

Massimo Stanzione,
Guercino, Hendrick De Somer
et Fra' Galgario

TABLEAUX REDÉCOUVERTS
DU XVI^e AU XVIII^e SIÈCLE



GALERIE CANESSO

**Massimo Stanzione, Guercino
Hendrick De Somer et Fra' Galgario**

TABLEAUX REDÉCOUVERTS DU XVI^e AU XVIII^e SIÈCLE



Massimo Stanzione,
Guercino, Hendrick De Somer,
et Fra' Galgario

TABLEAUX REDÉCOUVERTS
DU XVI^e AU XVIII^e SIÈCLE



Sous la direction de Véronique Damian

GALERIE CANESSO

Nous tenons à remercier chaleureusement
celles et ceux qui nous ont aidés :

Alessandro Ballarin, Frank Dabell, Viviana Farina,
Fausta Franchini Guelfi, Riccardo Lattuada,
Alessandro Morandotti, Marije Osnabrugge,
Sebastian Schütze, Nicola Spinosa, Giuseppe Porzio.

NOTICES PAR :

Véronique Damian (V.D.)

Chiara Naldi (C.N.)

GALERIE CANESSO

26, rue Laffitte. 75009 Paris

Tél.: + 33 1 40 22 61 71

Fax: + 33 1 40 22 61 81

e-mail: contact@canesso.com

www.canesso.com

© Galerie Canesso SARL

Conception graphique: François Junot

Traduction en anglais: Frank Dabell

Traduction en français (p. 50-54): Alia Regli

Photogravure: Fotimprim

Impression: PPA Mahé – janvier 2016

Édition hors commerce.

SOMMAIRE / CONTENTS

- 6 JACOPO DAL PONTE, dit BASSANO
Portrait d'homme avec un petit chien
Portrait of a Man with a Small Dog
- 10 MASSIMO STANZIONE
Bethsabée au bain
Bathsheba at her Bath
- 16 PIER FRANCESCO MOLA
Herminie grave le prénom de Tancredi sur un arbre
Erminia carves Tancred's Name on a Tree
- 20 HENDRICK DE SOMER, ou ENRICO FIAMMINGO
Saint Jérôme
Saint Jerome
- 26 GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, dit GUERCINO
L'Amore Virtuoso ou Allégorie des Arts
L'Amore Virtuoso or Allegory of the Arts
- 32 GIULIO CARPIONI
L'Offrande à Vénus
The Offering to Venus
- 36 SIMONE DEL TINTORE
Nature morte au panier de fruits et bouteille
Nature morte au vase avec des branches de châtaigner
Still Life with a Basket of Fruit and a Bottle
Still Life with a Vase and Chestnut Branches
- 38 VITTORE GHISLANDI, dit FRA' GALGARIO
Jeune garçon avec turban
Boy with a Turban
- 44 ALESSANDRO MAGNASCO
Réunion de quakers
The Quaker Meeting
- 50 GIUSEPPE ANTONIO PETRINI
Allégorie de la sculpture
Allegory of Sculpture

JACOPO DAL PONTE, dit BASSANO

BASSANO DEL GRAPPA, VERS 1510 - 1592

Portrait d'homme avec un petit chien *Portrait of a Man with a Small Dog*

HUILE SUR TOILE, 124,5 × 107 CM (OIL ON CANVAS, 49 × 42 1/8 IN)

PROVENANCE. Dorotheum, Vienne, 13 avril 2011, n° 633 (« Leandro da Ponte, gen. Bassano »); collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Dorotheum, Vienna, 13 April 2011, lot 633 (as “Leandro da Ponte, gen. Bassano”); private collection.

LITERATURE. Unpublished.

