Arts.

international d'amateurs avec cet artiste italien majeur dont l'œuvre novatrice a été trop vite oubliée. Le prouve à elle seule la longue liste de ses publications aboutissant à la somme que représente la volumineuse et fondamentale monographie de 1949⁶.

Notre pionnier de la redécouverte relate que l'exposition de 1914 à Paris, au contraire de celle de Berlin, rencontra un vif succès, tant de presse que de visiteurs. Et d'ajouter qu'il eut lui-même le plaisir d'introduire Gabriele d'Annunzio (1863-1938) et Anatole France (1844-1924) dans l'univers de l'artiste génois⁷. Après ce départ prometteur, une seconde exposition Magnasco ouvre ses portes dans la capitale française, en 1929. C'est au tour du marchand Arthur Sambon (1867-1947) de l'organiser dans sa galerie (7, square de Messine). Le catalogue comporte une vingtaine de numéros et l'introduction⁸ – non signée – commence de la manière suivante : « De jour en jour grandit la renommée du peintre génois Alessandro Magnasco, ce prodigieux improvisateur du "Settecento" ita-

lien ». Pour chacun des numéros, il est précisé le nom du propriétaire ou du collectionneur, et force est de constater que l'exposition a été conçue – tableaux de collections publiques en moins – de la même façon que celle que nous proposons aujourd'hui à la galerie Canesso. Les tableaux de la propriété du marchand sont indiqués « coll. Sambon » et ils alternent avec des « coll. privées », « coll. Carvallo », « coll. Dr. Mathon », « coll. D'Atri », « coll. Beltrami », « coll. Gentili di Giuseppe », ou encore « anc. coll. Chamberlayne », « anc. coll. Chiesa ». Tous ces noms témoignent que dès les années 1920, Magnasco a rencontré un public de collectionneurs et qu'il est suffisamment reconnu sur le marché de l'art pour qu'un marchand lui consacre une exposition. C'est un artiste que Sambon défend et qu'il a déjà fait figurer l'année précédente, avec quatre tableaux, dans une exposition sur les *Paysagistes vénitiens et français des XVII^e et XVIII^e siècles*. Le propos est toujours le même, découvrir et faire découvrir : « C'est la première fois que l'on essaie de présenter à Paris un ensemble de tableaux donnant un aperçu de l'évolution de l'art du paysage à Venise⁹. »

Notons qu'en 1935, l'exposition consacrée à *L'Art italien* au Petit Palais ne présentait qu'un seul tableau, un peu atypique pour Magnasco (de « l'école lombarde » !), *Le Marché de Verziere*, emprunté au Castello Sforzesco de Milan¹⁰.

6. Geiger, 1949.

7. Geiger, [1958], 2009, p. 360.

8. Paris, 1929a, p. 3. Né à Portici en Italie, Arthur Sambon était numismate et, par ailleurs, antiquaire. Il devint président de la Chambre des experts d'art de Paris, fonda et dirigea une revue spécialisée dans l'art antique, *Le Musée*. Son érudition lui permettait de faire des excursions dans le domaine de la peinture : juste après l'exposition Magnasco, il en a notamment organisé une sur les Bassano (Paris, 1929b ; 13 numéros).

9. Paris, 1928, début de l'avant-propos.

10. Paris, 1935, pl. 160.



Fig. 26 – Alessandro Magnasco, *La Guérison d'un paralytique*, Paris, musée du Louvre.

Pourtant les listes publiées par Geiger en 1949 dans sa monographie attestent de la présence foisonnante de ses œuvres sur le territoire français. Notre propos n'est évidemment pas ici d'analyser la pertinence de ses attributions à Magnasco, mais de constater que l'auteur avait parcouru, sur le sol français, aussi bien les collections particulières que les collections publiques¹¹.

Est-ce que la résurgence de l'œuvre de Magnasco s'explique uniquement grâce à l'action entreprise par Benno Geiger en faveur de cet artiste ou peut-on trouver une adéquation entre ses thèmes picturaux originaux dont la couleur sert l'expression, avec cette période européenne troublée, hantée par la menace de la Première Guerre mondiale ? Antonio Morassi n'hésite pas à établir le parallèle avec « les développements de la peinture contemporaine et surtout de l'Expressionnisme allemand », en ajoutant que c'était le moment où l'on redécouvrait le Greco (1541-1614)¹². En effet, dès 1920, le peintre Émile Bernard (1868-1941) retient Magnasco digne de figurer, en compagnie du Greco, au panthéon de ses maîtres¹³. C'est sans

doute Benno Geiger qui conseille celui qui fut son « *diletto amico* »¹⁴, dans l'acquisition d'un tableau du peintre génois représentant *Un moine en prière* décrit par Émile Bernard comme un « être nouveau, vrai et grandiose, naturalisé par son aspect fruste et apostolique de héros qu'ont battu les vents, fouetté les pluies, déchiré les épines et les ronces ; sorte de saint Pierre éternel qui chemine à travers les sentiers de la forêt mauvaise de la vie [...] »¹⁵. Sous sa plume enthousiaste, Magnasco est devenu de manière paradoxale tant il est moderne, le maître de celui qui défend le beau idéal et la tradition contre la modernité dans l'art. Plus généralement, il tend à devenir le peintre des peintres comme vient encore le prouver la présence d'un *Saint François d'Assise au pied du crucifix*, dans la collection du peintre espagnol Ignacio Zuolaga (1870-1945) par ailleurs, faut-il s'en étonner, proche ami d'Émile Bernard¹⁶. Nous pourrions ajouter à cette liste *L'Atelier d'un peintre*, légué au musée du Louvre, en 1934, par l'artiste Émile Wouters¹⁷.

11. Geiger, 1949, p. 125-129.

12. Morassi, 1958, p. 40-47.

13. Bernard, 1920, p. 351 : « Après le Gréco, génie si justement remis sur le piédestal de l'admiration, voici Alessandro Magnasco, peintre génois à l'étrange accent, au tempérament mêlé de pittoresque et de mystique. »

14. Geiger, 1949, p. 36.

15. Bernard, 1920, p. 356.

16. Geiger, 1949, p. 128. Geiger précise que cette œuvre a figuré aux deux expositions parisiennes de 1914 et de 1929.

17. Paris, musée du Louvre, R.F. 3851 ; Brejon de Lavergnée Arnauld - Thiébaud Dominique, 1981, p. 199.

La critique sur Magnasco s'est plu à répéter, pour le cas de la France, le jugement sévère de Pierre-Jean Mariette (1694-1774) qui trouvait que dans ses compositions avec des capucins, quoique les plus réussies, « [...] en général les idées en fussent basses et trop abjectes [...] ». Il lui reprochait encore son coloris « extrêmement gris » et le manque d'actions nobles¹⁸. Pourtant, avec ces thèmes, notre artiste continue la tradition picturale du xvii^e siècle dans laquelle la représentation des moines dans un paysage fut souvent exploitée entre autres par Pier Francesco Mola (1612-1666) ou Salvator Rosa (1615-1673).

Le fait que l'artiste ait été collectionné tardivement en France ne peut s'expliquer par ce seul jugement. En effet, bien d'autres caractéristiques de l'œuvre de Magnasco ont pu déconcerter plus d'un amateur. En tout premier lieu, son répertoire iconographique inédit et rare, presque crypté tant ses sujets nouveaux s'inspirent des idées naissantes des Lumières, approchées pendant son second séjour en Lombardie, d'autant que très peu d'informations nous sont parvenues sur ses commanditaires, notamment en ce qui concerne l'Église. En second lieu, le fait d'avoir choisi un style anti-académique, à l'écriture rapide, qui privilégie de petites figures souvent réduites à des signes, anticipant sur l'art des Vénitiens – celles de son ami Sebastiano Ricci (1659-1734) ou encore celles de Francesco Guardi (1712-1793).

À l'occasion d'un essai sur la peinture génoise et la France aux xvii^e et xviii^e siècles, Pierre Rosenberg a évoqué la réception de l'œuvre de Magnasco en France, en notant l'absence de son nom dans les inventaires du xviii^e siècle, absence à moduler après la consultation des dépouillements plus récents du Getty Provenance Index¹⁹. En effet, ces derniers recensent quelques résultats de vente au xviii^e siècle avec ce nom mais, détail parlant, toujours pour des paysages. Cela prouve encore, s'il en était besoin, que la renommée de l'artiste est récente et que, jusqu'au xix^e siècle, ses œuvres arrivées en France passaient, dans la majorité des cas, pour avoir été exécutées par d'autres. Il suffit de regarder, pour s'en convaincre, les entrées de tableaux de l'artiste, par donation pour la plupart, dans les musées français. Nous prendrons un seul exemple, *L'Adoration des mages* (fig. 25), une œuvre de la fin de la carrière de l'artiste, donnée en 1878 par Thomas Gaspard Malo (1804-1884) au musée des Beaux-Arts de Dunkerque. Cette toile est dite, dans le catalogue de 1880, exécutée par Francesco Zucarelli (1702-1788) un paysagiste ayant fait toute sa carrière à Venise²⁰. Nous mesurons le chemin parcouru dans la fortune critique de l'artiste, lorsqu'en 1983, Othon Kaufmann et François Schlageter donnent au musée du Louvre le magnifique *Christ guérissant le paralytique* (fig. 26). En cette fin de xx^e siècle, l'artiste a regagné, de longue lutte et en particulier, grâce au travail de

recherche constant de Fausta Franchini Guelfi, une place de choix dans la formation des collections particulières²¹.

Mais qu'en est-il des collections publiques ? En 1961, le musée des Beaux-Arts de Bordeaux fait l'acquisition de deux chefs-d'œuvre de Magnasco, *L'Arrivée des galériens dans la prison de Gênes* et *L'Embarquement des galériens dans le port de Gênes* (fig. 17 et 18), ce qui marque enfin, outre l'absolue *maestria* de l'artiste dans la narration du drame humain, la reconnaissance de l'artiste en France²².

Cette acquisition a été suivie, en 2010, et grâce à un important mécénat, de l'entrée des *Funérailles juives* au musée d'art et d'histoire du Judaïsme (n° 10)²³.

Cette rapide esquisse de la redécouverte de l'œuvre de Magnasco en France tout au long du xx^e siècle n'a d'autre ambition que d'éclairer le cas particulier dont a bénéficié l'artiste, exposé à Paris seulement par des galeristes. Il est rare, en effet, que la critique ou l'histoire de l'art rencontre simultanément le marché de l'art et les collectionneurs, parcourant avec efficacité, en un mouvement rapide, ce fameux triangle. Souhaitons que cette nouvelle exposition sur les années de la maturité de l'artiste, fruit d'une volonté commune entre privé et public, saura convaincre les visiteurs de sa place de premier plan, aussi bien comme expression de ce xviii^e siècle des Lumières en Italie du Nord, que dans notre monde contemporain, tant ses thèmes nous touchent au plus près de nos existences.

18. Mariette, 1854-1856, p. 234.

19. Wildenstein, 1982 ; Rosenberg, 2000, p. 230.

20. Dunkerque, musée des Beaux-Arts (inv. P. 50). Voir Sarrazin in Lyon-Lille, 2000-2001, p. 83.

21. Rosenberg, 1984, p. 110, n° 39 ; Franchini Guelfi, 2002, p. 52-53, fig. 6. Signalons qu'en 1927 déjà, *Le Banquet nuptial*, R.F. 1619, était bien entré au musée de Louvre sous le nom de Magnasco, lorsqu'il fut donné par Christian Lazare (1880-1943) et son épouse, née Annette May (1883-1976). Nous remercions Stéphane Loire pour cette information.

22. Inv. Bx 1961.11.1 et Bx 1961.11.2, Bordeaux, musée des Beaux-Arts. Entrés comme « École italienne du xviii^e siècle », leur juste paternité n'a pas échappé à l'œil sagace de Sylvie Béguin (1962, p. 71-76).

23. Inv. D.2010.03.001, acquisition par le musée du Louvre en vue d'un dépôt au MAHJ. Voir Damian, 2009, p. 48-59 ; Sigal-Klagsbald, 2010, p. 9-12.

Catalogue

PIERO BOCCARDO (P.B.)

FAUSTA FRANCHINI GUELFI (F.F.G.)

MARIA SILVIA PRONI (M.S.P.)

1. *Il Pittor pitocco* ou *Portrait symbolique de l'artiste*

HUILE SUR TOILE. 60,5 × 42,5 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE (AUPARAVANT PARIS, GALERIE CANESSO)

PROVENANCE : Venise, collection Benno Geiger (1882-1965) ; Venise, collection Italice Brass (1870-1943) ; Lugano, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE : Geiger, 1949, p. 144, pl. 149 (avec bibl. antérieure) ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 258-259, fig. 280 (avec bibl. antérieure) ; Damian, 2011, p. 56-59.

Dans un misérable intérieur, faiblement éclairé par une fenêtre ouverte en haut à gauche, un peintre fait face au chevalet où est posée une toile, tenant sa palette dans la main gauche. Enveloppé dans un manteau blanc et coiffé d'un bonnet noir, il peint un vieux musicien ambulant vêtu de haillons, qui, violon sous le bras, lève la main gauche pour accompagner son chant tout en tenant un feuillet dans sa main droite. Derrière le peintre, un jeune homme observe la toile à peine ébauchée où apparaît le dessin préparatoire au blanc de plomb sur le fond rosé de la préparation. Au premier plan, une femme donne le sein à un enfant. Au sol, le parquet disjoint accentue la pauvreté des lieux. Par son style, l'œuvre peut être située aux environs de 1730. Magnasco a exploité à plusieurs reprises ce sujet, en variant les modèles. Par exemple, dans le grand tableau du Museo Luxoro (n° 21), le peintre représente un mendiant estropié. Cette iconographie lui permet d'affirmer son opposition aux intentions commémoratives et à la magnificence du langage décoratif d'une grande partie de la peinture de son temps. Il s'agit même d'un autoportrait, symbolique et non réaliste, dans lequel l'artiste s'identifie à son sujet. En effet, lorsque Magnasco souhaite se représenter de manière fidèle, il offre un visage bien différent. Dans la *Scène de chasse* du Wadsworth Atheneum de Hartford (fig. 3 ; à rapprocher de l'*Autoportrait* gravé publié par son biographe Carlo Giuseppe Ratti en 1769, p. 10) et sur le tableau du célèbre *Divertissement dans un jardin d'Albaro* (n° 23), il apparaît richement vêtu (chemise aux manches en dentelles, jabot blanc et tricorne) en train de peindre les Saluzzo réunis sur la terrasse de la villa d'Albaro. Avec *Il Pittor pitocco* (le peintre gueux) et en recourant à la tradition de l'autoportrait, l'artiste développe une solide rhétorique poétique que l'on rencontre également dans la peinture d'un artiste actif en Lombardie à la même époque, Giacomo Francesco Cipper, dit

Il Todeschini ([1664-1736] ; Gruber, *in* Brescia, 1998-1999, p. 447-448, n° 124). Le vieux musicien en haillons est l'un des personnages qui, comme les bohémiens, les soudards, les mendiants, les conteurs et Pulcinella, peuplent de nombreux intérieurs obscurs et délabrés ou des paysages d'architectures à l'abandon de Magnasco. Cette *pittura barona* – qui représente des mendiants et des vagabonds – est jugée vile, voire méprisée par Salvator Rosa. Pour Magnasco, il s'agit d'un choix de thématiques délibéré, que l'amateur Pierre Jean Mariette (1694-1774), à propos de l'artiste génois, qualifie de « basses... abjectes... pas nobles » (Mariette, 1854-1856, p. 234). Les sources figuratives et culturelles du peintre sont constituées par les estampes de Jacques Callot consacrées aux gueux et par les *bamboccianti* flamands et hollandais. L'artiste puise également dans les romans picaresques espagnols, particulièrement diffusés en Italie, ainsi que dans les textes italiens du xvii^e siècle sur l'art de la *forfanteria* (fourberie), véritables répertoires de la *birba vagabonda* (petits malfaiteurs vagabonds). À la suite des *bamboccianti* nordiques et de Callot, Magnasco est peut-être le dernier artiste à représenter ces sujets qui ne proposent pas tant une vue exacte de la réalité qu'un intérêt spécifique pour ces thématiques anti-académiques qui refusent toute mystification, en contraste avec les sujets nobles et le style élevé de la peinture commémorative. De la même manière, sur le plan stylistique, le peintre choisit, en opposition au coloris brillant et aux formes séduisantes de la grande peinture, une gamme chromatique fondée sur des tons sombres et éteints où dominent des bruns et des gris, avec quelques touches pour introduire des éclats lumineux blancs, jaunes et bleus qui émergent de l'obscurité et définissent, par une touche fragmentée et tout en mouvement, des figures complètement affranchies de la ligne du dessin.

F.F.G.



2. *Le Repos de Diane dans un décor de ruines*

HUILE SUR TOILE. 44 × 59 CM

GÈNES, BANCA CARIGE

3. *Le Repos de Silène dans un décor de ruines*

HUILE SUR TOILE. 44 × 59 CM

GÈNES, BANCA CARIGE

PROVENANCE :

Gènes, collection Angelo Costa (1901-1976) ; vendus par ses héritiers en 1978.

BIBLIOGRAPHIE :

Franchini Guelfi, 1977, p. 125, fig. 121-122 ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 219-220 (avec bibl. précédente) ; Orlando, 2001, p. 174, fig. 161-162 ; Franchini Guelfi, in Gènes-Salerno, 2003, p. 93 ; Franchini Guelfi, in Rotondi Terminiello, 2008, p. 150-151, fig. 109-110.

Le Repos de Diane prend place dans les ruines imposantes d'un temple classicisant où se croisent une formidable variété de styles (colonnes lisses et cannelées, chapiteaux ioniques et doriques). Diane, étendue sur un drapé bleu, se repose parmi les nymphes, ses compagnes de chasse. Sur la colonne centrale sont suspendus carquois, arc et cor de chasse tandis que d'autres instruments de musique et un carquois sont posés au sol. Au premier plan, une nymphe, appuyée sur une lance, comme la déesse, tient en laisse deux lévriers élançés. Une niche à gauche abrite une statue de la divinité nue, parmi des ruines recouvertes d'arbustes qui en soulignent l'abandon. Sur un fond de ciel lumineux, traversé de nuages, se détache un hermès masculin, entre des colonnes cannelées, la mer apparaissant dans le lointain. Surgissant du côté droit, une nymphe sonnante du cor appelle le groupe à la chasse, et un cerf apparaît devant la colonnade.

Dans *Le Repos de Silène*, devant un ensemble de ruines, similaires à celles du *Repos de Diane*, gît un Silène pansu, entouré de figures féminines et de faunes qui constituent son cortège traditionnel. À ses côtés, sur un drapé bleu, sont déposées deux amphores ; sur la droite, un petit porte sur la tête un vase fumant. Un faune, agrippé à une colonne, se penche vers la scène pendant que l'un de ses congénères arrive par la gauche, en sonnante du cor de chasse. Vêtue d'une robe blanche et enveloppée dans un manteau bleu, une nymphe est allongée devant Silène. Dans le fond, une fontaine ferme le décor architectural,

un pic rocheux gris se détache d'un arrière-plan marin au ciel lumineux, parcouru de nuages que l'on aperçoit entre les ruines.

Les deux toiles ont les mêmes dimensions et les mêmes caractéristiques stylistiques. Leurs compositions se répondent et composent un décor théâtral unifié avec des coulisses architecturées allant decrescendo en se rapprochant du point central de la représentation. Elles suivent en cela la formule traditionnelle de la scénographie dramaturgique baroque. Ces ruines classicisantes sont certainement de la main de Clemente Spera (vers 1662-1742), peintre spécialiste des vues architecturales qui travailla régulièrement et harmonieusement avec Magnasco. À la structure en miroir des architectures correspond la disposition symétrique des figures : protagonistes allongés au centre et sonneurs de cor entrant en courant. L'élaboration minutieuse des deux pendants se fonde également sur des notations d'un bleu intense, qui se font écho d'une toile à l'autre. On ne relève par ailleurs ni rupture ni césure entre l'intervention des deux artistes : Magnasco représente statues, objets et figures dans une parfaite unité chromatique et de composition avec les ruines de Spera. Celui-ci a été le collaborateur le plus assidu de Magnasco, exécutant le cadre de tableaux mythologiques, d'œuvres à sujets historiques ou bibliques et de scènes de genre, par exemple avec des bohémiens et des soudards parmi des décombres. Documenté à Milan en 1690, Spera est, comme Magnasco, bien intégré à l'Accademia di San Luca de Milan ; son talent de scénographe et son formidable goût pour les ruines le caractérise. Tout en matière moelleuse, il parvient à définir les éléments architecturaux sans dessin net et précis, et à restituer l'incidence de la lumière sur les traces de dégradation des colonnes abandonnées, des murs, des arcatures et des architraves. Tous ces éléments brisés et envahis par la végétation forment un décor dans lequel l'intervention de Magnasco s'attache à la représentation de statues monochromes. Le lien étroit entretenu par ces deux tableaux avec la culture théâtrale de l'époque est évident, et ce jusque dans les sujets mythologiques qui sont à rapprocher des thèmes de prédilection des ballets

Fig. 2a — Alessandro Magnasco et Clemente Spera, *Bacchanale*, Moscou, Musée Pouchkine.





Fig. 2b — Alessandro Magnasco et Clemente Spera, *Bacchanale*, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage.



d'intermèdes. Le repos de Diane et des nymphes est interrompu par l'apparition d'un cerf, évidente allusion à la transformation d'Actéon. L'ivresse de Silène parmi les satyres s'apparente aux bacchanales, souvent représentées par Magnasco et Spera, comme dans les deux toiles en pendant du musée Pouchkine (Moscou, fig. 2a) et de l'Ermitage (Saint-Petersbourg, fig. 2b). Les deux tableaux exposés ici peuvent être situés vers 1725-1730 en raison de leur facture, caractérisée par un coup de pinceau preste, qui réduit les formes à de lumineuses stries. Le succès de ces œuvres auprès des commanditaires est évident si l'on se réfère à la mention élogieuse des inventaires de l'aristocratie. Celui de la galerie Arese à Milan décrit des œuvres (aujourd'hui non localisées) avec des figures de Magnasco et « des architectures de Clemente Spera sur la solide base d'un art élaboré avec *maestria*, où alternent des décombres dont la vétusté a favorisé une végétation luxuriante avec des arcatures entre lesquelles transparait l'horizon » (Arese, 1967, p. 129-130). Comme dans la plus grande partie des tableaux à sujets mythologiques, Magnasco éclaircit son coloris et élabore des variations animées sur le thème des figures dansant

et jouant de la musique, en développant un langage décoratif et délicieux. Malgré des sujets moins exigeants sur le plan culturel que les scènes de la vie des moines ou de catéchisme, l'artiste assume une position personnelle. Il n'adhère en effet pas à la dimension expressive propre à la peinture mythologique mise en œuvre par de nombreux artistes de son temps, destinée à un public attiré essentiellement par le plaisir procuré par les images. Ses nymphes pâles et sans parures, ou ses petits satyres diaboliques nient toute valeur galante à un genre iconographique presque toujours consacré à l'expression d'une forme d'érotisme, en particulier durant la première moitié du xviii^e siècle. À Venise et à Milan, les fresques de Giovan Battista Tiepolo (1696-1770), à Gênes, les amours des dieux de Gregorio (1647-1626) et de Lorenzo (1680-1744) de Ferrari, à Florence et à Venise les mythologies galantes de Sebastiano Ricci (1659-1734), que Magnasco a vraisemblablement pu voir, proposent une vision d'une luminosité solaire, dans un coloris vif et brillant jouissant d'une sensualité qu'il refuse, lui, consciemment dans ses mythologies inquiétantes.

F.F.G.



4. *La Leçon de chant à la pie*

HUILE SUR TOILE. 48,5 × 38,5 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE

PROVENANCE :

Gênes, collection Aldo Zerbone.

BIBLIOGRAPHIE :

Franchini Guelfi, 1986, p. 297,

fig. 107 ; Muti-De Sarno

Prignano, 1994, p. 271, n° 419,

fig. 438 (avec bibl. antérieure).

Dans un intérieur sombre et dépouillé, un personnage picaresque est assis sur un tabouret. Un manteau blanc, négligemment jeté sur ses épaules, recouvre une tenue entièrement bleue ; il est coiffé d'un chapeau noir orné d'une plume. Il tient un feuillet avec le texte, tout en battant la mesure, pour enseigner le chant à une pie posée sur un tonneau. Un comparse, assis à côté de lui, l'accompagne au basson. Un fusil est appuyé contre le mur du fond. La mise en scène, avec les deux protagonistes disposés sur des diagonales entrecroisées, témoigne de la qualité d'imagination scénique et spatiale de l'artiste qui, jusque dans ses compositions les plus complexes, s'appuie sur la symétrie pour structurer son œuvre. La facture est caractéristique des années 1720-1725. Les deux personnages de ce tableau appartiennent à la *birba vagabonda*, cette multitude errante décrite dans *Il vagabondo, ovvero sferza dei bianti e vagabondi* de Raffaello Friano (1621), un des livres les plus diffusés et les plus réimprimés aux XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi que dans *L'Arte della furfanteria* (1622) de Giulio Cesare Croce, l'auteur du Bertoldo. Dans ces ouvrages sont relatées les diverses escroqueries d'un peuple hétérogène de mendiants, de tricheurs et de charlatans, mais aussi de voleurs et de brigands des rues, que Magnasco représente souvent au repos ou dans un instant de détente avec femmes et enfants, dans des abris délabrés et décrépits. Ce sont les gueux des gravures de Jacques Callot, les pîcaros des innombrables romans espagnols tels que *La Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599 et 1604) et la *Historia de la vida del buscón llamado don Pablo, ejemplo de vagabundos y espejo de*

tacaños de Francisco de Quevedo (1626), pour ne citer que les œuvres les plus célèbres qui circulent jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, via de multiples traductions italiennes. Cette littérature dite des gueux traite de la mendicité organisée, en analyse les fraudes complexes et dépeint avec minutie leurs astuces. Magnasco est le seul peintre italien, avec Todeschini (1664-1736), à puiser à cette source culturelle, pour des commanditaires recherchant une peinture espiègle en contraste évident avec les sujets de la peinture commémorative et décorative de l'époque. Dans le contexte de cette vaste iconographie picaresque, sur laquelle Magnasco propose des variations tout au long de sa vie, cette *Leçon de chant à la pie* illustre le genre des petits concerts pour instruments et animaux, comme *Le Chant de la pie et le miaulement du chat accompagnés au luth, à l'épinette, au tambourin et au violoncelle* (collection particulière ; Franchini Guelfi, 1991, p. 50-51). Tant dans la peinture des *bamboccianti* flamands et hollandais que dans les romans picaresques, le concert pour instruments et chanteurs inappropriés a des connotations burlesques. Il peut être associé à la production musicale singulière liée au carnaval qui comprend des morceaux comme la *Capricciata e contrapunto bestiale per cane, gatto, cuculo e civetta* composée pour le mardi gras par le musicien Adriano Banchieri (1608). Le célèbre *Duetto buffo per due gatti* de Gioacchino Rossini en est peut être le dernier témoignage.

La première leçon de chant à la pie fut peinte par Magnasco à l'aube du XVIII^e siècle pour un commanditaire raffiné attiré par cette peinture espiègle : le grand-prince Ferdinando de' Medici, héritier du grand-duché de Toscane. Deux pendants sont exposés à la Galleria degli Uffizi exécutés au cours de son séjour florentin (vers 1703-1709). Ils sont décrits dans l'inventaire après décès de Ferdinando (1713) comme *L'École des fripons* et *La Leçon de chant à la pie* (fig. 4a). Ce dernier tableau est mentionné comme « un vagabond assis avec une feuille à la main en train de battre la mesure et enseignant à chanter à une pie » (Franchini Guelfi, 1977, p. 103), où le substantif *biente* (vagabond) révèle la connaissance de la littérature dite des gueux dans le milieu culturel florentin pour lequel Magnasco travaille avec succès jusqu'à son retour à Milan. Le sujet de l'enseignement à la pie fut également représenté par deux autres peintres contemporains, connus pour leurs toiles picaresques : Giacomo Francesco Cipper, dit Il Todeschini et Giuseppe Maria Crespi (1665-1747).

F.F.G.

Fig. 4a — Alessandro Magnasco, *La Leçon de chant à la pie*, Florence, Galleria degli Uffizi.





5. Soldats et gueux

HUILE SUR TOILE. 56 × 41,5 CM

PARIS, GALERIE CANESSO

PROVENANCE :

Gênes, collection Aldo Zerbone.

BIBLIOGRAPHIE :

Franchini Guelfi, 1977, pl. XL ;
Muti-De Sarno Prignano, 1994,
p. 240, n° 235, fig. 363 (avec bibl.
antérieure).

Dans un intérieur sombre, à peine éclairé par un feu que l'on entraperçoit au fond, deux soldats (ou deux voleurs de grand chemin), épée au côté, sont au repos. Ils sont accompagnés par trois femmes dont deux portent des enfants, l'un installé sur l'épaule de la plus jeune et l'autre sur les genoux de la plus âgée. La troisième femme, debout à droite, tricote. Le soldat accoudé à un tonneau tend une gamelle à un oiseau apprivoisé, tandis que l'un de ses compagnons, assis sur le sol, porte sur les épaules un petit singe que désigne un jeune garçon assis à proximité. Au premier plan, un fusil à canon long est appuyé contre la paroi et des pièces d'armes sont suspendues aux murs et aux colonnes. Un magnifique dessin préparatoire se trouve à l'Art Institute de Chicago (fig. 5a) et une réplique autographe de l'œuvre est conservée au Palazzo Bianco de Gênes. Ces œuvres sont toutes à situer dans les années 1735-1740.

Fig. 5a — Alessandro Magnasco, *Soldats et gueux*, Chicago, Art Institute.



Iconographie typiquement nordique, les *Corps de gardes* flamands et les *Repaires de soldats et de vagabonds* allemands et hollandais du XVII^e siècle étaient vraisemblablement connus de Magnasco grâce aux collections génoises et médicéennes de Florence. De plus, l'artiste a vraisemblablement étudié les estampes de Jacques Callot (1592-1635). Il lui emprunte non seulement la thématique des gueux, mais aussi le ton cinglant, les attitudes désarticulées des figures et les « histoires sans récit » de la série *Les Misères et les malheurs de la guerre* (fig. 16) qu'il transpose dans les tableaux de Vienne, de Bucarest et de Sibiu. Mais l'artiste puise également à d'autres sources littéraires : les romans picaresques espagnols et la littérature italienne dite des gueux, comme *La Strazzosa et molta meschina Compagnia del Mantellaccio* (1600) et *La Tremenda e spaventevole compagnia di tagliacantoni overo scapigliati* (1614) de Giulio Cesare Croce, amplement diffusés jusqu'au XVIII^e siècle. Les personnages représentés sont apparentés aux *pícaros* de Mateo Alemán et de Francisco de Quevedo ou encore aux mercenaires décrits par Hans J. Grimmelshausen dans son *Simplicissimus* (1668). Entre mendicité et brigandage, ce peuple de miséreux vagabonds est poussé sur les routes d'Europe par les guerres et la famine. Cependant, dans la littérature ou les toiles de Magnasco, ils apparaissent essentiellement comme une représentation de la réalité, une alternative anticonformiste et désacralisante par rapport aux sujets nobles et au style élevé de la littérature aulique et commémorative ou à la peinture décorative. Dans ses scènes de *pícaros* et de gueux, les protagonistes émergent d'un fond sombre. La touche fragmentée et brisée ne s'attarde pas dans la description. Elle adopte un rythme morcelé, mis en évidence par des rehauts lumineux émergeant de formes sans aucune définition graphique. Le peintre génois représente ce sujet dans de nombreux tableaux tout au long de sa vie. Le repos des *pícaros* est parfois même situé entre des ruines peintes par son collaborateur Clemente Spera (vers 1662-1742), comme dans les imposantes toiles de la collection Lechi (Brescia) ou du musée de l'Ermitage (Saint-Petersbourg).

F.F.G.



6. *Prière devant une chapelle de campagne*

HUILE SUR TOILE. 114 × 90 CM

GÈNES, MUSEI DI STRADA NUOVA - PALAZZO BIANCO, INV. PB 324

PROVENANCE :

Gènes, collection Pietro Sanguineti ; don Maria Parocchino, veuve Sanguineti, 1939.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 21, pl. 162 (avec bibl. antérieure) ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 218, n° 101 ; Franchini Guelfi, 1996, p. 28, fig. 19 ; Muti-De Sarno Prignano, 1996, p. 152, n° 38 (avec bibl. antérieure).

Dans un paysage boisé, une petite chapelle aux fenêtres en plein cintre laisse deviner derrière ses grilles l'image sacrée ou les reliques faisant l'objet de la dévotion. Un prêtre, accompagné de deux enfants de chœur qui portent des bannières de procession, se trouve devant l'édifice. Il lit un petit livre de prières, écouté par un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants dont certains sont agenouillés. Le tableau date des années 1725-1730 et il est entièrement de la main de l'artiste, paysage compris. Ce dernier, avec de grands arbres au feuillage dense et un ciel ponctué de nuages, est caractérisé par une *maestria* qui dépasse la leçon de Peruzzini (longtemps collaborateur de Magnasco pour les paysages). Le décor vise à une désagrégation totale des éléments descriptifs au profit d'une écriture lumineuse et rapide. Le naturalisme de l'arbre imposant minutieusement dépeint, disparaît dans son arborescence et son feuillage, élément de prédilection de Peruzzini. Il devient un attribut stylisé et scénographique composé pour encadrer de manière théâtrale la scène. Après la mort de Peruzzini en 1724, Magnasco exécute à nouveau les fonds de paysage de ses toiles, portant les éléments

de la composition jusqu'à leur extrême simplification. Les arbres et leurs frondaisons sont figurés par quelques coups de pinceau et quelques accents clairs et vifs, bien éloignés des descriptions naturalistes, attentives et détaillées propres à Peruzzini. Lui attribuer le paysage, comme le fait Muti-De Sarno Prignano (1996, p. 152, n° 38), ne peut donc pas être retenu. Cela ne prend en compte ni la facture des figures de Magnasco qui porte à une datation postérieure à la mort de Peruzzini, ni les nettes divergences stylistiques vis-à-vis des œuvres documentées du paysagiste.

Magnasco reprend plusieurs fois ce même sujet, pour lequel le musée de Cleveland (fig. 6a) conserve un ravissant dessin préparatoire exécuté en pendant à une autre feuille, *Le Chanteur ambulant* de l'Art Institute de Chicago (Franchini Guelfi, 1999, p. 134-137, n°s 31-32), de mêmes dimensions et de style similaire. Le rapprochement entre une prière collective dirigée par un prêtre et le récit d'un chanteur ambulante, devant l'image de *La Madone de Lorette* accompagnée par les mêmes attitudes de dévotion d'un groupe de paysans, révèlent l'intérêt de l'artiste, et de ses commanditaires, pour un débat vif au passage du XVII^e au XVIII^e siècle dans les milieux du catholicisme éclairé au sujet de l'éducation religieuse des couches sociales populaires. Cette iconographie, inédite, se réfère trop explicitement à une réalité quotidienne pour ne pas sous-tendre un discours sur les pratiques liées à la dévotion de l'époque que Magnasco est le premier peintre à analyser avec perspicacité (Franchini Guelfi, 1977, p. 218-225). Or, dans ces années, Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), qui a fréquenté à Milan les mêmes milieux culturels que les commanditaires de Magnasco, mène une longue recherche sur les formes de la dévotion. Dans ce contexte se situent les trois représentations du *Catéchisme*, l'une pour Colloredo (fig. 7b), avec sa réplique autographe au musée de Philadelphie (fig. 7a), l'autre exposée ici (n° 7), qui illustrent une importante initiative des laïcs milanais en direction de l'éducation religieuse des enfants pauvres. Cette *Prière devant une chapelle de campagne* n'est pas un paysage purement décoratif avec des figures mais se réfère plutôt aux missions promues durant ces années par les Jésuites dans les campagnes lombardes pour l'évangélisation de la population rurale.

Fig. 6a — Alessandro Magnasco, *Prière devant une chapelle de campagne*, Cleveland, Museum of Art.



F.F.G.



7. *Le Catéchisme dans une église*

HUILE SUR TOILE. 69,5 × 57 CM

ROME, COLLECTION PARTICULIÈRE (AUPARAVANT PARIS, GALERIE CANESSO)

PROVENANCE :

Lugano, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE :

Franchini Guelfi, *in* Gênes, 1992,

p. 216-218, n° 117 ; Franchini

Guelfi, 2000, p. 338-339 ;

Damian, 2012, p. 48-53 (avec

bibl. antérieure).

Le catéchisme a lieu dans une vaste nef à ogives et piliers accostés de colonnettes. Parmi les bancs, tabourets et prie-Dieu, ecclésiastiques et laïcs enseignent à une foule d'enfants le signe de la croix, la récitation des prières, les points de la doctrine et la lecture du catéchisme dans de petits livres prévus à cet effet. À droite, un gentilhomme âgé muni d'une canne avance en agitant une cloche pour imposer le silence aux bavards. À gauche, un jeune homme assis, un bâton appuyé sur l'épaule, surveille le comportement des écoliers. Au centre, un ecclésiastique prêche du haut de la chaire. La représentation de l'intérieur et du mobilier, entièrement de la main de Magnasco, semble évoquer une église bien précise. Au bout de la nef figure un autel orné d'un tabernacle en forme de *tempietto* décoré par un baldaquin à rideaux. Derrière l'autel se trouve, adossée à un pilastre, une chaire surmontée par un abat-voix et soutenue par des cariatides portant la mitre épiscopale. Il s'agit probablement du *Pulpito dei Dottori* de la cathédrale de Milan, datant de la fin du xvi^e siècle. D'un grand réalisme, mais dense et animée, la scène représente, jusque dans ses détails, une des nombreuses Scuole della Dottrina Cristiana œuvrant au sein du diocèse milanais. Gérées par des laïcs en lien étroit avec la hiérarchie ecclésiastique, ces écoles constituent une importante structure éducative dotée d'une vaste ramification, ouverte aux enfants pauvres à qui elles sont destinées. Leur pédagogie est vouée à l'éducation religieuse, mais est constituée d'un instrument essentiel, des textes de dévotion avec lesquels les élèves peuvent s'entraîner à lire et écrire. Cette particularité est propre aux Scuole milanaïses, et l'artiste accorde justement

une place essentielle à l'utilisation du livre. À droite, un gentilhomme âgé portant un manteau rouge, apprend à lire à un enfant agenouillé en suivant le texte du doigt, tandis qu'à côté de lui, deux garçons, appuyés sur des escabeaux, sont momentanément distraits alors qu'ils écrivent dans de petits cahiers.

Fondées au xvi^e siècle et amplement soutenues ensuite par l'action pastorale de saint Charles Borromée (1538-1584), les Scuole della Dottrina Cristiana connaissent un nouvel essor au début du xviii^e siècle, en écho à un regain d'intérêt pour les problèmes concernant l'éducation.