EN 1995, ALESSANDRO BALLARIN A ÉTABLI UN catalogue des portraits de Jacopo Bassano dont l'exécution s'échelonne sur près de cinquante ans¹. Selon lui, le *Portrait d'homme avec un petit chien* est un ajout important à ce groupe, si différent du reste de sa production principalement constituée de scènes tirées de la Bible, avec une prédilection pour les pastorales. Ce tableau surprend en premier lieu par des dimensions monumentales, rarement utilisées pour ses portraits. Le personnage est placé devant un fauteuil rouge, à côté d'une table, elle aussi recouverte d'un velours rouge où un petit crucifix est posé à proximité de sa main droite. De la gauche, il s'apprête à caresser un petit chien assis, lui aussi, sur un coussin rouge. Il s'agit d'un nouvel exemplaire de portrait de chien dans un œuvre qui en compte de nombreux : celui-ci porte un collier ouvragé, décoré de perles, ce qui indique plutôt qu'il a un statut de chien de compagnie, peu destiné à sortir. La mise en page, assez élaborée, est très équilibrée : le personnage occupe l'espace en prenant place entre les deux grandes plages de rouge, ce qui accentue l'aspect austère du costume noir, veiné de bleu. Le modèle, dont l'identité nous est inconnue à ce jour, se découpe élégamment sur un fond brun clair ; il pose un regard bienveillant sur le spectateur. Cet accord recherché de couleur est déjà présent dans d'autres portraits de l'artiste, notamment *Le Portrait*

IN 1995, ALESSANDRO BALLARIN ESTABLISHED a catalogue of portraits by Jacopo Bassano, which range over a period over almost fifty years.¹ According to him, our *Portrait of a Man with a Small Dog* provides an important addition to this group of works, so different from the rest of his oeuvre, which consists principally of Biblical stories, with a fondness for pastoral scenes. The painting is immediately striking for its extensive dimensions, rarely used by Jacopo for portraits. The sitter is placed before an armchair with a red velvet back, next to a table covered in the same fabric, upon which a small Crucifix is set, near his right hand. With his left, he seems about to pet a small dog, seated on a red cushion. This little creature makes a new appearance in a body of work consisting of numerous canine portraits; its collar is finely worked and is ornamented with pearls, indicating a dog kept for company within the home. The composition is careful, and very balanced: the gentleman fills the space between two expansive areas of red, thus accentuating the austerity of his black, blue-veined costume. The sitter, whose identity remains unknown to us, stands out elegantly against a pale brown background, his gaze directed benevolently towards the viewer. This refined harmony of colour can be found in other such works by Jacopo Bassano, notably the *Portrait of a Bearded Man* in the Getty Museum, Los





FIG. 1

— Jacopo Bassano, *Portrait d'homme avec une barbe*, Padoue, collection particulière.

d'homme avec une barbe, aujourd'hui au J. Paul Getty Museum (Los Angeles) dépeint uniquement à l'aide du beige clair et du noir pour le costume.

Conçu avec un réel souci d'objectivité, ce portrait nous rappelle que l'artiste s'était intéressé aux portraitistes de Brescia, comme Moretto (1498-1554) et Giovan Battista Moroni (1520-1578). Une étude de figure représentant un *Portrait d'homme avec une barbe* (Padoue, collection particulière; fig. 1), à la craie sur papier, témoigne d'une recherche semblable de réalisme². La feuille met en évidence une caractéristique visible aussi sur le tableau : les détails de la barbe et des cheveux y sont repris à la craie noire, tout comme ici ils sont repris au moyen de la couleur blanche. Ce dessin, situé par Ballarin entre 1570 et 1580, présente donc une datation proche de celle

Angeles, built solely on pale beige and black, the latter for the sitter's clothing.

Conceived with true concern for objectivity, this likeness reminds us that the artist took a great interest in portraitists from Brescia such as Moretto (1498-1554) and Giovan Battista Moroni (1520-1578). A chalk study on paper for a *Portrait of a Bearded Man* (Padua, private collection; fig. 1) is evidence of a similar search for realism.² The sheet brings to the fore one of the elements also visible in our painting – details of beard and hair, described in black chalk, just as they are here in white pigment. The drawing is dated by Ballarin to between 1570 and 1580, and is therefore close to that suggested for our portrait, around 1573. This date is supported by comparison with a detail from *The Rectors of Vicenza, Silvano Cappello and Giovanni Moro Kneeling Before the Virgin and Child Enthroned between Saints Mark and Lawrence* (Vicenza, Museo Civico, 1573; fig. 2). The mantles of the officials portrayed there are painted in the same red lake of the velvet covering our table, with similar shadows.