Au cours de ces mêmes années, la pensée des Lumières se reflète dans les pages de Ludovico Antonio Muratori.

Dans *De ingeniorum oderatione in religionis negotio* (1714), puis dans *Della regolata divozion de' cristiani* (1747),

il dénonce fermement les formes aberrantes de dévotion, en situe l'origine la plus féconde dans l'ignorance

et propose une meilleure instruction religieuse. Dans la discussion sur la dévotion populaire et l'éducation religieuse, les interventions de Muratori comptent parmi

les contributions les plus importantes. Le tableau de Magnasco se situe vraisemblablement au cœur de cet

argumentation. À partir de sa première institution (1539), la *Compagnia delli Servi de i puttini in carità, la quale insegna ne i dì de le feste a' puttini et alle puttine li boni costumi christiani et legere et scrivere gratis et amore Dei* définit des règles précises pour le fonctionnement

des Scuole. L'usage correct de la canne pour les punitions, les devoirs du silencieux avec sa cloche, du pescatore

qui conduit les négligents et les retardataires, des maîtres et du chancelier qui enseignent à écrire aux élèves

Fig. 7a — Alessandro Magnasco, *Le Catéchisme*, Philadelphie, Museum of Art.

Fig. 7b — Alessandro Magnasco, *Le Catéchisme dans la cathédrale de Milan*, Seitenstetten (Autriche), Pinacothèque de l'abbaye.







les plus doués sont décrits dans des textes comme le *Libretto per conoscer il governo delle Scuole de' Putti, & Putte, & come si debba orare* (Brescia, 1595). Ils offrent un écho détaillé au tableau de Magnasco. Le grand intérêt de ce *Catéchisme* réside non seulement dans sa haute qualité picturale et sa représentation réaliste, mais aussi dans le rapport à la pensée des Lumières à Milan. Outre la version exposée ici, qui, pour des raisons stylistiques, semble exécutée vers 1730, l'artiste peint deux autres *Catéchismes* presque identiques. De format horizontal, ils incluent également un pescatore qui entre depuis la gauche accompagné d'un enfant qu'il tient par la main, et à droite une table à laquelle sont assis les maîtres suprêmes, un prêtre et deux laïcs. Les deux toiles sont conservées au Philadelphia Museum of Art et dans la pinacothèque de l'abbaye de Seitenstetten (fig. 7a et b ; Autriche). Cette dernière est peinte entre 1719 et 1725, en pendant d'une *Synagogue*, pour le comte Gerolamo di Colloredo (1674-1726), gouverneur autrichien de Milan, qui compte parmi les protecteurs de la publication de certains textes de Muratori. La proximité du peintre avec cette iconographie est un fait extrêmement significatif pour comprendre ces tableaux qui n'ont aucun précédent figuratif et sont exécutés dans le cadre d'une commande liée aux problématiques de l'éducation religieuse.

La participation des laïcs est parfaitement identifiable grâce à leurs vêtements et à leur couleur. Les toiles témoignent également d'une fidélité inconditionnelle à la règle de la *Scuola* : nombre restreint d'élèves par maître, présentation des différents niveaux de l'enseignement – du signe de croix à la récitation par cœur de simples prières à l'écriture de « bonnes maximes et de documents sacrés » en passant par l'apprentissage de la lecture avec le livre de catéchisme. L'importance accordée à ces éléments est frappante. De plus, la mise en valeur de certains laïcs représentés, à la manière de portraits, dans les trois versions du *Catéchisme*, comme le pescatore des toiles de Philadelphie et Seitenstetten ou le silencieux de l'œuvre ici exposée, permettent de supposer qu'ils font référence à des personnages connus du commanditaire. Cette iconographie démontre l'originalité du discours du peintre. Il exploite la scène de genre traditionnelle, dont il abandonne la fonction purement décorative, pour intervenir dans les débats majeurs de la culture contemporaine et au cœur de la réflexion sur la réalité de son époque. L'intérêt de l'artiste et de ses commanditaires pour les formes de la dévotion populaire s'exprime également dans de nombreux tableaux figurant une *Prière devant une chapelle de campagne*, comme celle du Palazzo Bianco de Gênes (n° 6).

F.F.G.

8. *Le Vol sacrilège*

HUILE SUR TOILE. 176 × 236,5 CM

MILAN, MUSEO DIOCESANO, INV. MD 2001.060.001

PROVENANCE :

Siziano (Pavie), église Santa Maria Assunta di Campomorto ; Milan, Quadreria Arcivescovile, dépôt du 21 février 1974.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 55-56, 77, pl. 317-318 (avec bibl. antérieure) ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 233, n° 189, fig. 87, pl. XXXII-XXXIII (avec bibl. antérieure) ; De Bortoli, *in* Milano, 1996, p. 220-221, n° 61 ; Ghio, 1996, p. 30-31 ; Coppa, 1999, p. 295 ; Di Fabio, *in* Bona Castellotti, 1999, p. 446-449 ; Franchini Guelfi, 1999, p. 10, fig. 1 ; Bianchi, *in* Milan, 2000, p. 178-179, n° 67 ; Franchini Guelfi, 2000, p. 343, fig. 499 ; Franchini Guelfi, 2001, p. 253, fig. 248 ; Bianchi, *in* Milan, 2003-2004, p. 570-571 ; Biscottini, 2005, p. 205 ; De Stefano Giannuzzi Savelli, *in* Turin, 2005, p. 335, n° 105 ; Biscottini-Crivelli, 2006, p. 110 ; Devitini, *in* Biscottini, 2011, p. 246-247 ; Spiriti, 2014, p. 350-351.

La nuit du 6 janvier 1731, Benedetto Colombo, dit Il Barcarolo, Francesco Antonio Avogader, dit Il Sartorone, Grandur et Adamo Colombo, dit Il Bestuco « qui furent emprisonnés puis [...] condamnés aux travaux forcés [...] ont reconnu au cours de leur procès, s'être rendus de nuit pour commettre un vol dans la susdite église Santa Maria di Campomorto, en se servant d'un brancard funéraire, qui se trouvait devant ladite église, pour monter jusqu'à une fenêtre et entrer par celle-ci [...] ; ce qu'ils réussirent. Passant sur un confessionnal se trouvant au-dessous et entrant, ils se trouvèrent désorientés et ahuris de manière telle qu'ils ne parvinrent pas à descendre de leur échelle de fortune à cause d'un grand vacarme qui montait de l'église et des figures vêtues de noir qu'ils voyaient passer avec des lumières à la main qui de plus allumaient et éteignaient les lampes [...] . Pendant ce temps, Il Bestuco était parti chercher dans une petite maison voisine une échelle pour leur faciliter l'accès. Ce dernier, une fois arrivé et monté à la fenêtre pour entrer avec ladite échelle, retrouva les susdits compagnons encore debout sur ledit confessionnal comme figés. Il leur demanda "Eh bien, vous n'avez encore rien volé ?" Ces derniers lui répondirent de n'être parvenus à rien en lui racontant le vacarme, le bruit des bancs, les figures portant une lumière à la main [...] . Il répondit : "C'est sûrement le curé qui aura voulu vous faire peur, laissez-moi faire, je vais lui flanquer une raclée." Ce dernier, à la vue de la même scène dont les autres avaient été témoins et qui les effrayait toujours, leur dit : "Nous n'avons rien à faire ici, ce doit être les morts : retournons à nos affaires." Voici le bref extrait restant de leur déposition ». Aujourd'hui perdu, ce document a été découvert par Benno Geiger en 1938 parmi les archives de l'église Santa Maria di Campomorto à Siziano (Geiger, 1949, p. 55-56), où le tableau de Magnasco était conservé – dans son lieu d'origine – jusque dans la seconde moitié du xx^e siècle, lorsqu'il est transféré pour des raisons de sécurité à la Quadreria Arcivescovile de Milan, puis au Museo Diocesano. Geiger a vu le tableau en 1937 dans l'atelier milanais du restaurateur Mauro Pelliccioli, à qui l'église de Siziano l'avait confié. En quête d'œuvres de Magnasco à travers l'Europe, l'historien a tenté de l'acheter pour 30 000 livres. Cependant, après avoir saisi la Soprintendenza de Milan, la paroisse refuse cette offre ainsi que d'autres faites à la suite de la publication de l'article de Geiger en 1938 (Coppa, 1999, p. 295 ; Franchini Guelfi, 2001, p. 253-255).

Avec *Les Pèlerins d'Emmaüs* du couvent de San Francesco d'Albaro à Gênes, ce tableau de Magnasco est, à ce jour, le seul connu destiné à une église, étant donné que *La Nativité* exécutée par l'artiste pour les Jésuites de Milan n'a toujours pas été identifiée – puisque le style de la toile publiée par Geiger ne peut correspondre. *Le Vol sacrilège*, certainement commandé peu de temps après les faits est l'une des rares toiles de Magnasco dont la datation soit certaine, constituant un point de référence pour la chronologie et l'analyse de l'écriture picturale de ses œuvres. Le coloris privilégie des tons sombres et froids, entre bruns et gris avec de rares touches de bleu, de jaune et de blanc. La touche se fond dans les contorsions spasmodiques et la gestuelle exacerbée des figures émergeant des ténèbres, en rehauts lumineux aux forts accents dramatiques.

Magnasco représente la tentative de vol sacrilège en suivant fidèlement les faits du récit, vraisemblablement fourni par les commanditaires. Il divise la narration en quatre temps successifs présentés de gauche à droite. Par une nuit noire à peine éclairée par le croissant de lune au-dessus de l'église, les quatre voleurs entrent dans l'œuvre par le bord gauche et, en s'aidant d'un brancard funéraire, cherchent à atteindre une fenêtre. Dans la scène centrale est figuré l'intérieur de l'église avec le spectacle terrifiant des morts sortis des tombes de la crypte qui brandissent des bancs et agitent des torches pour chasser les intrus. Au premier plan à droite apparaît Bestuco qui rejoint le groupe avec une échelle. La scène au fond à droite est divisée en deux temps : les voleurs s'enfuient dans l'obscurité, poursuivis par les morts, et, le long du bord supérieur du tableau, on voit la représentation lugubre de leur pendaison. Titulaire et protectrice de l'église, la Vierge apparaît sur un nuage, tendant le bras droit d'un geste impérieux pour exhorter les morts et désignant du bras gauche le châtiment des sacrilèges. La restauration de 1990 a supprimé des repeints, certainement ajoutés lorsque la mémoire des événements était perdue et que ces détails gênaient la lecture de l'œuvre, qui dissimulaient totalement la fuite et la pendaison ainsi que le bras gauche de la Vierge. La structure narrative rappelle celle de l'ex-voto : toutes les étapes de l'action sont figurées simultanément, de gauche à droite, sans doute d'après les indications précises du commanditaire. L'artiste reste fidèle aux faits jusque dans les détails comme le lincol noir du brancard funéraire tombé au sol, tout en exaltant le plus possible la





dimension émotionnelle du récit. Les morts, dans une tumultueuse intervention, sortent de leurs tombes et prennent part à une danse macabre déchaînée évoquant les *Totentanz* (danses macabres) médiévales et les triomphes de la mort des tombeaux du XVII^e siècle. L'impact émotionnel de cette œuvre est tout autre que celui des chroniques rassurantes caractéristiques des ex-voto. Le récit édifiant sur l'église protégée par les morts et des sacrilèges punis, se transforme en une nuit d'horreur, peuplée de squelettes terrifiants qui surgissent avec force de l'obscurité, incarnation des cauchemars les plus épouvantables de l'imagination humaine. Avec ce tableau, et quelques œuvres telles les quatre *Sorcières* (collection particulière), le peintre s'aventure dans les confins les plus sombres et souterrains de la conscience, exprimant avec une puissance extraordinaire la séduction des ténèbres. À nouveau, il revient à Muratori d'exprimer

l'horreur et la fascination exercées sur l'esprit en parlant de la « force de l'imaginaire humain » (1727) : « Je me suis retrouvé dans une grotte qui m'a fait trembler. » Magnasco ne partage pas la lumière et l'optimisme d'une nouvelle approche rationnelle de la réalité, que cette « période éclairée » de la raison (Maffei, [1710], 1716, p. 162) commence à laisser entrevoir. Dans cette toile, l'inquiétante danse macabre nie toute rationalité pour faire affleurer à sa surface les peurs atemporelles de l'âme. L'interprétation ironique et humoristique de cette œuvre, récemment décrite comme une « lecture libertine » et « sceptique par rapport au miracle » (Spiriti, 2014, p. 350-351), n'est pas recevable. L'évidence du registre tragique de la représentation dont les principaux protagonistes sont des squelettes agressant les malfaiteurs, ne fournit aucun argument en faveur d'une analyse de ce type.

F.F.G.

9. *L'Hommage à Pluton*

HUILE SUR TOILE. 87 × 117 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE (AUPARAVANT PARIS, GALERIE CANESSO)

10. *Les Funérailles juives* (EXPOSÉ UNIQUEMENT À GÈNES)

HUILE SUR TOILE. 87 × 117 CM

PARIS, MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DU JUDAÏSME, INV. D.2010.03.001,

DÉPÔT DU MUSÉE DU LOUVRE (AUPARAVANT PARIS, GALERIE CANESSO)

N° 9

PROVENANCE :

Milan, collection Giuseppe Beltrami ; Gênes, collection Alessandro Basevi ; Lugano, collection Orazio Bagnasco.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 91-92, pl. 310 (avec bibl. antérieure) ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 220, n° 111, fig. 338 (avec bibl. antérieure) ; Vismara Chiappa, 1996, p. 93, fig. 2 ; De Sarno Prignano, *in* Ancona, 1997, p. 37, fig. 35 ; Franchini Guelfi, 2000, p. 334, fig. 490 ; Romanengo, 2001, p. 114, fig. 73 ; Muti, 2002, p. 335, fig. 29, pl. XLIII ; Damian, 2009, p. 48-59.

N° 10

PROVENANCE :

Venise, collection Italic Brass (1870-1943) ; Gênes, collection Alessandro Basevi ; Lugano, collection Orazio Bagnasco.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 144, pl. 309 (avec la bibl. antérieure) ; Franchini Guelfi, 1977, p. 219, fig. 242 ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 258, n° 337, fig. 337 ; Vismara Chiappa, 1996, p. 91 ; De Sarno Prignano, *in* Ancona, 1997, p. 158-159, n° 48 ; Damian, 2009, p. 48-59 ; Sigal-Klagsbald, 2010, p. 9-12.

De mêmes dimensions et d'un style similaire, ces deux tableaux ont vraisemblablement été exécutés en pendants et peuvent être situés vers 1735-1740. *L'Hommage à Pluton* laisse apparaître, dans un décor sombre, un cimetière peuplé d'arbres dénudés et de tombes païennes en forme de pyramide. Au centre, un autel orné de guirlandes de fruits et d'un bucrane est surmonté d'une statue couronnée de Pluton enveloppé d'un drapé flottant au vent. L'identification du roi des enfers est confirmée par la scène présentant des apparitions sataniques inquiétante : deux faunes de chaque côté et un démon cornu, à droite, fait une offrande à la statue en agitant un encensoir. Autour de l'autel, des satyres aux pieds de bouc, de tous âges, jouent du tambourin et de la flûte de Pan. Un jeune faune, au premier plan, souffle dans une conque tandis qu'une satyresse et une jeune femme, disposées symétriquement devant l'autel, soufflent dans de longues flûtes traversières. À droite, une autre satyresse joue de la flûte de Pan. Au centre, une grande flamme brûle dans un brasero et deux aiguières d'argent raffinées sont posées à terre entre les satyres. Dans la composition rigoureuse parfaitement équilibrée par la disposition symétrique des éléments figuratifs, la représentation est animée par le fort dynamisme des formes tracées d'un pinceau rapide. Parmi tous les sujets mythologiques traités par Magnasco, cette œuvre est certainement la plus anticonformiste. Davantage qu'au genre mythologique, elle est comparable – par la dimension allusive des présences ténébreuses et sataniques – aux représentations liées à la sorcellerie que Magnasco crée à la fin de sa vie. Dans ses compositions mythologiques, l'artiste rejette les formes plaisantes et le coloris sensuel typique de cette iconographie qui, entre la seconde moitié du XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e siècle, illustre le genre décoratif par excellence, dans des toiles et des fresques caractérisées par une atmosphère lascive et galante, narrant les amours des dieux et représentant de lumineuses apparitions dans des cieux d'un bleu limpide. Les nymphes blêmes et les satyres diaboliques de Magnasco, dont les membres désarticulés sont comme animés de convulsions, sont caractérisées par un coloris froid et par des formes sans aucune intention

érotique ni complaisance visuelle rassérénante. Ses sujets inspirés de la mythologie font probablement écho aux intermèdes-ballets, le plus souvent sur des thèmes similaires, typique du théâtre de l'époque. L'intérêt du peintre et de ses commanditaires pour la production dramatique de leur époque est attestée tant par les scénographies en perspective de Clemente Spera pour de nombreuses toiles de Magnasco que par le tableau en collection particulière figurant l'ouverture de *Giuseppe che interpreta i sogni*, œuvre représentée en 1726 sur une musique d'Antonio Caldara (Franchini Guelfi, *in* Milan, 1996, p. 168-169).

Dans le cimetière aux tombes de formes variées (des somptueuses pyramides à d'humbles stèles à même le sol ornées d'un blason) des *Funérailles juives*, trois hommes creusent avec une bêche une fosse pour le défunt qui gît à droite, entre ses proches qui sont agenouillés. À gauche, un personnage, vêtu d'un manteau bleu et désignant de la main les fossoyeurs, semble mener la cérémonie. L'assistance, livre à la main, récite les prières rituelles tandis que d'autres pleurent autour de la figure centrale, à proximité du cadavre. Presque tous sont coiffés du couvre-chef traditionnel des Juifs. Le paysage où se déroule la scène, lui aussi de la main de l'artiste, est formé d'arbres en périphérie et d'un espace central ouvert avec une ville à l'arrière-plan : le cimetière est ainsi situé à distance des espaces habités. La représentation est marquée par une forte dimension dramatique. L'intérêt de Magnasco pour les rites hébraïques date, selon toute vraisemblance, de son séjour toscan (vers 1703-1709). Les deux pendants de *La Réunion de quakers* et *La Synagogue* (Florence, Galleria degli Uffizi) datent de cette période. Cette dernière représente avec précision le lieu de culte, et il ne faut pas exclure la possibilité que l'artiste ait pu la visiter. Un document de 1704 témoigne d'une commande passée à l'artiste par un habitant de Livourne, ville où vivait une importante communauté juive depuis la fin du XVI^e siècle, protégée par les Médicis et bénéficiant de l'autorisation de construire une synagogue (Frattarelli Fischer, 1995, p. 33-46). Les privilèges accordés par les Médicis favorisent la prospérité de la communauté



composée essentiellement de marchands. En 1657, un petit groupe de missionnaires quakers, venus à Livourne, se sont tournés vers les Juifs qui ont accueilli leurs prêches dans la synagogue (Villani, 1996 ; Vismara Chiappa, 1996 ; Villani, 1997). La paire de tableaux de Magnasco a certainement été exécutée en écho à cet événement extraordinaire. Par la suite, le peintre représente d'autres synagogues, la plus importante étant certainement la toile commandée par le comte Gerolamo di Colloredo – gouverneur autrichien de Milan entre 1719 et 1725 – en pendant du *Catéchisme dans la cathédrale de Milan* (fig. 7b ; tous deux conservés dans la pinacothèque de l'abbaye de Seitenstetten en Autriche, à laquelle le comte les a légués). Le mobilier de la synagogue est décrit avec précision dans cette grande composition et la figure du vieillard qui, le livre à la main, est tourné vers le spectateur, pourrait être un portrait. Dans l'entourage même de Colloredo, l'intérêt pour les lieux de culte du monde juif était réel, comme en atteste le catalogue de la bibliothèque de Michele Maggi, enseignant des Scuole Palatine de Milan, et précepteur des fils de Colloredo.