Jacopo Bassano was a painter of the Venetian *terrafirma*, never a direct pupil of Titian (1488/89-1576) in Venice. Nonetheless he worked throughout his life under the aegis of the great master from Cadore, either through first-hand knowledge of his works or by way of prints after his most celebrated compositions. When Jacopo was born in about 1510, Titian, who was then in his early twenties, became the artistic heir of Giorgione (1478-1510) and began to dominate the Venetian scene, retaining that position for over sixty years.

Jacopo's apprenticeship took place in the family workshop in Bassano del Grappa, with his father Francesco Dal Ponte, known as Il Vecchio, or Francesco Bassano the Elder (c. 1475/78-1539), a painter and founder of the dynasty; this was followed, according to early

1. Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano scritti* 1964-1995, 2 vol., Cittadella (Padova), 2, 1995, p. 242-250. Nous remercions Alessandro Ballarin pour son aide dans l'analyse de ce portrait qu'il se propose de publier prochainement.
— Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano scritti* 1964-1995,

2 vols., Cittadella (Padua), 1995, II, pp. 242-250. We are grateful to Alessandro Ballarin for his assistance in the study of our portrait, which he plans to publish in the near future.
2. *Ibid.*, I, 1995, p. 191-198; II, 1995, fig. 273.
— *Ibid.*, I, 1995, pp. 191-198; II, 1995, fig. 273.

proposée pour notre portrait, autour de 1573. Cette dernière s'appuie sur une confrontation avec *Les Recteurs de Vicence, Silvano Cappello et Giovanni Moro agenouillés devant la Vierge et l'Enfant trônant entre les saints Marc et Laurent* (détail, Vicence, Museo Civico, 1573; fig. 2) arborant par ailleurs des capes de la même laque rouge que celle du velours recouvrant la table qui décrit les différentes nuances du tissu.

Jacopo Bassano est un peintre de la Terre ferme et ne fut jamais l'élève direct de Titien (1488/89-1576) à Venise. Cependant, il subit tout au long de sa vie son ascendance, soit par la vision directe des œuvres du grand maître de Cadore, soit par l'intermédiaire des estampes d'après ses compositions les plus célèbres. En effet, lorsque Jacopo naît vers 1510, Titien, qui a un peu plus de vingt ans, devient l'héritier artistique de Giorgione (1478-1510) et commence à dominer la scène artistique vénitienne, et cela pour plus de soixante ans.

Jacopo a fait son apprentissage dans l'atelier familial de Bassano del Grappa, auprès de son père Francesco Dal Ponte, dit Il Vecchio (vers 1475/78-1539), peintre et fondateur de la dynastie, puis selon une tradition ancienne auprès de Bonifacio Veronese (1487-1553) à Venise, où il est effectivement documenté en 1535 mais qu'il devrait avoir rejoint dès 1533. Très tôt, il est capable d'actualiser la culture archaïque de son père avec les premiers éléments modernes en provenance de la Lagune. C'est là une des caractéristiques de la vitalité de l'art de Jacopo dont la représentation va évoluer, avec des canons plus allongés et une atmosphère plus instable, souvent exprimée au moyen du nocturne, plus confidentiel, auquel il recourt plus souvent dans sa dernière production. ▲ v.D.



FIG. 2
— Jacopo Bassano, *Les Recteurs de Vicence, Silvano Cappello et Giovanni Moro agenouillés devant la Vierge et l'Enfant trônant entre les saints Marc et Laurent*, détail, Vicence, Museo Civico.

tradition, by training with Bonifacio Veronese (1487-1553) in Venice, where Jacopo is indeed recorded in 1535, although he would have first come to city in 1533. Our painter was very soon able to modernise the archaic culture of his father with the first elements of the new art of Venice. This was one of the elements that defined Jacopo's vitality, and his style was to evolve, with more elongated canons of proportion and an increasingly unstable atmosphere, often expressed through nocturnes – a more confidential mode of painting, which he used most frequently in his last works. ▲ v.D.