Parmi ses livres se trouvent différents textes sur l'histoire et les rites hébraïques tels que *De sepulchris hebraeorum* de Giovanni Nicolai (1706) traitant précisément des funérailles. Il faut également rappeler qu'en 1714, le gouvernement autrichien a décrété la fin de l'exclusion des Juifs du Milanais, inaugurant une politique de tolérance contrastant avec le précédent gouvernement espagnol. Magnasco est le seul peintre italien à représenter les rites juifs, à l'exception de l'estampe du graveur génois Giovanni Andrea Delle Piane (1679-1759), unique œuvre contemporaine figurant une synagogue (Montiani Bensi, 2000, p. 200, fig. 1). Une importante communauté juive de marchands protégés par le gouvernement vivait également à Gênes.

Si l'hypothèse d'une exécution en pendants est maintenue, le rapprochement de *L'Hommage à Pluton* et des *Funérailles juives* reste inexplicable. Imprégnés par la même atmosphère nocturne et les caractères stylistiques de la maturité de l'artiste, les deux tableaux juxtaposent une scène imaginaire à un fragment de la réalité contemporaine qui, à ce jour, reste un *unicum* dans l'œuvre de Magnasco.

F.F.G.



11. *Saint Augustin et l'enfant*

HUILE SUR TOILE. 118 × 92 CM

GÈNES, MUSEI DI STRADA NUOVA - PALAZZO BIANCO, INV. PB 2746

12. *Saint Antoine prêchant aux poissons* (EXPOSÉ UNIQUEMENT À GÈNES)

HUILE SUR TOILE. 118 × 92,5 CM

PISE, MUSEO NAZIONALE DI PALAZZO REALE, INV. 1767

N° 11

PROVENANCE :

Gènes, collection Gianni Delmonte ; don Mila Fissore Dolci en mémoire de son beau-frère G. Delmonte, 1969.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 92 (avec bibl. antérieure) ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 218-219, fig. 266, pl. XII-XIII (avec bibl. antérieure) ; Franchini Guelfi, *in* Milano, 1996, p. 184, n° 41 ; Gregori, 1997, p. 65, pl. 32 ; Muti, *in* Ancona, 1997, p. 132-133, n° 37 ; Franchini Guelfi, 1999, p. 63, fig. 47 ; Profumo, 1999, p. 228 ; De Rossi, 2003, p. 460, fig. 7.

N° 12

PROVENANCE :

Pise, collection Antonio Ceci (1852-1920) ; légué par ce dernier, 1920.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 130, pl. 483-484 (avec bibl. antérieure) ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 248, fig. 416 (avec bibl. antérieure) ; Franchini Guelfi, *in* Milano, 1996, p. 184-185 ; Muti, *in* Ancona, 1997, p. 130-131, n° 36 ; De Rossi, 2003, p. 460, fig. 8 ; Boccardo, 2007, p. 43-49.

Dans une crique encadrée par de grands arbres au feuillage dense se détachant sur un ciel traversé par des nuages, sur la rive, saint Augustin, un grand livre ouvert à la main, s'adresse à un enfant assis par terre qui lui montre une cuillère d'où s'écoule de l'eau. Il s'agit du célèbre épisode montrant le saint réfléchissant sur le mystère de la Trinité. Tandis que le saint cherche à l'expliquer, un petit ange qui tente de vider la mer à l'aide d'une cuillère lui apparaît : entreprise vouée à l'échec, tout comme celle de pénétrer les voies du Seigneur. Le tableau peut être situé vers 1740 en raison du langage pictural caractéristique de la maturité de l'artiste : la palette est toute fondée sur des bleu cendré et les formes sont comme de fugitives apparences lumineuses dans l'instant même de leur disparition et de leur désagrégation en pures vibrations chromatiques. La structure de la composition place les deux protagonistes au centre de la scène, dans le cadre scénographique d'un paysage agité par le vent. La parfaite unité picturale entre les figures et le paysage conduit à attribuer l'intégralité de l'œuvre à Magnasco. Le même discours peut s'appliquer au *Saint Antoine prêchant aux poissons* du musée de Pise, de dimensions similaires, caractérisé par une écriture picturale et une mise en page identiques – à l'origine probablement exécuté en pendant du *Saint Augustin*. L'artiste a peint deux autres pendants sur les mêmes sujets, probablement quelques années plus tôt si l'on se réfère à leur facture

(autrefois coll. Beno Geiger, Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 268, n°s 396-397, fig. 263 -264). L'attribution à Antonio Francesco Peruzzini (1643/1646 - 1724) de tous les paysages à figures de Magnasco, dont ces deux tableaux, par Laura Muti et Daniele De Sarno Prignano (Muti-De Sarno Prignano, 1994 ; Muti-De Sarno Prignano, 1996 ; Muti, *in* Ancona, 1997) pose un problème qui, compte tenu du manque de documents d'archives, ne peut être discuté que sur la base d'une lecture stylistique des œuvres. Avant la découverte de la personnalité d'Antonio Francesco Peruzzini par Wart Arslan (1959), Mina Gregori (1964 et 1975) et Marco Chiarini (1969 et 1975) (Franchini Guelfi, 1999, p. 42-64), presque tous les paysages à figures de Magnasco étaient attribués au peintre génois. Mais les sources mises au jour par les trois spécialistes en lien avec certains tableaux de collections privées et des collections médicéennes (les deux peintres ont séjourné ensemble à Florence de 1703 à 1709 environ) permettent de reconnaître le style du paysagiste et de lui attribuer de nombreux paysages exécutés en collaboration avec Magnasco. Son langage pictural virtuose est marqué par un perfectionnisme frémissant dans la description détaillée et vive des détails des feuillages, des troncs et du sous-bois. Les compositions présentent une disposition scénographique d'arbres grandioses aux frondaisons entremêlées qui sont parfois les véritables protagonistes

Fig. 11a — Alessandro Magnasco et Antonio Francesco Peruzzini, *Moines dans un paysage boisé*, Venise, Gallerie dell'Accademia.

Fig. 11b — Alessandro Magnasco, *Le Baptême du Christ*, Washington, National Gallery of Art.







Fig. 11c — Alessandro Magnasco, *Saint Pierre sauvé des eaux*, Washington, National Gallery of Art.

de la représentation par rapport aux figures de Magnasco. Exemple parmi les plus éloquents, *Les Moines dans un paysage boisé* (fig. 11a ; Venise, Gallerie dell'Accademia), tableau exécuté certainement à la fin du séjour florentin, est très proche de ceux, documentés, des Offices. La mort de Peruzzini, en 1724 met fin à cette longue collaboration. Les œuvres qui, pour des caractéristiques stylistiques, peuvent se situer après cette date (pour les figures de Magnasco) évoluent vers le dépassement des données naturalistes au profit d'une stylisation du décor en totale symbiose picturale avec les figures : les grands arbres sont dématérialisés en des traits lumineux d'une touche rapide et sont disposés sur les côtés de la composition, tels des coulisses de théâtre, mettant en avant la place centrale des personnages. Le paysage boisé passe du rôle

de protagoniste à celui de cadre, transformation à laquelle Peruzzini n'aurait certainement pas adhéré. Selon toute probabilité, Magnasco serait lui-même l'auteur de la plupart des paysages dans lesquels évoluent ses figures datés après 1725, notamment les deux pendants de Washington (National Gallery of Art, *Le Baptême du Christ* et *Saint Pierre sauvé des eaux*, peints autour de 1740, fig. 11b et c), où les éléments paysagés apparaissent totalement dématérialisés dans des coups de pinceaux lumineux extrêmement rapides, sans aucune intention descriptive. Par ailleurs, pour pouvoir donner à Peruzzini les paysages d'œuvres comme celles de Washington ou des tableaux étudiés ici, Muti et De Sarno Prignano doivent avancer leur datation avant 1724, opération véritablement inacceptable du point de vue de l'analyse stylistique.

F.F.G.



13. *L'Enterrement d'un moine trappiste*

HUILE SUR TOILE. 91 × 129 CM

BASSANO DEL GRAPPA, MUSEO BIBLIOTECA ARCHIVIO, INV. 187

PROVENANCE :

legs Giuseppe Riva (1791-1872), 1876.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 69, pl. 441 (avec bibl. antérieure) ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 201, n° 14, fig. 223 (avec bibl. antérieure) ; Guderzo, *in* Milano, 1996, p. 172-173, n° 34 ; Franchini Guelfi, 2008, p. 280, n° 141 ; Franchini Guelfi, 2014, p. 308, fig. 6.

Sur un fond de ciel nocturne, un groupe de frères trappistes portant la robe de bure blanche caractéristique est en train d'ensevelir le corps d'un confrère gisant sur un brancard funéraire. La scène se passe à l'intérieur d'un cloître, défini par quatre arcades soutenues par des colonnes jumelées, avec des tondi représentants, entre les arches, des bustes d'évêques en haut relief. En contrepoint alternent des troncs d'arbre nus et squelettiques à la surface âpre parcourue par des vibrations lumineuse se répercutant sur les colonnes du fond. À côté du brancard funéraire, sur une base haute, une colonne ornée d'un chapiteau corinthien surmonté d'une croix suffit à indiquer le cimetière du cloître. Le cortège funèbre s'est arrêté, guidé par un frère âgé qui porte une croix de procession, accompagné de deux jeunes moines tenant de hauts cierges. Deux moines agenouillés à côté du défunt lisent des prières funéraires, pendant qu'un autre frère semble bénir le corps et, qu'un quatrième porte le sceau d'eau bénite avec le goupillon. Au centre, un groupe de moines creuse la fosse dans un terrain déjà occupé par de nombreuses tombes que signalent de petites croix. Cette toile s'insère dans la série nombreuse des épisodes de la vie conventuelle des trappistes que Magnasco est le seul artiste à représenter, souvent en pendant avec des épisodes de la vie des frères capucins, comme dans les deux petites toiles du Rijksmuseum d'Amsterdam, *Trois frères trappistes dans un ermitage* et *Trois frères capucins dans un ermitage* (fig. 13a et b). Le tableau est caractérisé par un chromatisme d'une sobriété austère et d'un effet dramatique sombre ; la consistance de la matière, sage et grumeleuse conduit à situer l'œuvre dans les années 1710-1720. Le sujet représente peut-être l'expression la plus aboutie de ce refus de la décoration

rassérénante et plaisante, un des aspects de la peinture du XVIII^e siècle que Magnasco montre dans toutes les thématiques de sa peinture et tout particulièrement dans ses moines. Parallèlement à la représentation d'une adhésion rigoureuse à l'idéal de pauvreté des Capucins, la présence des Trappistes, ordre récemment institué (1678) confirme la position du peintre et de ses commanditaires à l'accès au débat contemporain sur les ordres religieux, c'est-à-dire la proposition d'une réforme rigoriste marquée par le retour à la vie de pauvreté et de prière des origines. L'ordre des Trappistes, cisterciens réformés de stricte observance, est fondé par l'abbé Armand Jean Le Bouthillier de Rancé (1626-1700) qu'il fait connaître par ses écrits, comme les *Eclaircissemens [...] de la sainteté et des devoirs de la vie monastique* (1685). Ce texte très sévère, dans lequel il propose un retour à la sainteté primitive de la vie cénobitique est traduit en italien (*Dilucidazione [...] sopra il libro della santità e degli obblighi della vita monastica*, rimasto manoscritto) par l'un des commanditaires milanais de Magnasco, l'aristocrate Giovan Francesco Arese. « L'affliction de la pénitence [...] l'esprit d'humilité et de souffrance » (d'après la traduction d'Arese, p. 256) sont principalement les valeurs exaltées

Fig. 13a et 13b — Alessandro Magnasco, *Trois frères trappistes dans un ermitage*, et *Trois frères capucins dans un ermitage*, Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 13c — Alessandro Magnasco, *L'Enterrement d'un moine trappiste*, Kiev, Musée Bogdan e Varvara Khanenko.







Fig. 13d — Alessandro Magnasco, *Moines trappistes dans une bibliothèque*, Collection particulière, courtesy Robilant-Voena.

par de Rancé, avec la pauvreté et la réévaluation du travail manuel, en opposition à la décadence et à la corruption de la vie conventuelle de l'époque (Franchini Guelfi, 1977, p. 192-216 ; Franchini Guelfi, 1986, p. 303-307). De nombreux commanditaires de Magnasco partageaient ces positions comme le démontre le nombre élevé de ses moines et, en ce qui concerne *L'Enterrement d'un frère trappiste*, par les répliques de l'artiste et les copies exécutées par des élèves ou des collaborateurs. Deux répliques sont connues de la main de l'artiste, celle de la collection Von Heister à Düsseldorf et autrefois dans la collection Liechtenstein à Vienne (Geiger, 1949, pl. 439-440), alors que *L'Enterrement* du Museo della Collegiata de Castellarquato est l'œuvre d'un imitateur inconnu (Muti – De Sarno Prignano, 1994, p. 285, n° 67). En 1730

environ, le peintre exécute deux autres *Enterrement d'un frère trappiste* de format différent, aujourd'hui au musée Magnin de Dijon et au musée Bogdan et Varvara Khanenko de Kiev (fig. 13c). La même fourchette chronologique englobe le grand tableau avec des *Moines trappistes dans une bibliothèque* (fig. 13d ; collection particulière), qui semble se référer au même couvent que celui de *L'Enterrement* de Bassano, en raison des grandes arcades au-dessus des colonnes géminées ouvertes sur le fond. Ici, la référence évidente au bien-fondé de l'étude, reconnue par de Rancé, opposée à l'ignorance dont sont accusés les ordres monastiques, reprend le discours développé dans d'autres œuvres comme *Capucins dans une bibliothèque*, une de celles exécutées pour le comte Gerolamo di Colloredo par l'artiste entre 1719 et 1725.

F.F.G.



14. *Le Foyer*

HUILE SUR TOILE. 93 × 72 CM
COLLECTION LAPICCIRELLA BRASS

15. *La Bibliothèque du couvent*

HUILE SUR TOILE. 92 × 73 CM
COLLECTION PARTICULIÈRE

N° 14

PROVENANCE :

Milan, collection Cavenaghi ;
Venise, collection Italic Brass
(1870-1943).

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 146 ; Morassi,
in Gênes, 1949, p. 37, n° 45, fig. 50 ;
Nicco Fasola, 1950, p. 233 ; Roli,
1964, pl. X ; Franchini Guelfi,
1977, p. 193, pl. XXI-XXIII ;
Muti-De Sarno Prignano, 1994,
p. 261, n° 356, fig. 350 (avec bibl.
antérieure) ; Proni, 2014, p. 103,
n° 8.

N° 15

PROVENANCE :

Milan, collection Cavenaghi ;
Venise, collection Italic Brass
(1870-1943) ; Rome, collection
particulière ; Milan, vente
Sotheby's, 30 mai 2006, n° 20 ;
Milan, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 146, pl. 411-413 ;
Morassi, *in* Gênes, 1949, p. 37,
n° 46, fig. 51 ; Nicco Fasola, 1950,
p. 234 ; São Paulo, 1954, p. 92,
n° 76, pl. XLV ; Calamai, 1963,
fig. 9 ; Roli, 1964, pl. XI, Franchini
Guelfi, 1977, p. 193, pl. XXIV-
XXVI ; Franchini Guelfi, 1991,
p. 74-75, n° 31 ; Muti-De Sarno
Prignano, 1994, p. 261, n° 355,
fig. 307 (avec bibl. antérieure) ;
Proni, 2014, p. 89-97, n° 8.

Un personnage identique figure dans les deux compositions, appuyé sur des béquilles : il s'agit d'un vieux moine à la longue barbe, courbé, le visage caché par sa capuche. Il semble sortir de la scène par le côté gauche du *Foyer*, tandis que dans *La Bibliothèque du couvent*, on le retrouve devant les marches qui conduisent au siège du prieur, il paraît avancer péniblement vers le centre de la pièce. Le capucin estropié incarne à lui seul l'idée de pauvreté, de solitude, d'acceptation et de renoncement que chaque religieux devrait mettre en pratique, selon la pensée de Muratori (1672-1750) et de Migliorini (1672-1753). Magnasco connaissait certainement leurs textes, lui qui ne cessa d'illustrer la pauvreté de mise dans les couvents. Le décor austère et réduit à l'essentiel du *Foyer* se retrouve dans d'autres compositions analogues, comme *Le Foyer des moines* de Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

(fig. 8), ou *Le Foyer des capucins* dans une collection particulière (fig. 14a ; Franchini Guelfi, 1991, p. 72, n° 30). On y voit la même cheminée à la hotte délabrée, ornée de modestes ustensiles.

Autour du feu, des religieux émaciés, emmitouflés dans de misérables bures rapiécées sont disposés côte à côte selon un ordre bien calculé qui prévoit une alternance entre moines plus âgés, assis, et frères plus jeunes, debout. Dans un mouvement centripète encore souligné par les positions des bras, les pieds allongés, maigres et noueux des capucins sont mis en évidence par les reflets rosés des flammes. Une lumière irréaliste, réinventée à partir du faisceau lumineux central, se reflète sur les crânes rasés et sur les mains aux doigts crochus, effleure à peine les pauvres objets exposés au premier plan, glisse sur les deux chats, dont la présence – constante dans ce type de scène – offre à la représentation une sorte de vie quotidienne intime et confortable.

Dans une disposition spatiale savamment construite, pieds, mains et têtes forment trois ellipses concentriques dirigées vers le spectateur auquel semblent renvoyer les deux figures sur les côtés, le jeune frère jouant avec le petit chat, le buste légèrement tourné, prêt à relever la tête, et le moine avec les béquilles qui, d'un pas mal assuré, s'avance vers celui qui lui fait face.

L'utilisation récurrente de grilles rigoureusement géométriques dans les œuvres de l'artiste démontre que le hasard apparent dans lequel sont placés les personnages et les objets qui animent ses scènes relève d'une recherche spatiale précise. Cette attention à la perspective concourt au mouvement et à la profondeur des compositions associés à la rapidité, la hardiesse et la concision des coups de pinceau, capables d'évoquer, en l'occurrence, à partir de la préparation sombre du fond, la scène dans son entier, tout en la traduisant avec un inégalable talent de coloriste monocorde.

Par rapport aux intérieurs habituels de l'artiste, le décor de *La Bibliothèque du couvent* accorde une attention toute particulière au détail dans la description de la scène. Outre l'arc central, enrichi d'une ouverture ovale, un enchevêtrement de colonnes met en évidence un escalier raide, protagoniste habituel des scénographies



Fig. 14a – Alessandro Magnasco, *Le Foyer des Capucins*, Collection particulière.



de Magnasco (Prioni, 2014, p. 96, n° 4). Il semble s'élever au-delà de la surprenante ouverture sur le ciel qui donne de la profondeur à la représentation, repris par une ligne diagonale qui tranche avec les lignes obliques, serpentine ou parallèles, le long desquelles sont placés les capucins, absorbés par l'étude. De l'escalier du fond s'échappe une ligne descendante qui arrive jusqu'au moine debout, occupé à la lecture, et repart, à angle droit vers le tabouret dans l'angle opposé de la composition, interceptée par une nouvelle ligne qui, du prieur, assis en position surélevée, glisse vers l'estropié appuyé sur ses béquilles, passe par le capucin pénitent, en contrition, agenouillé au centre, les bras ouverts, la tête inclinée, dans la position de celui qui fait acte de pénitence, et se poursuit enfin jusqu'au moine assis, les jambes croisées, occupé à étudier. Les autres groupes de religieux, de maigres corps efflanqués que leurs postures contraintes font paraître désossés et désarticulés, sont positionnés selon des tracés géométriques précis, ordonnés, étudiés avec des jeux de perspective très codifiés. Pour finir, le drapé bleu, véritable signature de l'artiste, amplifie, par le mouvement qu'il lui a donné, la construction en diagonale de la scène. Comme cela a déjà été souligné par Fausta Franchini Guelfi (1977, p. 204 ; 1991, p. 74), Muratori dénonçait l'ignorance du clergé, souhaitant une réforme qui concernerait les études à développer dans les couvents et, dans une lettre de 1705, *Ai Capi, Maestri, Lettori, ed altri Ministeri degli Ordini religiosi d'Italia*, il signalait la nécessité d'un changement concernant « l'inculture monastique » (Campori, 1901) pour promouvoir des études de théologie rigoureuse. Dans *La Bibliothèque*, la présence

de trois mappemondes, de livres et d'instruments scientifiques illustrent l'intérêt pour les études auxquelles les moines sont censés se consacrer. L'adhésion de Magnasco à la culture progressiste est évidente, même s'il est difficile d'établir si la représentation d'un lieu « cultivé », où les religieux s'appliquent au savoir, serait une chronique, rare mais possible, de la réalité ou une mise en scène à valeur moralisante, une critique impitoyable et caustique des us et coutumes. Et, de toutes façons, le rapprochement contemporain des deux iconographies, représentant la pauvreté et la connaissance, mais aussi les aspects fondamentaux du mode de vie monastique, c'est-à-dire en communauté dans le groupe de figures réunies autour du feu : l'attention réciproque des frères, les plus jeunes cédant leur siège aux plus âgés, les occupations du travail en bibliothèque, l'obéissance et l'humilité, chez le frère en pénitence, offrent une coupe transversale du quotidien d'un religieux, véritable proposition d'un modèle où tout concourt à créer une atmosphère empreinte de calme, de sérénité, de paix et de concentration.

S'il existe de nombreuses variantes du *Foyer*, avec des dimensions différentes de celles de *La Bibliothèque*, on ne connaît qu'une seule réplique, à Springfield (Museum of Fine Arts), presque identique au tableau qui nous intéresse ici.

Les deux toiles, qui ont appartenu à la collection Italic Brass, se trouvent aujourd'hui dans deux collections particulières différentes. Elles peuvent être datées peu avant 1720, lorsque la calligraphie picturale de l'artiste atteint toute sa puissance expressive.

M.S.P.



16. *Le Frère barbier*

HUILE SUR TOILE. 43 × 29 CM

PARIS, GALERIE CANESSO

17. *Frères capucins en pénitence*

HUILE SUR TOILE. 43 × 29 CM

PARIS, GALERIE CANESSO

N° 16

PROVENANCE :

Pise, collection Antonio Ceci (1852-1920) ; Venise, collection Benno Geiger (1882-1965) ; Vienne, collection Stefan Auspitz von Artenegg (1869-1945) ; La Haye, collection Kurt Walter Bachstitz (1882-1949) ; Gênes, collection Aldo Zerbone.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 149, 156, pl. 416 (avec bibl. antérieure) ; Franchini Guelfi, 1991, p. 106-107, n° 44 ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 227, n° 156.

N° 17

PROVENANCE :

Pise, collection Antonio Ceci (1852-1920) ; Venise, collection Benno Geiger (1882-1965) ; Vienne, collection Josef von Fleisch (1871-1928) ; sa vente, Vienne, Kunstauktion von C. J. Wawra, 12 au 13 mai 1930, p. 24, n° 143 ; Rome, collection particulière (selon Pospisil, 1945, pl. 113) ; Gênes, collection Aldo Zerbone.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 149, 156, pl. 389, 416 (avec bibl. antérieure) ; Franchini Guelfi, 1991, p. 106-107 ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 227, n° 157, fig. 328.

Ces deux petits pendants se rattachent par leur langage d'une grande maturité aux dernières années de l'activité de l'artiste en représentant deux moments parmi les plus humbles et les plus quotidiens de la vie des couvents capucins. Dans *Le Frère barbier*, un frère rase un jeune confrère assis, la tête baissée. On distingue, accroché au mur, le plat à barbe typique, au sol près de ses pieds nus, les sandales abandonnées. En haut, la fenêtre laisse apparaître l'azur du ciel. Cette petite composition repose sur la ferme structure du châssis, fréquent dans les œuvres de l'artiste : l'angle droit de la fenêtre se répète dans l'angle formé par les bras des deux protagonistes et se conclut, en contrepoint, avec l'angle formé par le tabouret en bas à gauche. Quelques années avant, Magnasco avait déjà représenté les frères barbiers dans un tableau plus complexe et plus grand du musée d'Odessa. *Le Capucin qui coupe les ongles de pieds à un confrère* (collection particulière) est très proche de notre iconographie (Proni, 2014, p. 98-102) et reflète, lui aussi, une scène de la vie quotidienne, humble et très pauvre.

Dans les *Frères capucins en pénitence*, Magnasco représente le « chapitre des fautes », c'est-à-dire l'acte de s'accuser soi-même et l'acte de contrition que les frères novices accomplissent devant le supérieur et l'ensemble de la communauté conventuelle, comme exercice d'humilité : il ne s'agit pas d'une confession (toujours secrète et individuelle) mais d'une pratique de la pénitence relative aux infractions sans gravité à la Règle. Aux novices qui déclarent leurs fautes, le supérieur leur retourne des

exhortations et indique la pénitence. De cette pratique, elle aussi appelée à se dérouler devant toute la communauté réunie, Magnasco avait déjà donné une émouvante représentation dans *Le Réfectoire des capucins* de Seitenstetten (fig. 16a), peint pour Colloredo, dans lequel la pénitence du jeûne est effectuée en donnant aux chats du couvent le repas des trois jeunes frères qui, agenouillés au centre de la salle, s'adressent au supérieur dans un acte de contrition. Dans la *Descrizione della vita del vero Capuccino*, manuscrit du XVII^e siècle inédit, rédigé par un docte capucin génois (Biblioteca Provinciale dei Cappuccini de Genova, AA/98), parmi les pénitences infligées aux novices, il est mentionné « qu'ils s'agenouillent au milieu du réfectoire » (p. 211). Le tableau représente donc l'un des rituels de la vie des couvents capucins, entièrement tournée vers l'humilité et l'obéissance, points cardinaux de l'ordre.

Sous un arc avec une étagère supportant un crâne, *memento mori* toujours présent dans les couvents franciscains, un frère âgé est assis sur un siège en hauteur, dans une attitude de profonde réflexion et de recueillement, tandis que deux frères sont agenouillés à ses pieds et qu'un troisième est prostré sur le sol.

À droite, sur une étagère, une cloche, évidemment en lien avec le rituel, et sur le sol au centre est posé un chauffe-mains de cendres chaudes. Le sujet du « chapitre des fautes » est représenté plusieurs fois par l'artiste, par exemple dans les toiles du musée de Philadelphie, du Ritiro di San Pellegrino à Bologne et de l'Academia de Bellas Artes de San Fernando à Madrid (fig. 16b). Parmi les nombreuses représentations de la vie des capucins que Magnasco réalise à partir des dernières années du XVII^e siècle, ces deux petites toiles sont certainement parmi les plus intenses et les plus émouvantes. La pauvreté absolue et la rigueur de la pénitence caractéristiques de l'ordre sont exprimées avec des accents de vérité qui rappellent les paroles du père Gaetano Maria da Bergamo (1672-1753), prédicateur capucin lombard contemporain de Magnasco, qui dans ses *Istruzioni morali, ascetiche, sopra la povertà de' frati minori cappuccini di S. Francesco*, publiées en 1750 mais fruit de toute une vie de travail éducatif dans les communautés conventuelles lombardes, expose

Fig. 16a — Alessandro Magnasco, *Le Réfectoire des capucins*, Seitenstetten (Autriche), Pinacothèque de l'abbaye.





Fig. 16b — Alessandro Magnasco, *Moines capucins en pénitence*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 16c — Alessandro Magnasco, *Le Réfectoire des franciscains de l'Observance*, Bassano del Grappa, Museo Civico.



Fig. 16d — Alessandro Magnasco, Dessin préparatoire à un détail du *Réfectoire des franciscains de l'Observance*, Collection particulière.



un discours assez sévère sur la pauvreté franciscaine, qu'il définit comme « un renoncement à tout bien réel ». Magnasco dans ses « moineries » (comme on les trouve quelquefois mentionnées dans les inventaires des collections du XVIII^e siècle) démontre qu'il est parfaitement informé des usages, des rituels et des différents temps de la vie des couvents capucins qu'il est le seul peintre à représenter. Mais surtout la ferveur rencontrée par ces peintures auprès du commanditaires atteste un intérêt fort pour le débat sur les ordres religieux, qui entre la fin du XVII^e et la première moitié du XVIII^e siècle fut très intense et s'insère aussi, avec des accents incandescents, dans le conflit juridictionnel entre le pouvoir de l'État et les privilèges ecclésiastiques. Privées d'intentions caricaturales, les moineries de Magnasco semblent retentir des idées de Ludovico

Antonio Muratori (qui vécut pendant quelques années à Milan, protégé des Borromeo, des Arese et de Colloredo, commanditaires de l'artiste) sur une réforme rigoriste des ordres religieux, pour un retour à une vie cloîtrée, ascétique et pauvre. Les scènes de vie des capucins de notre artiste ne racontent pas d'histoires, pas plus qu'elles ne présentent des personnages. Ce sont des scènes de genre, mais d'un genre tout nouveau que le peintre a inventé et développé au cours de sa longue activité. Dans de nombreux tableaux, les frères capucins ou les Trappistes prient, repoussent les tentations de démons, mangent au réfectoire, étudient à la bibliothèque, se confessent devant un supérieur, ensevelissent un confrère, travaillent comme remouleurs ou menuisiers dans l'atelier du couvent, se réchauffent autour d'une grande cheminée. Les figures inquiètes sortent de l'obscurité grâce à des coups de lumière sur les pieds désarticulés et noueux, sur les mains fripées, sur les têtes annotées par les virgules lumineuses des barbes. L'écriture picturale atteint une maturité extraordinaire par la fragmentation rythmée des formes et dans le coloris raffiné de la mise en scène, fondée sur des variations virtuoses de brun. Contrastant avec la représentation de la pauvreté des capucins, le grand *Réfectoire des franciscains* du Museo Civico de Bassano (fig. 16c), lui aussi exécuté dans les années de la maturité de l'artiste, représente le riche banquet, dans un somptueux intérieur conventuel d'une communauté de franciscains de l'Observance, une des ramifications de l'ordre qui s'était détachée de la pauvreté des origines : c'est justement pour revenir à ces origines qu'a été mise en place la réforme des capucins dans la première moitié du XVI^e siècle, qui se caractérisait encore à la fin du XVII^e et la première moitié du XVIII^e siècle par son adhésion à la pensée de saint François que Magnasco pouvait prendre comme modèle pour une réforme des ordres, avec les Trappistes de fondation récente. Récemment, un magnifique dessin d'une collection particulière a été publié pour un détail du *Réfectoire* de Bassano (fig. 16d ; Mancini, *in* Rennes, 2015, p. 188, n° 70).

F.F.G.



18. *Le Parloir*

HUILE SUR TOILE. 73 × 57 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE

19. *Le Chocolat*

HUILE SUR TOILE. 73 × 57 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE

N° 18

PROVENANCE :

Venise, collection Italic Brass (1870-1943).

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 144, pl. 426 (avec bibl. antérieure) ; Franchini Guelfi, 1991, p. 98-99, n° 41a ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 238, n° 223, fig. 367, 368, 369 (avec bibl. antérieure) ; Franchini Guelfi, 1996, p. 30, 32, fig. 25 ; Franchini Guelfi, 2014, p. 309, fig. 8.

N° 19

PROVENANCE :

Turin, Galleria Caretto, 1989.

BIBLIOGRAPHIE :

Franchini Guelfi, 1991, p. 98-99, n° 41b ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 271, n° 421, fig. 454 ; Franchini Guelfi, 1996, p. 30, 32, fig. 25 ; Magnani, 2011, p. 43, fig. 16.

Les toiles, qui appartiennent à deux collections différentes, ont très probablement été conçues en pendants. En effet, de dimensions identiques, elles présentent les mêmes caractères stylistiques et des thématiques voisines. L'une et l'autre illustrent la vie oisive et mondaine des jeunes filles de l'aristocratie, religieuses recluses dans de luxueux couvents. Dans *Le Parloir*, au fond d'un jardin se détache une très élégante fontaine se terminant par la queue serpentine d'un dauphin se diluant dans l'azur du ciel. À côté d'une *loggia* ouverte, de jeunes religieuses se montrent à la grille du parloir afin de recevoir l'hommage d'un *concertino* : un musicien joue du violoncelle en suivant une partition posée sur un tabouret à droite, pendant qu'un gracieux dandy chante en suivant le texte sur un feuillet. Parmi les autres visiteurs, on distingue un frère bénédictin de dos et à côté de lui, un jeune homme qui se penche pour parler avec les religieuses, au-delà de la grille.

Dans le catalogue de l'œuvre de l'artiste, les deux auteurs, Muti-De Sarno Prignano qui, comme ils le rapportent dans la notice, n'ont pas vu le tableau et n'en connaissent pas l'historique, se fondant sur trois photos de la toile (une première, de mauvaise qualité, publiée par Geiger, une seconde avant la restauration avec quelques repeints et la troisième après la restauration), avancent l'hypothèse qu'il s'agirait de trois versions autographes du sujet « avec de légères variantes ». Il s'agit en réalité de la même œuvre, qui n'a pas bougé de son lieu de conservation depuis de nombreuses années.

Dans *Le Chocolat*, une jeune sœur, assise sur un fauteuil, remue avec une cuillère dans une petite tasse son breuvage fumant, tandis qu'une religieuse ajuste son voile et qu'une petite pensionnaire au vêtement rose, assise à côté de la table de travail sur laquelle repose un ouvrage de dentelle à *tombolo*, tient elle aussi une tasse fumante tout en tendant un biscuit à un petit chien. Dans le fond, deux servantes font le lit ; nous sommes donc là au moment du petit-déjeuner. Le lieu a bien peu en commun avec une cellule monacale et il est décoré à la façon du boudoir d'une dame de la haute société. Des stucs richement ornés surmontent l'arc d'entrée de l'alcôve et celui encadrant l'autel – petit et précieux –, destiné aux dévotions privées. La console aux courbes rocaille raffinées supporte le miroir et les effets de toilette et à gauche, se trouve un trépied surmonté d'un récipient en forme de coquille où repose un broc. Enfin, à droite au premier plan, un violoncelle est posé. À côté des pieds de la sœur et de la jeune pensionnaire, à même le sol, sont visibles deux chauffe-mains, remplis de cendres chaudes.

Magnasco exécute de nombreux tableaux avec des sœurs franciscaines en prière ou au travail dans des décors d'une extrême pauvreté, souvent en pendants avec des Capucins décrits dans leur vie conventuelle, faite de pauvreté et de pénitence. Il n'existe pas moins de six représentations de riches religieuses dans des couvents cossus, toutes exécutées dans les dernières années de la vie de l'artiste, entre 1740 et 1745. Outre les deux tableaux faisant l'objet de cette notice il faut compter *L'Atelier des religieuses* (n° 20), *Le Concert de religieuses* (fig. 20a), les deux petits pendants *Religieuses dans un jardin* (fig. 18a)



Fig. 18a — Alessandro Magnasco, *Religieuses dans un jardin*, Collection particulière.



et *La Coiffure* (fig. 18b ; Franchini Guelfi, 1999, p. 69, fig. 55-56), tous en collection particulière. Le costume monacal est identique dans toutes ces compositions.



Fig. 18b — Alessandro Magnasco, *La Coiffure*, Collection particulière.

La fontaine avec le dauphin, visible aussi bien dans *Le Parloir* que dans *Le Concert*, pourrait se référer à un couvent précis, non identifié à ce jour, mais certainement génois, comme le laisse supposer la datation tardive de ces tableaux, alors que l'artiste est de retour dans sa ville natale depuis un certain nombre d'années. À Gênes, le parloir de certains couvents féminins était un lieu où se retrouver pour des conversations ou pour des échanges de cadeaux et où affluaient les courtisans dans un évident jeu de séduction. Les prises de voile forcées et la corruption de la vie conventuelle aux XVII^e et XVIII^e siècles sont amplement documentées (Fontana, 2014). Le discours sur une réforme rigoriste des ordres religieux (voir n^{os} 14-17) dans les tableaux avec des Capucins et des sœurs franciscaines met en évidence les exigences de moralisation par l'aspect ascétique et la pauvreté de la vie conventuelle. Avec ces six œuvres, l'artiste a, par contre, opéré un virage décisif en représentant, sur un ton acerbe, une réalité jugée sévèrement. Les figures posent avec des gestes gracieux de salon galant, la grille du *Parloir* brille, fragile et précieuse comme une dentelle, les coups de pinceau se désagrègent en vibrations lumineuses et tracent de véritables signes rococo raffinés dans les scintillements de lumière sur les couvre-chefs des sœurs, sur la main et sur le feuillet du dandy, dans la volute enroulée de la queue du dauphin qui disparaît dans l'azur du ciel, dans le broc d'argent et dans le miroir, dans la tasse de la religieuse trônant dans sa cellule luxueuse.

F.F.G.



20. *L'Atelier des religieuses*

HUILE SUR TOILE. 98 × 74 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE

PROVENANCE :

Rome, collection du général
Majorca ; Milan, collection
Orazio Bagnasco.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 94, 132, pl. 425
(avec bibl. antérieure) ; Muti-
De Sarno Prignano, 1994, p. 251,
n° 301, fig. 34, 365 (avec bibl.
antérieure).

Dans une loggia ouverte sur un jardin, quelques religieuses et trois jeunes pensionnaires travaillent au *tombolo* (coussin à broder). Au second plan, trois sœurs assises à une table composent un bouquet de fleurs en tissu destiné à l'autel d'une église, production typique des convents féminins. Assise à gauche, une jeune religieuse s'exerce à jouer du violoncelle en suivant une partition sur un pupitre posé sur un tabouret ; de l'escalier sur la gauche descend une servante portant un plateau avec deux petites tasses. Au-delà de l'arcade de la loggia se déploie une terrasse avec un jardin : le décor architectural laisse imaginer un couvent cossu. Une thématique très semblable est décrite dans *Le Concert des religieuses* (fig. 20a ; collection particulière), où, au-delà des deux pilastres délimitant la loggia, une splendide fontaine à trois vasques, surmontée d'un dauphin à la queue enroulée, se détache sur un fond de ciel bleu parcouru de nuages. Des religieuses descendent d'un grand escalier sur

la droite, portant des plateaux avec des rafraîchissements. Au centre de la scène, une jeune sœur joue de l'épinette, accompagnée au violon et au violoncelle par deux de ses consœurs, dont l'une est plus âgée. À gauche, une jeune pensionnaire au vêtement rose est présentée à un prélat. La table sur laquelle prend appui l'épinette, le fauteuil du prélat et les deux tabourets de droite sont des meubles aux formes rococo raffinées. Ces tableaux présentent les mêmes thématiques et les mêmes caractères stylistiques que les pendants *Le Parloir* et *Le Chocolat* (nos 18-19) et les deux toiles ovales *Religieuses dans un jardin* et *La Coiffure* (fig. 18a et b), appartenant à des collections particulières. Toutes les sœurs portent le même costume, et la présence d'une fontaine identique surmontée d'un dauphin aussi bien dans *Le Parloir* que dans *Le Concert*, laisse supposer que l'artiste décrit un couvent précis, certainement génois, compte tenu que ce groupe de tableaux se situe dans les années 1740, soit bien après le retour de Magnasco à Gênes. En outre, le dessin des fontaines avec le dauphin est typiquement génois. L'artiste s'exprime dans ces œuvres avec un langage extrêmement raffiné : les formes se désagrègent en d'impalpables vibrations de lumière et de couleur.

Après avoir représenté tout au long de sa carrière des religieuses franciscaines au travail dans leur couvent, dans un environnement pauvre et dénudé, souvent en pendant avec un épisode équivalent de frères capucins en pénitence (comme dans les deux tableaux du musée de Darmstadt, fig. 7-8), il développe dans les dernières années de sa vie, dans ces six toiles, un discours bien différent mais qui s'insère dans le débat sur le relâchement des ordres monastiques et en particulier sur la vie dans les couvents de religieuses d'origine aristocratique.

F.F.G.

Fig. 20a — Alessandro Magnasco, *Le Concert des religieuses*, Collection particulière.





21. *Le Peintre gueux entre des bohémiens et des vagabonds*

HUILE SUR TOILE. 94 × 95 CM

GÈNES, MUSEO GIANNETTINO LUXORO, INV. MGL 1329

PROVENANCE :

Gênes, collection Luxoro ;
legs Luxoro, 1945.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 95 (avec bibl. antérieure) ; Franchini Guelfi, 1991, p. 108-109, n° 45 ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 219, fig. 445, pl. XXXIX (avec bibl. antérieure) ; Galassi, *in* Milano, 1996, p. 252-253, n° 78 ; Orlando, *in* Brescia, 1998-1999, p. 392, n° 73 ; Franchini Guelfi, 2002, p. 56, fig. 11.

Une foule de personnages évolue dans cette vaste composition située dans un décor architectural à l'abandon, sûrement de la main de Magnasco lui-même. Les caractéristiques de l'écriture picturale de l'œuvre permettent de la placer dans les dernières années d'activité du peintre à Gênes, car l'œuvre est éloignée des mises en scène de Clemente Spera (vers 1662-1742, n°s 2-3), spécialiste de ruines qui collabore de nombreuses années avec Magnasco jusqu'au retour de ce dernier dans sa ville natale. Or, documenté à Milan à partir de 1690 et, comme Magnasco, bien intégré à l'Accademia di San Luca milanaise, Spera ne quitte pas la ville où il meurt en 1742 (Milan, 1996, p. 363). Ici, l'artiste représente, dans un ensemble d'une extraordinaire vitalité, nombre de ses sujets issus du monde picaresque. Au centre, sous une arcade ouvrant sur le ciel, un petit concert pittoresque à deux flûtes traversières et un basson accompagne la danse d'une jeune enfant. À gauche, une fillette fait de la balançoire et, à droite, une jeune femme accompagne un enfant nu dans ses premiers pas, à côté d'un trotteur en osier posé au sol. Au premier plan, face à une toile présentée sur un haut chevalet, un peintre tire le portrait d'un mendiant estropié en guenilles, tandis qu'un soldat est allongé derrière lui, épée au côté et pipe à la main. Près du mendiant est assis un miséreux portant un singe sur ses épaules. Un enfant installé à même le sol nourrit

un perroquet dans un bol et une jeune fille mange à une table improvisée, dressée sur un tonneau – nappe blanche, pain et plat fumant. À l'extrémité droite de la scène, une jeune femme donne le sein à un enfant, groupe toujours présent dans la représentation du *pittor pitocco*, et un esclave maure (identifiable à sa queue-de-cheval au sommet du crâne, comme le garçon au perroquet à côté de lui) semble lui apporter à manger sur un plateau. Pièces d'armures, cuirasses et barillets sont suspendus aux colonnes qui soutiennent les arcades de l'arrière-plan. L'artiste a représenté ici son *pittor pitocco* totalement immergé dans le monde des *pícaros* qui constitue l'une de ses thématiques les plus originales et anticonformistes. Le singe, juché sur le chevalet de l'artiste, est une personnification de la peinture en tant qu'imitation de la réalité, bien que cette dernière soit perçue à travers des sources littéraires et visuelles. La toile peut être située dans les dernières années d'activité de Magnasco. L'écriture picturale décousue et les formes dissolues en autant d'accents lumineux que de reliefs colorés caractérisent cet inquiétant fourmillement de figures indistinctes dans un monde souterrain peuplé de guenilles, aux antipodes des royaumes lumineux et calmes des mythologies rococo et des scènes d'Arcadie idylliques aux couleurs pastel de la peinture de l'époque.

F.F.G.



22. *La Dissipation et l'Ignorance détruisent les Arts et les Sciences*

HUILE SUR TOILE. 62,3 × 91,5 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE (AUPARAVANT PARIS, GALERIE CANESSO)

PROVENANCE :

Bruxelles, collection Paul Jean Cels ; sa vente, Londres, Christie's, 19 novembre 1920, n° 15 ; Londres, collection Harold Bendixson ; Londres, galerie Artemis, 1977 ; Milan, collection Ottaviano Venier (selon Muti-De Sarno Prignano, 1994) ; Gênes, collection Aldo Zerbone.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 99, pl. 332 (avec bibl. antérieure) ; Franchini Guelfi, in Genova, 1992, p. 217-218, n° 118 (avec bibl. antérieure) ; Muti-De Sarno Prignano, 1994, p. 225, n° 143, fig. 370 (avec bibl. antérieure) ; Franchini Guelfi, 1996, p. 37, fig. 32 ; Franchini Guelfi, 2000, p. 347-348 ; Damian, 2005, p. 34-39.

Dans une luxueuse alcôve, une femme joue aux cartes avec quatre amis disposés autour de son lit. Parmi ceux-ci, un jeune ecclésiastique s'appuie familièrement sur l'épaule de la dame, un militaire avec épée, bottes, casaque rouge et tricorne tient une tasse dans laquelle trempe un biscuit, alors qu'un jeune serviteur apporte un plateau avec deux tasses ; quelques cartes à jouer sont éparpillées sur le sol, à côté de l'officier. À gauche, un sanglier (la Luxure) se hisse à hauteur d'un miroir (la Vanité) alors que sur la droite un autre sanglier et un âne (l'Ignorance) renversent un chevalet et chassent quelques figures caractérisées par des pincesaux, un livre et une mappemonde (les Arts et les Sciences). Sur le fond, dans un somptueux décor d'architecture, un homme brûle de l'encens en direction d'un animal aux longues oreilles, certainement un âne, assis en hauteur sur un trône surmonté d'un baldaquin. Exécutée dans les années 1735-1740, comme le laisse paraître la maturité de son écriture picturale et son raffinement extrême, cette toile, entièrement de la main Magnasco, représente l'une de ses iconographies les plus rares.

Jusqu'à nos jours, n'est connue qu'une seule autre version, assez proche, avec les mêmes personnages et la même représentation symbolique, elle aussi dans une collection particulière (fig. 22a ; Milan, autrefois collection G. Premoselli ; Morassi, in Gênes, 1949, n° 65). Dans ces œuvres, l'art de Magnasco contraste avec les tableaux contemporains montrant des scènes de courtisans et des amusements galants, en découvrant, de manière impitoyable, la vie dissipée d'une certaine partie de l'aristocratie. Ce discours d'une extrême importance découle de son adhésion profonde à la culture lombarde des Lumières, qui, à partir des dernières années du

xvii^e siècle, exprime un jugement sur la réalité, tout imprégné d'une moralité rigoureuse.

Et cette « exigence morale dans un rapport de vérité avec son époque » (Isella, 1965, p. 10) se retrouve dans les œuvres théâtrales du Milanais Carlo Maria Maggi (1630-1699) et, plus tard, dans le poème « Il giorno » (Le jour) de Giuseppe Parini (1763), où est évoquée une noblesse décadente, oisive, corrompue et tournée vers la recherche du luxe et des plaisirs.

Ici, le peintre exprime le refus d'un langage pictural rassurant et joyeux, à la dimension décorative propre à la peinture génoise, et illustre une thématique étrangère à cette culture figurative. Ce tableau a certainement été exécuté à Gênes pour un commanditaire qui partageait son sévère jugement moral et en appréciait le langage anticonformiste. Dans ses *Lettres familières écrites d'Italie*, le président Charles de Brosses (1709-1777), qui avait observé durant son séjour à Gênes en 1739 les coutumes de l'aristocratie et écrivait que les génois : « ne connaissent des lettres que les lettres de change dont ils font le plus grand commerce de l'univers » (de Brosses, 1858, p. 64), définition sévère d'une classe sociale qui avait pour seul intérêt le culte de l'argent.

Dans le même ordre d'idées sur la noblesse, les vives critiques sur la dissipation et l'ignorance ainsi que l'usage déraisonné des richesses, ne manquent pas. En 1704, dans le traité *La Vanità della scienza cavalleresca*, le marquis Scipione Maffei (1675-1755), contemporain de Magnasco et représentant cosmopolite de cette culture des Lumières, en appelait à la « pure et naturelle raison humaine », il exposait précisément à la réprobation et au mépris cet usage de l'argent et le style de vie que Magnasco illustre ici. En 1710, Maffei approfondit le discours dans le livre *Della scienza chiamata cavalleresca*, qui eut une telle résonance qu'il fut réédité cinq fois en peu de temps (1712, 1716, 1717, 1721, 1738). Aux yeux de Maffei – homme de lettres et poète, historien et archéologue très érudit, en contact avec Voltaire et Muratori – « la vie immorale » de « tous ceux, qui utilisent leur richesse seulement pour occuper leur temps par le jeu et pour vivre dans l'oisiveté, ou pour faire des actions pires encore » (Maffei, [1710], 1716, p. 412) apparaissent en contraste inadmissible avec cette « époque si illuminée » par la lumière de la raison (Maffei, [1710], 1716, p. 162). Il est certain que les textes de Maffei circulent à Milan et à Gênes et qu'ils sont connus des commanditaires de Magnasco. C'est dans ce contexte culturel précis que vient prendre place ce tableau.

Fig. 22a — Alessandro Magnasco, *La Dissipation et l'Ignorance détruisent les Arts et les Sciences*, Collection particulière.





23. *Divertissement dans un jardin d'Albaro*

HUILE SUR TOILE. 86 × 198 CM

GÈNES, MUSEI DI STRADA NUOVA - PALAZZO BIANCO, INV. PB 81

PROVENANCE :

déposé au Palazzo Bianco par Madame Rosa Orsolino (ou Orsolina?) Vaccheri, veuve Moro, 15 mai 1896 - 15 juin 1898 ; acquis auprès de celle-ci, 15 juin 1898.

BIBLIOGRAPHIE :

Geiger, 1949, p. 90, fig. 126-129 ; Christen, 1954, p. 7-11 ; Gênes, 1969, p. 350-351 ; Franchini Guelfi, 1977, p. 23, 31, 134, 162, 239, 244 et 245 ; Di Fabio, 1990, p. 11-18 ; Franchini Guelfi, 1991, p. 110-115 ; Di Fabio, *in* Milan, 1996, p. 258-261 (avec bibl. antérieure) ; Profumo, 1999, p. 224-231 ; Boccardo, *in* Gênes, 2010-2011, p. 36-41 ; Boccardo, *in* Reggia di Venaria-Florence, 2011, p. 205-206.

D'un format oblong inhabituel, la toile montre, au premier plan, la terrasse d'un jardin, où se divertissent ou se reposent divers personnages : à gauche, un porteur se détend ou semble s'être assoupi, appuyé à sa chaise à porteur ; non loin de lui, un artiste – un autoportrait en plus jeune ? – dans une attitude un peu relâchée, s'apprête à dessiner sur une grande feuille de papier ; un homme d'Église, sortant peut-être de la chaise à porteur, s'avance vers la droite où trois autres personnes, très confortablement assises sur des fauteuils, jouent aux cartes autour d'une table, alors qu'un autre membre du clergé semble s'avancer vers eux, un peu embarrassé par le siège qu'il transporte. Puis, c'est un groupe de six personnes, les unes debout, les autres assises, qui s'entretiennent, notamment trois ecclésiastiques (dont deux portant l'habit dominicain ?), un gentilhomme bien installé dans un fauteuil dont le regard est tourné vers un petit chien et une dame à laquelle un serviteur présente une petite tasse ; tout près, un couple se promène en s'approchant d'une figure masculine – un vrai sigisbée – qui semble jouer avec un chien ; à califourchon sur le mur d'enceinte et près du groupe en conversation, deux hommes sont armés de fusils : le premier porte des vêtements ordinaires, le second, à la mise élégante, appartient certainement à cette noble compagnie. De retour de la chasse, il nettoie le canon de son fusil. Le décor est constitué de tabourets, de vases de fleurs – on peut y reconnaître des œillets – posés sur des estrades basses à l'une desquelles est enchaîné un singe, alors que d'autres vases jalonnent le mur d'enceinte, un peu irrégulier, au-delà duquel la vue débouche sur un vaste paysage. Malgré l'altération irrémédiable de la composition, aujourd'hui sombre, due au bitume présent dans la préparation et le résinate de cuivre utilisé pour peindre une partie de la végétation, on distingue encore très bien dans le verdoyant plateau les routes bordées de groupes de maisons qui, à certains endroits, apparaissent comme de véritables villages. Sur les collines du fond, on voit, outre un nouveau mur d'enceinte, d'autres édifices dont la disposition et le nombre indiquent qu'il s'agit d'une agglomération urbaine, identifiée depuis la première mention moderne du tableau, précisément à Gênes, pour laquelle le peintre propose, de manière peu conventionnelle, une image des contreforts, vue de l'est, qui refuse la scénographie pittoresque de la ville donnant sur la mer.

Le tableau rejoint le 15 mai 1896 le Palazzo Bianco, ouvert depuis quatre ans, mais seulement à titre de dépôt. Il enrichit définitivement les collections publiques, acquis de Mme Rosa Orsolino (ou Orsolina ?) Vaccheri, veuve Moro, après délibération (pour 300, ou 350 lire ; les indications varient selon les documents). Les étapes précédentes de l'historique et de la provenance sont difficiles à retracer, à moins de procéder à l'inverse en partant du nom de l'artiste, compte tenu du fait que, dans le premier inventaire du musée (Quinzio, n° 3699), lorsqu'il est enregistré au moment du dépôt, et ensuite dans la délibération d'acquisition (15 juin 1898), il est indiqué « d'auteur incertain ». C'est seulement dans le *Resoconto morale* (Compte rendu moral) de la Giunta Comunale de cette année-là qu'il est mentionné étant « *della scuola di Alessandro Magnasco* ». Dans l'inventaire cité, l'ultime indice sur la provenance se trouve dans la mention accessoire que la propriétaire concède aussi un autre dépôt au Palazzo Bianco, un panneau représentant *L'Adoration des mages*, alors donnée à Marco d'Oggiono et qui lui est rendue, environ un mois plus tard. Cependant, il est en revanche évident que le premier intérêt manifesté pour cette toile au format allongé porte sur les aspects iconographiques ou, mieux, topographiques. Dans l'inventaire du musée, elle est décrite comme « représentant une vue ancienne du plan de Bisagno » et le *Resoconto* déjà cité note plus explicitement « représentant un panorama de Gênes au XVII^e siècle » : elle apparaît clairement comme étant le bout de la vallée du torrent Bisagno, qui constitue la limite géographique orientale du chef-lieu ligure, avec le point de vue depuis le levant, puisque l'on distingue dans le fond les hauteurs de Montesano et de Multedo, puis les reliefs montagneux entourant la ville. Le titre « Scène patricienne dans un jardin avec une vue panoramique », rencontré dans les premiers catalogues imprimés du Palazzo Bianco (Grosso, 1909, p. 22 ; Grosso, 1912, p. 15) semble aussi sous-entendre que l'on apprécie l'œuvre surtout pour son intérêt topographique. Alors que le tableau est exposé déjà depuis dix ans, Wilhelm Suida (1906, p. 188) le mentionne comme une œuvre remarquable de Magnasco dans ce qui est le premier texte moderne d'histoire de l'art consacré à Gênes. Pendant l'entre-deux-guerres, le tableau figure – grâce aux efforts d'Orlando Grosso, nouveau directeur du musée – dans quelques-unes des plus importantes manifestations artistiques alors organisées en Italie et en Europe, puisqu'il







est présenté aux expositions sur le xvii^e et le xviii^e siècles à Florence (1922) et à Venise (1929), ainsi qu'à celles sur l'art italien qui se tiennent à Londres en 1930 ou encore celle sur le jardin italien montrée à Florence en 1931. Les études de Benno Geiger et les expositions de Gênes de 1947 et de 1949 sont déterminantes pour consacrer définitivement la fortune de l'œuvre : en 1947, le titre très pertinent de *Divertissement dans un jardin d'Albaro* est adopté (Gênes, 1947, p. 97-98). En 1949, le tableau est choisi pour illustrer la couverture de l'exposition dédiée à l'artiste au Palazzo Bianco, réouvert à cette occasion après les dégâts causés par la guerre, avec un accrochage innovateur de l'architecte Franco Albini. C'est probablement sur la vague de sa notoriété ultérieure que, dans l'exposition génoise suivante, en 1969, il est nommément désigné comme le « chef-d'œuvre » de Magnasco. Alessandro Christen s'applique à en préciser le point de vue exact en identifiant la villa Saluzzo de la fin du xvi^e siècle appelée, pour sa magnificence, « Il Paradiso » (fig. 23a), située sur la face occidentale de la colline d'Albaro contre laquelle elle s'appuie, sur les derniers versants de la vallée du torrent Bisagno. Christen pense pouvoir identifier des dizaines et des dizaines de constructions sommairement représentées par Magnasco, attribuant à l'œuvre la valeur d'un document topographique précis, au point que, notant l'absence de certains édifices ou de certaines de leurs parties édifiées après 1703, il fixe l'exécution de l'œuvre avant cette date. Plus tard, Fausta Franchini Guelfi relève que, sur le plan chronologique, une telle hypothèse ne peut convenir au style pictural de l'artiste, extrêmement libre, et qu'il faut, pour cette raison, plutôt la repousser – comme le démontre l'étude des costumes (Cataldi Gallo, 1990, p. 19-20) – aux dernières années de l'activité de Magnasco après 1735, date de son retour définitif à Gênes. Afin de proposer un compromis entre les deux termes chronologiques aussi éloignés, il est établi que, la vue étant préparée sur papier comme tend à l'indiquer – selon une pratique fréquente au xviii^e siècle – la fusion de deux perspectives distinctes, compte tenu du fait qu'elle couvre un angle supérieur au champ visuel humain, elle est fondée sur une image plus ancienne dont la source reste inconnue.

Fig. 23a — Villa «Il Paradiso»,
vue actuelle.



La récente redécouverte d'un tableau, beaucoup plus haut et un peu plus large (170,5 × 223,5 cm), peint à Gênes dans les premières années du xvii^e siècle par l'un des trois frères Van Deynen ou fruit d'une collaboration de deux d'entre eux, illustrant une *Réception en l'honneur des archiducs Albert et Isabelle d'Habsbourg en présence du Doge Lorenzo Sauli* (fig. 23b), vient combler cette lacune. Cet autre tableau est lui aussi organisé sur deux plans : sur le premier, un groupe de personnages, méticuleusement décrits dans des attitudes variées et pour la plupart en élégants costumes, donne vie à une fête sur une terrasse verdoyante délimitée par une balustrade ; au-delà, un vaste panorama, qui occupe les trois quarts de la hauteur de la toile, est proche en cela du tableau de Magnasco. Mais la vue du xvii^e siècle, un siècle plus tôt, s'en distingue principalement dans la partie gauche – c'est-à-dire celle plus au sud – par la présence d'une vaste construction et de cours, et plus loin, à l'arrière, par celle de murailles et la silhouette d'un centre urbain : édifices et ville présentant une côte montagneuse donnent sur la mer où apparaît au large une flotte de navires. Il est encore plus facile dans ce cas-là, de reconnaître Gênes, toujours vue du levant, avec les détails facilement identifiables du Lazzaretto alla foce del Bisagno (édifié au xvi^e siècle, détruit au xix^e), de la basilique dédiée à l'Assomption sur la colline de Carignano, d'où on devine aisément l'imposant profil de la coupole et, à l'écart, illuminée par le soleil, la tour élancée et caractéristique de la Lanterna.

En renvoyant à la contribution publiée dans le catalogue d'une exposition portant sur la confrontation entre les deux tableaux, tout en cherchant à mieux cerner la paternité et l'iconographie du tableau flamand (Boccardo, *in* Gênes, 2010-2011, p. 12-14 et 32-35), il faut rappeler ici, en soulignant que le choix de la vue du fond ne correspond pas au cadre réel de l'une des réceptions offertes aux archiducs Albert et Isabelle d'Habsbourg à l'occasion de leur passage à Gênes, en juin 1599 et à la présence du doge nouvellement élu, Lorenzo Sauli, mais qu'il sert à célébrer la famille de ce dernier selon un point de vue qui, d'Albaro, une de leurs splendides villas où l'on imagine qu'a pris place ce divertissement officiel, met en relief la colline de Carignano où trône surtout la majestueuse basilique qui est précisément édifée pour les Sauli par Galeazzo Alessi, à partir de 1550, pour devenir leur église familiale « démesurée ».

Cette toile, dont il est inutile de passer sous silence la qualité artistique modeste, constitue non seulement l'image la plus ancienne dont Magnasco ait pu très bien s'inspirer pour la sienne, mais aussi l'archétype de son chef-d'œuvre, ce que démontre la disposition identique des groupes de personnes occupant le premier plan en bas du tableau, pour laisser une vaste respiration au paysage de la partie supérieure, mais aussi la reprise inexplicée sur les deux compositions, à gauche, de la chaise à porteur (fig. 23c et d). Le fait que celle des Van Deynen soit en mouvement, puisque le porteur tient



Fig. 23b — Les frères Van Deynen, *Réception en l'honneur des archiducs Albert et Isabelle d'Habsbourg en présence du Doge Lorenzo Sauli*, collection particulière.

encore les bras de la chaise, alors que celle de Magnasco est déjà posée au sol et que le porteur assis s'y repose, ne suffit pas à en diminuer la substance, et qu'une toile peinte cent quarante ans plus tôt – certainement suggérée par le commanditaire – ne limite nullement le talent de l'artiste du XVIII^e siècle, car ce n'est ni une copie ni un pastiche, mais bien une interprétation libre et transfigurée de l'archétype.

Ses vibrantes figures de dames et d'hommes perruqués, de sigisbées et de serviteurs, d'abbés et de révérends pères, parmi les chiens, les tabourets, les vases et même un singe n'ont rien en commun avec les gentilshommes et les gentes dames figés et stéréotypés du tableau des Van Deynen. En regardant de plus près, il semble que c'est la partie la plus ancienne, le paysage, qui inspire le plus Magnasco, se limitant à en actualiser la vue par l'ajout de la muraille du XVII^e siècle et à la déplacer de quelques degrés au Nord, de telle sorte que la portion de mer visible sur le tableau du XVII^e siècle est absente dans le *Divertissement*, mais le peintre inclut le sanctuaire de Nostra Signora del Monte (fig. 23e).

Ce dernier détail incite à valider l'interprétation d'un choix du commanditaire, la famille Saluzzo, du fait que, comme pour les Sauli sur la toile du XVII^e siècle, pour les Saluzzo c'est le droit de patronage de la chapelle majeure de l'église del Monte qui leur appartient, ainsi que la villa « Il Paradiso » dans le jardin de laquelle se passe, selon Christen et les chercheurs postérieurs, la scène.

Si bien que, comme sur le tableau des Van Deynen où la vue de la basilique de Carignano sert à identifier et à célébrer les Sauli, celle de Magnasco avec le sanctuaire de Nostra Signora del Monte – visible de la même colline d'Albaro en tournant simplement le regard un peu plus au Nord – sert à identifier et à célébrer les Saluzzo. À propos des détails de la commande de cette œuvre, Clario Di Fabio (1990, p. 15) propose d'en reconnaître le premier propriétaire parmi l'un des huit fils de Bartolomeo Saluzzo – personnage connu en particulier pour posséder une superbe, mais éphémère collection de tableaux abritée dans son palais de la place Giustiniani – en indiquant dans l'un des plus jeunes, Urbano Maria, né en 1692, le commanditaire le plus probable du fait d'un intérêt personnel bien connu pour ce sanctuaire qu'il partage avec Gio. Luigi, son plus jeune frère. Il est en effet documenté qu'en 1748, il contribue, en l'occurrence avec son frère, à la réfection du pavement de briques de la montée qui mène à l'église, ainsi qu'à la construction des chapelles qui la bordent. Cependant, cette hypothèse prudente et relativement circonstanciée ne résiste pas à la vérification historique et généalogique : le droit de patronage de la chapelle majeure de Nostra Signora del Monte est acheté en 1601 par Giacomo Saluzzo, qui acquiert auprès de Nicolò Giudice, quelques années plus tôt, le terrain sur lequel il fait immédiatement construire la villa dite « Il Paradiso ». Plus d'un siècle plus tard, Magnasco plante sa scène

Fig. 23c — Les frères Van Deynen, *Réception...* (détail), collection particulière.

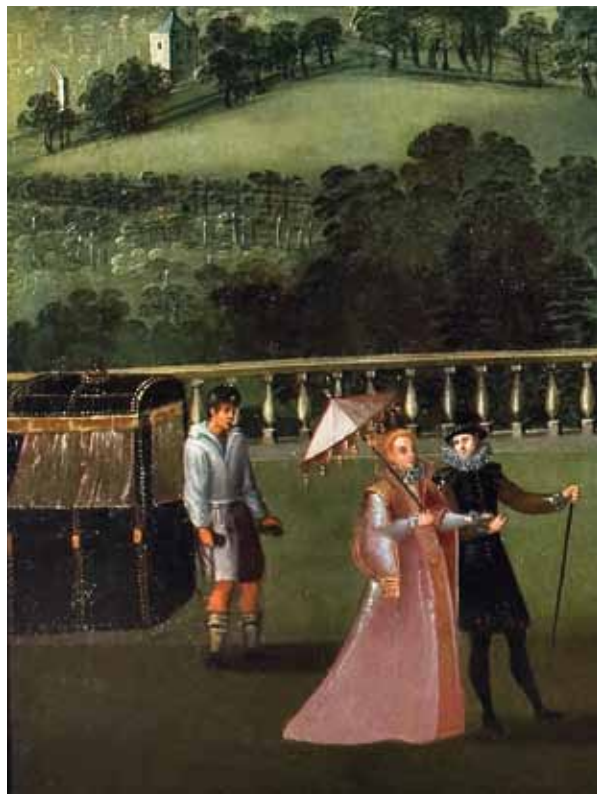


Fig. 23d — Alessandro Magnasco, *Divertissement...* (détail).



dans le jardin de cette villa, même si Giacomo n'est pas un ancêtre de Bartolomeo, Urbano Maria et Gio. Luigi, mais seulement un de leurs parents éloignés. Giacomo Saluzzo est, en revanche, à l'origine de la branche la plus illustre de la maison, car ses descendants peuvent s'enorgueillir des titres nobiliaires de duc de Corigliano et de prince de Lequile, pendant la durée du royaume de Naples, sans compter que son fils Agostino est élu à la charge suprême de la République de Gênes et couronné doge le 7 juillet 1673. C'est donc à l'intérieur de cette branche de l'arbre des Saluzzo que doit être recherché le commanditaire de l'œuvre de Magnasco. Et cela, malgré les possessions méridionales, car le lien avec la cité d'origine et avec l'église del Monte se maintient fortement comme le démontrent non seulement l'élection du doge déjà citée, mais aussi le fait que peu de temps avant la fin de la première année de son mandat, le doge Agostino Saluzzo prend la liberté de laisser son siège du gouvernement pour rendre précisément visite, avec quelques membres de sa famille et toute une suite de gardes et de pages, au sanctuaire dont il détient *pro tempore* le droit de patronage. Son petit-fils, homonyme du doge, né en 1680 et mort en 1747, est sans doute le candidat le plus approprié pour être le commanditaire du *Divertissement dans un jardin d'Albaro*, puisqu'il acquiert lui-même en 1731 les droits sur la chapelle *in cornu evangeli* de San Giorgio dei Genovesi à Naples et en 1732 la propriété du palais autrefois Di Sangro et Limatola – aujourd'hui souvent simplement appelé palais Corigliano – sur la place

San Domenico de cette même ville. Son testament, dicté en 1747 (Archivio di Stato di Napoli, Fondo Saluzzo, busta 31) prévoit, malgré tout, la possibilité d'être enterré au Monte et comporte une disposition spéciale, afin que les héritiers puissent acheter une résidence plus grande et plus commode à Gênes, par rapport au palais de Strada Nuova (via Garibaldi civ. 8). Deux raisons nous incitent à le reconnaître comme le commanditaire : d'un côté le fait qu'il épouse une lointaine cousine, Paola, fille de Bartolomeo, déjà cité, et sœur d'Urbano Maria et de Gio. Luigi, rapprochant les deux branches de la famille à la veille de l'extinction de celle de sa femme, et d'un autre côté le fait que peu de temps avant la rédaction du testament, le frère de son père, puis son fils héritent de la moitié de la villa d'Albaro, de telle façon qu'ils en deviennent les propriétaires uniques. Ces faits qui déterminent sur les deux fronts la réunification de la maison et de son patrimoine génois semblent être le contexte idéal à une célébration familiale au cours de laquelle Agostino Saluzzo fils se fait représenter, avec une partie de la famille de sa femme, dans le jardin de la villa dont il peut finalement disposer en entier, et avec dans le fond l'église, sur la chapelle majeure de laquelle ses grands-pères, depuis un siècle et demi, exercent activement et généreusement, le droit de patronage. Dans une sorte de métonymie ambivalente donc, un tableau, *Le Divertissement dans un jardin d'Albaro*, se trouve être un cadre digne pour relater ces événements, mais dans le même temps ceux-ci encadrent avec force l'une des œuvres les plus emblématiques du XVIII^e siècle européen.

P.B.



Fig. 23e — Alessandro Magnasco, *Divertissement...* (identification des sites et des édifices).

Bibliographie

MANUSCRITS

Arese, s.d.

F. Arese, *Dilucidazioni di alcune difficoltà che sono insorte sopra il libro della santità e degli obblighi della vita monastica*, manuscrit s.d., archives de la famille Arese.

Descrittione..., XVII s.

Moine capucin gênois, *Descrittione della vita del vero Capuccino*, manuscrit du XVII^e s., Gênes, Biblioteca Provinciale dei Cappuccini, inv. AA/98.

BIBLIOGRAPHIE

Alemán, 1599

M. Alemán, *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, Madrid, 1599.

Alemán, 1604

M. Alemán, *Seguenda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, Lisbonne, 1604.

Arese, 1967

F. Arese, « Una quadreria milanese della fine del Seicento », *Arte Lombarda*, 12, 1967, p. 127-142.

Arslan, 1959

W. Arslan, « Contributo a Sebastiano Ricci e ad Antonio Francesco Peruzzini, e Appunti su Magnasco, Sebastiano e Marci Ricci », dans P. A. Underwood (dir.), *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida on his Eighties Birthday*, Londres, 1959, p. 304-311.

Beccaria, 1764

C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, Livourne, 1764.

Béguin, 1962

S. Béguin, « Deux tableaux inédits de Magnasco au musée de Bordeaux », *La Revue du Louvre*, 2, 1962, p. 71-76.

Bernard, 1920

E. Bernard, « Alessandro Magnasco (1667-1749) », *La Gazette des Beaux-Arts*, 705^e livraison, mai 1920, p. 251-361.

Biscottini, 2005

P. Biscottini (dir.), *Museo Diocesano di Milano*, Milan, 2005.

Biscottini, 2011

P. Biscottini (dir.), *Museo Diocesano*, Milan, 2011.

Biscottini - Crivelli, 2006

P. Biscottini et L. Crivelli (dir.), *Il Museo Diocesano tra presente e futuro*, Milan, 2006.

Boccardo, 2007

P. Boccardo, « Gli acquisti "genovesi" di Antonio Ceci : provenienze e contesto », dans S. Papetti (dir.), *Le Segrete passioni. La collezione di Antonio*

Ceci fra Ascoli Piceno e Pisa (Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, 9 novembre 2007 - 10 février 2008), Acquaviva Picena, 2007, p. 43-49.

Bona Castellotti, 1996

M. Bona Castellotti, « Il "caso" Magnasco : ragioni di una mostra », dans E. Camesasca et M. Bona Castellotti (dir.), *Alessandro Magnasco 1667-1749* (cat. exp., Milan, Palazzo Reale, 21 mars - 7 juillet 1996), Milan, 1996, p. 11-16.

Bona Castellotti, 1999

M. Bona Castellotti, *Quadreria dell'Arcivescovado*, Milan, 1999.

Brejon de Lavergnée - Thiébaud, 1981

A. Brejon de Lavergnée et D. Thiébaud (dir.), *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, 1981.

Calamai, 1963

C. Calamai, « Formazione e arte di Alessandro Magnasco », *Antichità viva*, II, 5, 1963, p. 15-32.

Capra, 1996

C. Capra, « "Il rimedio del buon governo" : Girolamo Colloredo - Mels a Milano, 1719-1725 », dans E. Camesasca et M. Bona Castellotti (dir.), *Alessandro Magnasco 1667-1749* (cat. exp., Milan, Palazzo Reale, 21 mars - 7 juillet 1996), Milan, 1996, p. 99-105.

Castaldi Gallo, 1990

M. Castaldi Gallo, « Cenni sui costumi del "Trattenimento". Moda e cronologia », dans C. Di Fabio (dir.), *Il "Trattenimento in un giardino d'Albaro" di Alessandro Magnasco. Un restauro a Palazzo Bianco* (cat. exp., Gênes, Galleria di Palazzo Bianco, 20 décembre 1990 - 30 février 1991), Gênes, 1990, p. 19-21.

Chiarini, 1969

M. Chiarini, « Alcuni quadri di paesaggio nel Museo di belle arti di Budapest », *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, 32/33, 1969, p. 123-129.

Chiarini, 1975

M. Chiarini, « Antonio Francesco Peruzzini », *Paragone*, XXVI, 307, 1975, p. 65-68.

Christen, 1954

A. Christen, « "Il Trattenimento in un giardino d'Albaro". Analisi del paesaggio », *Genova*, XXXI, 4, 1954, p. 7-11.

Coppa, 1999

S. Coppa, « La pittura a Milano dal tardo Seicento alle soglie dell'età neoclassica », dans M. Gregori (dir.), *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Milan, 1999, p. 38-51.

Croce, 1600

G. C. Croce, *La Strazzosa et molto meschina compagnia del mantellaccio*, Modène, 1600.

Croce, 1608

G. C. Croce, *La Compagnia de i Rapezzati eretta novamente nella quale s'invitano à entrarvi tutti i falliti, i frusti, i strazzosi e i ruinati à fatto*, Bologne, 1608.

Croce, 1614

G. C. Croce, *La Tremenda e spaventevole compagnia de' tagliacantoni ovvero scapigliati*, Bologne, 1614.

Croce, 1622

G. C. Croce, *L'Arte della forfanteria cantata da Gian Pittocco fornaro alla sua Signora*, Ferrare et Bologne, 1622.

Damian, 2005

V. Damian, *Artistes génois du XVII^e siècle*, Paris, 2005.

Damian, 2009

V. Damian, *Sweerts, Tanzio, Magnasco et autres protagonistes du Seicento italien*, Paris, 2009.

Damian, 2011

V. Damian, *De Paris Bordon à Pompeo Batoni. Un parcours dans la peinture italienne*, Paris, 2011.

Damian, 2012

V. Damian, Reni, *Vermiglio et Cairo, trois figures caravagesques. Tableaux italiens du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, 2012.

De Brosse, 1858

C. de Brosse, *Le Président de Brosse en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740 par Charles de Brosse*, M. R. Colomb (dir.), Paris, 1858.

De Greve, 1624

J. de Greve, *Tribunal reformatum : in quo sanioris et tutioris justitiae via iudici commonstratur, rejecta et fugata tortura*, Hambourg, 1624.

De Rancé, [1683], 1684

A.-J. Le Bouthillier de Rancé, *De la sainteté et des devoirs de la vie monastique*, Paris, 1683, troisième éd. Paris, 1684.

De Rancé, 1685

A.-J. Le Bouthillier de Rancé, *Eclaircissemens de quelques difficultez que l'on a formées sur le livre de la sainteté et des devoirs de la vie monastique*, Paris, 1685.

De Quevedo, 1626

F. de Quevedo, *Historia del avida del buscón llamado don Pablo, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, Saragossa, 1626.

De Rossi, 2003

L. De Rossi, « Due paesaggi con figure di Alessandro Magnasco e Antonio Francesco Peruzzini », *Arte Documento*, 17/19, 2003, p. 456-461.

Di Fabio, 1990

C. Di Fabio, « Il "Trattenimento in un giardino

d'Albaro" di Alessandro Magnasco. Appunti per la storia e la genesi di un dipinto », dans C. Di Fabio (dir.), *Il "Trattenimento in un giardino d'Albaro" di Alessandro Magnasco. Un restauro a Palazzo Bianco* (cat. exp., Gênes, Galleria di Palazzo Bianco, 20 décembre 1990 - 30 février 1991), Gênes, 1990, p. 11-18.

Donati, 1978

C. Donati, « L'evoluzione della coscienza nobiliare », dans C. Mozzarelli et P. Schiera (dir.) *Patriziati e aristocrazie nobiliari. Ceti dominanti e organizzazione del potere nell'Italia centro settentrionale dal XVI al XVIII secolo* (Actes du colloque, Trente, 1977), Trente, 1978, p. 13-36.

Fontana, 2014

P. Fontana, « Dal parlatorio all'accampamento. Per una localizzazione del discorso libertino a Genova nel secolo XVII », dans A. Beniscelli, L. Magnani et A. Spiriti (dir.), *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese* (Actes du colloque, Gênes, 2011), Rome, 2014, p. 163-192.

Franchini Guelfi, 1977

F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Gênes, 1977.

Franchini Guelfi, 1986

F. Franchini Guelfi, « Magnasco inedito: contributi allo studio delle fonti e aggiunte al catalogo », *Studi di storia delle arti*, V, 1986, p. 291-328.

Franchini Guelfi, 1991

F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Soncino, 1991.

Franchini Guelfi, 1996

F. Franchini Guelfi, « La pittura di Alessandro Magnasco dalle fonti figurative e culturali alle tenebre della realtà », dans E. Camesasca et M. Bona Castellotti (dir.), *Alessandro Magnasco 1667-1749* (cat. exp., Milan, Palazzo Reale, 21 mars - 7 juillet 1996), Milan, 1996, p. 17-38.

Franchini Guelfi, 1999

F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco. I disegni*, Gênes, 1999.

Franchini Guelfi, 2000

F. Franchini Guelfi, « Il rifiuto della decorazione e della celebrazione. La pittura di Alessandro Magnasco », dans E. Gavazza et L. Magnani (dir.), *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Gênes, 2000, p. 331-348.

Franchini Guelfi, 2001

F. Franchini Guelfi, « Benno Geiger storico dell'arte e mercante alla riscoperta di Alessandro Magnasco », dans A. Orlando (dir.), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Turin, 2001, p. 251-256.

Franchini Guelfi, 2002

F. Franchini Guelfi, « Les peintures d'Alessandro Magnasco (1667-1749) au musée du Louvre », *La Revue du Louvre*, 52, 5, 2002, p. 49-57.

Franchini Guelfi, 2014

F. Franchini Guelfi, « Alessandro Magnasco a Milano e a Genova Immagini per una cultura del dissenso », dans A. Beniscelli, L. Magnani et A. Spiriti (dir.), *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese* (Actes du colloque, Gênes, 2011), Rome, 2014, p. 301-312.

Frattarelli Fischer, 1995

L. Frattarelli Fischer, « L'insediamento ebraico a Livorno dalle origini all'emancipazione », dans M. Luzzati (dir.), *Le Tre sinagoghe. Edifici di culto e vita ebraica a Livorno*, Turin, 1995, p. 33-46.

Frianoro, 1621

R. Friano, *Il Vagabondo ovvero sferza dei bianchi, e vagabondi*, Viterbe, 1621.

Gaetano Maria da Bergamo, 1719

Gaetano Maria da Bergamo, *Il Cappuccino ritirato per dieci giorni in se stesso*, Milan, 1719.

Gaetano Maria da Bergamo, 1733

Gaetano Maria da Bergamo, *Pensieri ed affetti sulla Passione di G. Cristo per ogni giorno dell'anno*, Bergame, 1733.

Gaetano Maria da Bergamo, 1750

Gaetano Maria da Bergamo, *Istruzioni morali, ascetiche, sopra la povertà de' frati minori cappuccini di San Francesco*, Padoue, 1750.

Geiger, 1938

B. Geiger, « Beitrag zu Magnasco », *Pantheon*, 21/22, XI, 1938, p. 283-285.

Geiger, 1949

B. Geiger, *Magnasco*, Bergame, 1949.

Geiger, [1958], 2009

B. Geiger, *Memorie di un veneziano*, Florence, 1958, rééd. Trévise, 2009.

Ghio, 1996

L. Ghio, « Il furto sacrilego », dans *La Carità in Lombardia. Dai capolavori dell'arte lombarda del Seicento e del Settecento alla creatività degli ultimi, oggi*, Milan, 1996.

Gregori, 1964

M. Gregori, « Una notizia del Peruzzini fornita dal Magalotti », *Paragone*, XV, 169, 1964, p. 24-27.

Gregori, 1975

M. Gregori, « Altre aggiunte a risarcimento di Antonio Francesco Peruzzini », *Paragone*, XXVI, 307, 1975, p. 69-80.

Gregori, 1997

M. Gregori, « Un mosaico per Antonio Francesco Peruzzini », *Paragone*, XLVIII, 565, 1997, p. 56-65.

Grosso, 1909

O. Grosso, *Catalogo descrittivo illustrato dei quadri antichi e moderni delle Gallerie di Palazzo Bianco e Rosso*, Gênes, 1909.

Grosso, 1912

O. Grosso, *Catalogo della Galleria di Palazzo Rosso e Bianco*, Gênes, 1912.

Hazard 1935

P. Hazard, *La Crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, 1935.

Histoire..., 1694

Histoire abrégée du Kuakerisme, Cologne, 1694.

Isella, 1964

D. Isella, « Introduzione », dans C. M. Maggi, *Il Teatro milanese*, D. Isella (dir.), Turin, 1964, p. X-XXXII.

Isella, 1965

D. Isella, « Prefazione », dans C. M. Maggi, *I Consigli di Meneghino*, D. Isella (dir.), Turin, 1965, p. 5-10.

Lazarillo..., 1554

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, Burgos, 1554.

Libretto per..., 1595

Libretto per conoscer il governo delle Scuole de' Putti, & Putte, & come si debba orare, Brescia, 1595.

Lyonnois, 1624

F. D. C. Lyonnois, *Inventaire général de l'histoire des larrons*, Paris, 1624.

Maffei, [1710], 1716

S. Maffei, *Della scienza chiamata cavalleresca*, Rome, 1710, éd. Venise, 1716.

Magnani, 2011

L. Magnani, « Negli occhi delle monache », dans E. Gavazza et L. Magnani (dir.), *Monasteri femminili a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Gênes, 2011, p. 31-44.

Mariette, 1854-1856

P. J. Mariette, « MAGNASCO (Alessandro) », dans P. de Chennevières et A. de Montaiglon (dir.), *Abecedario, 1854-1856*, III, *Archives de l'Art Français*, VI, p. 234.

Meli – Geiger Ariè, 2010

M. Meli et E. Geiger Ariè, *Benno Geiger e la cultura europea*, Città di Castello, 2010.

Metodio da Nembro, 1950

Père Metodio da Nembro, « Uno scrittore ascetico del 700 : p. Gaetano M. Migliorini da Bergamo », *L'Italia Francescana*, II, 1950, p. 115.

Montesquieu, 1949

C. S. de Montesquieu, « Voyages », dans *Œuvres complètes*, 2 vol., Paris, 1949, I.

Montiani Bensi, 2000

M. R. Montiani Bensi, « Iconografie ebraiche e protestanti nella pittura di Alessandro Magnasco », *Studi di Storia delle Arti*, 9, 2000, p. 200-210.

Morandotti, 2001

A. Morandotti, « Italico Brass, pittore, conoscitore e mercante nell'età di Giuseppe Giocco », dans A. Orlando (dir.), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Turin et Londres, 2001, p. 241-250.

Morassi, 1958

A. Morassi, « Oublié et retrouvé », *L'Œil*, 41, mai 1958, p. 40-47.

Muratori, 1714

L. A. Muratori, *De ingeniorum moderatione in religionis negotio*, Paris, 1714.

Muratori, 1740

L. A. Muratori, *De superstitione vitanda*, Venise, 1740.

Muratori, [1742], 1958

L. A. Muratori, *Dei difetti della giurisprudenza*, Venise, 1742, éd. Milan, 1958.

Muratori, 1747

L. A. Muratori, *Della regolata divozion de' cristiani*, Venise, 1747.

Muratori, 1901

L. A. Muratori, *Epistolario*, M. Campori (dir.), Modène, 1901.

Muti, 2002

L. Muti, « Per l'arte di Clemente Spera, "pittore di rottami e di architetture", con aggiunte e note al Peruzzini e al Magnasco », dans L. Muti et D. De Sarno Prignano (dir.), *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di storia dell'arte*, Faenza, 2002, p. 310-337.

Muti-De Sarno Prignano, 1994

L. Muti et D. De Sarno Prignano, *Magnasco*, Faenza, 1994.

Muti-De Sarno Prignano, 1996

L. Muti et D. De Sarno Prignano, *Antonio Francesco Peruzzini*, Faenza, 1996.

Nicco Fasola, 1950

G. Nicolo Fasola, « Libertà e limiti del Magnasco. A proposito della Mostra di Palazzo Bianco (1949) », *Commentari*, vol. I, IV, p. 229-237.

Nicolai, 1706

G. Nicolai, *De Sepulchris hebraeorum*, Leyde, 1706.

Nicolas, 1682

A. Nicolas, *Si la torture est un moyen seur à vérifier les crimes secrets, dissertation morale et juridique*, Amsterdam, 1682.

Orlandi, 1719

P. A. Orlandi, *L'Abecedario Pittorico*, Bologne, 1719.

Orlando, 2001

A. Orlando, « Dipinti già Costa. Una prima schedatura », dans A. Orlando (dir.), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Turin, 2001, p. 160-224.

Pechon de Ruby, 1596

Pechon de Ruby, *La Vie générale de mercelots, gueux et boesmiens*, Lyon, 1596.

Profumo, 1999

R. Profumo, « Alessandro Magnasco », dans P. De Vecchi (dir.), *I colori del tempo. Un percorso nella pittura italiana attraverso venticinque capolavori dal XIV al XVIII secolo*, Milan, 1999, p. 224-231.

Proni, 2014

M. S. Proni, *L'Uomo, le cose, i luoghi in una collezione privata*, Vicence, 2014.

Ratti, 1769

C. G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Gênes, 1769.

Roli, 1964

R. Roli, *I Maestri del colore Alessandro Magnasco*, n° 59, Milan, 1964.

Romanengo, 2001

M. Romanengo, « Il mondo del collezionismo privato a Genova nel Novecento: imprenditori, amateur – marchants e antiquari », dans A. Orlando (dir.), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Turin, 2001, p. 110-120.

Rotondi Terminiello, 2008

G. Rotondi Terminiello (dir.), *Il Patrimonio artistico di Banca Carige. Dipinti e disegni*, Milan, 2008.

Rosenberg, 1984

P. Rosenberg, *Musée du Louvre. Catalogue de la donation Othon Kaufmann et François Schlageter au Département des peintures*, Paris, 1984.

Rosenberg, 2000

P. Rosenberg, « La pittura genovese e la Francia nel XVII e nel XVIII secolo », dans A. Orlando (dir.), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Turin, 2001, p. 227-232.

Sambon, 1933

A. Sambon, « Le rôle de l'antiquaire dans les entreprises artistiques », dans *Primo congresso internazionale del mercante d'arte antica e moderna* (actes du colloque, Milan, 14-17 mai 1933), Milan, 1933.

Sigal - Klagsbald, 2010

L. Sigal et Klagsbald, « Funérailles juives, un chef-d'œuvre d'Alessandro Magnasco », *La Revue du Louvre*, LX, 5, 2010, p. 9-12.

Spiriti, 2014

A. Spiriti, « Temi libertini fra Milano e Genova

da Magnasco a Saccheri », dans A. Beniscelli, L. Magnani et A. Spiriti (dir.), *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese* (Actes du colloque, Gênes, 2011), Rome, 2014, p. 313-351.

Suida, 1906

W. Suida, *Genua*, Leipzig, 1906.

Vecchi, 1957

A. Vecchi, « Il libro che il Muratori non scrisse sulla riforma del clero », *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi*, IX, 1957, p. 231-247.

Venturi, 1969

F. Venturi, *Settecento riformatore. Da Muratori a Beccaria*, Turin, 1969.

Verri, [1777], 1804

P. Verri, *Osservazioni sulla tortura*, 1777, publication posthume, Milan, 1804.

Villani, 1996

S. Villani, *Tremolanti e papisti. Missioni quacchere nell'Italia del Seicento*, Rome, 1996.

Villani, 1997

S. Villani, « I primi quacchere e gli ebrei », *Archivio italiano per la storia della pietà*, X, 1997, p. 43-113.

Vismara Chiappa, 1996

P. Vismara Chiappa, « Religione e irreligione a Milano tra Sei e Settecento », dans E. Camesasca et M. Bona Castellotti (dir.), *Alessandro Magnasco 1667-1749* (cat. exp., Milan, Palazzo Reale, 21 mars - 7 juillet 1996), Milan, 1996, p. 89-98.

Wildenstein, 1982

D. Wildenstein, « Dépouillement des catalogues de ventes parisiennes du XVIII^e siècle : I, école italienne (peintres) », *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet-septembre 1982, n^{os} 1362-1364.

Zambon – Geiger Ariè, 2007

F. Zambon et E. Geiger Ariè, *Benno Geiger e la cultura italiana*, Città di Castello, 2007.

Zardin, 1997

D. Zardin, « Carlo Maria Maggi e la tradizione culturale milanese tra Sei e Settecento », *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, III, 1997, p. 9-50.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Paris, 1914

Exposition des œuvres de Alessandro Magnasco (Gênes, 1667-1749) (Paris, Galerie Levesque & Cie, mai - juin 1914), Paris, 1914.

Florence, 1922

N. Tarchiani (dir.), *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento* (Florence, Palazzo Pitti, 1922), Rome, Milan et Florence, 1922.

Paris, 1928

A. Sambon (dir.), *Exposition des Paysagistes Vénitiens et Français des XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris, galerie d'art Sambon, 5 juin - 5 juillet 1928), Paris, 1928.

Paris, 1929a

A. Sambon (dir.), *Alessandro Magnasco. Catalogue des œuvres de ce Maître exposées à la galerie Sambon* (Paris, galerie d'art Sambon, 22 mai - 12 juin 1929), Paris, 1929.

Paris, 1929b

A. Sambon (dir.), *Les Bassano. Catalogue des œuvres de ces artistes exposées à la galerie Sambon* (Paris, galerie d'art Sambon, 15-30 juin 1929), Paris, 1929.

Venise, 1929

N. Barbantini (dir.), *Il Settecento italiano* (Venise, Palazzo delle Biennali ai Giardini Pubblici, 18 juillet - 10 octobre 1929), Venise, 1929.

Londres, 1930

D. Balniel et K. Clark (dir.), *Italian Art 1200-1900* (Londres, The Royal Academy of Arts, 1^{er} janvier - 8 mars 1930), Londres, 1930.

Florence, 1931

Mostra del giardino italiano (Florence, Palazzo Vecchio, 1931), Florence, 1931.

Paris, 1935

L'Art italien (Paris, Petit Palais, 1935), Paris, 1935.

Gênes, 1947

A. Morassi (dir.), *Mostra della Pittura del Seicento e del Settecento in Liguria* (Gênes, Palazzo Reale, 21 juin - 30 septembre 1947), Milan, 1947.

Gênes, 1949

A. Morassi (dir.), *Mostra del Magnasco* (Gênes, Palazzo Bianco, 18 juin - 15 octobre 1949), Bergame, 1949.

São Paulo, 1954

G. Ronci (dir.), *Da Caravaggio a Tiepolo : pittura italiana del XVII e XVIII secolo* (São Paulo, septembre-octobre 1954), Rome, 1954.

Gênes, 1969

C. Marcenaro (dir.), *Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700* (Gênes, Galleria di Palazzo Bianco, 6 septembre - 9 novembre 1969), Milan, 1969.

Gênes, 1992

E. Gavazza et G. Rotondi Terminiello (dir.), *Genova nell'età barocca* (Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 mai - 26 juillet 1992), Bologne, 1992.

Milan, 1996

E. Camesasca et M. Bona Castellotti (dir.), *Alessandro Magnasco 1667-1749* (Milan, Palazzo Reale, 21 mars - 7 juillet 1996), Milan, 1996.

Ancône, 1997

M. Gregori et P. Zampetti (dir.), *Antonio Francesco Peruzzini* (Ancône, Mole Vanvitelliana, 28 juillet - 9 novembre 1997), Milan, 1997.

Brescia, 1998-1999

F. Porzio (dir.), *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana* (Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia, Pinacoteca, 28 novembre 1998 - 28 février 1999), Milan, 1998.

Milan, 2000

P. Biscottini (dir.), *Splendori al Museo Diocesano. Arte ambrosiana dal IV al XIX secolo* (Milan, Museo Diocesano, Chiostris di Sant'Eustorgio, 14 avril - 29 octobre 2000), Milan, 2000.

Lyon - Lille, 2000-2001

A. Brejon de Lavergnée et P. Durey, (dir.) *Settecento. Le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises* (Lyon, musée des Beaux-Arts, 5 octobre 2000 - 7 janvier 2001 et Lille, Palais des Beaux-Arts, 26 janvier - 30 avril 2001), Paris, 2000.

Gênes-Salerno, 2003

M. A. Pavone (dir.), *Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia* (Gênes, Palazzo Ducale, 22 mars - 6 juillet 2003 et Salerno, Pinacoteca Provinciale, 19 juillet - 19 octobre 2003), Milan, 2003.

Milan, 2003-2004

F. Caroli (dir.), *Il Gran teatro del mondo. L'Anima e il Volto del Settecento* (Milan, Palazzo Reale, 13 novembre 2003 - 12 avril 2004), Milan, 2003.

Turin, 2005

V. Sgarbi (dir.), *Il Male. Esercizi di pittura crudele* (Turin, Palazzina di caccia di Stupinigi, 26 février - 26 juin 2005), Milan, 2005.

Bassano del Grappa, 2008-2009

G. Ericani et F. Millozzi (dir.), *Il Piacere del collezionista. Disegni e dipinti della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa* (Bassano del Grappa, Museo Civico, 1^{er} novembre 2008 - 15 février 2009), Bassano del Grappa, 2008.

Gênes, 2010-2011

P. Boccardo (dir.), *Feste e trattenimenti in giardino fra XVI e XVIII secolo* (Gênes, Musei di Strada nuova - Palazzo Bianco, 3 décembre 2010 - 1^{er} mai 2011), Milan, 2010.

Reggia di Venaria et Florence, 2011

A. Paolucci (dir.), *La Bella Italia : arte e identità delle città capitali* (Reggia di Venaria, Scuderie Juvarriane, 17 mars - 11 septembre 2011 et Florence, Palazzo Pitti, 11 octobre 2011 - 12 février 2012), Milan, 2011.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

- AFSPi n. 28.13.10/1.4 sur concession du MiBACT/Soprintendenza Pise, prot. 79.09 du 9 juillet 2015 : p. 61
- Banca Carige, Gênes : p. 37, 39
- Museo Biblioteca Archivio, Bassano del Grappa : p. 63, 65, 72 (BAS, GAUCHE)
- Bibliothèque nationale de France, Paris : p. 23
- Piero Boccardo : p. 88, 89, 90 (GAUCHE), 91
- © Musée des Beaux-Arts – Mairie de Bordeaux. Clichés L. Gauthier : p. 24
- Elena Datrino : p. 41
- Detroit Institute of Art : p. 16
- Fausta Franchini Guelfi : p. 4, 10, 13 (BAS), 15 (HAUT), 19, 20, 21, 22, 25, 27, 42, 44, 66, 70, 74, 75, 76, 77
- Galerie Canesso, Paris : p. 9, 35, 43, 47, 48, 55, 57, 59, 67, 71, 73, 83, 85, 86-87, 90 (DROITE)
- Galerie Mendes, Paris : p. 79
- Droits réservés, propriété du Museo Diocesano de Milan. Reproduction interdite : p. 51, 52
- Musée national des arts de Bogdan et Varvara Khanenko, Kiev : p. 62 (DROITE)
- Museo Luxoro, Gênes : p. 81
- Musei di Strada Nuova, Gênes : p. 45
- National Gallery of Art, Washington : p. 58 (DROITE), 60
- The Olana Partnership, Hudson : p. 26 (GAUCHE)
- Rijksmuseum, Amsterdam : p. 62 (GAUCHE)
- Robilant + Voena, Londres : p. 64
- Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015 : p. 15 (BAS)
- Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford : p. 14
- Droits réservés : p. 13 (HAUT), 30, 69, 72 (DROITE)
- D'après *Alessandro Magnasco (1667-1749)*, cat. exp., 1996 : p. 18, 29, 36, 38, 40, 46, 72 (HAUT, GAUCHE)
- D'après *La Pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al Primo Novecento*, 1998 : p. 78, 82
- D'après Muti – De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, 1994 : p. 58 (GAUCHE)

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



ISBN 978-2-9529848-7-4



9 782952 984874