MASSIMO STANZIONE

ORTA DI ATELLA, VERS 1585 - NAPLES, VERS 1658

Bethsabée au bain *Bathsheba at her Bath*

HUILE SUR TOILE, 193 × 146 CM (OIL ON CANVAS, 76 × 57 1/2 IN)

PROVENANCE. Londres, Christie's, 26 juin 1959, n° 104 (comme « Gentileschi »; sans précision de prénom); collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Riccardo Lattuada, « Osservazioni su due inediti di Massimo Stanzione », *Prospettiva*, 57-60, avril 1989 – octobre 1990, p. 234; Sebastian Schütze, « Observations sur l'œuvre de jeunesse de Massimo Stanzione et ses liens avec Simon Vouet et les autres peintres français à Rome », in *Simon Vouet*, Stéphane Loire (dir.), [Actes du colloque Paris, Grand Palais, 5-7 février 1991], Paris, 1992, p. 236, note 56; Sebastian Schütze-Thomas C. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Naples, 1992, p. 279, fig. 113, p. 193-194, n° A14.

PROVENANCE. London, Christie's, 26 June 1959, lot 104 (as "Gentileschi", without an indication of first name); private collection.

LITERATURE. Riccardo Lattuada, "Osservazioni su due inediti di Massimo Stanzione", *Prospettiva*, 57-60, April 1989 – October 1990, p. 234; Sebastian Schütze, "Observations sur l'œuvre de jeunesse de Massimo Stanzione et ses liens avec Simon Vouet et les autres peintres français à Rome", in Stéphane Loire, ed., *Simon Vouet* [symposium papers, Paris, Grand Palais, 5-7 February 1991], Paris, 1992, p. 236, note 56; Sebastian Schütze and Thomas C. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Naples, 1992, p. 279, fig. 113, p. 193-194, no. A14.

CETTE SCÈNE ILLUSTRE UN ÉPISODE BIBLIQUE (Deuxième livre de Samuel, 11: 1-4) souvent représenté en peinture, car il permet de représenter un sujet plaisant, celui d'une jeune femme au bain. En apercevant Bethsabée de la fenêtre de son palais voisin, le roi David en tombe aussitôt amoureux. Il la fait alors quérir en lui envoyant une missive pour qu'elle le rejoigne chez lui, trompant ainsi son mari Uri, général de l'armée de David, que ce dernier enverra au combat, autant dire à une mort certaine. Ils auront deux enfants, peut-être évoqués à droite par la sculpture-fontaine représentant deux putti jouant avec une sorte de monstre marin aux longues griffes. Dieu punit cette union illégitime en faisant périr leur premier fils.

Bathsabée est saisie dans un moment d'intimité, à sa toilette; apparemment troublée, elle tourne le visage vers l'extérieur du tableau. La composition est particulièrement brillante dans l'échange des regards, prémices au désir. Le miroir tendu par la servante hiératique à droite renvoie, non pas l'image de Bethsabée

THIS SCENE ILLUSTRATES A BIBLICAL EPISODE (II Samuel, 11:1-4) often depicted in painting because it allowed artists to represent the appealing subject of a young woman bathing. When King David glimpses Bathsheba from the window of his neighbouring palace, he falls madly in love with her. He seeks her out, sending a message that she should come to him and thus deceive her husband Uriah, the general commanding David's army; the King then sends him off to war, which amounts to certain death. They have two children, perhaps alluded to by the sculpted fountain at right, which consists of a pair of putti playing with a sort of sea-monster with long claws. God punishes this unlawful union through the death of their firstborn.

Bathsheba is captured here in an intimate moment, at her toilet: seemingly troubled, she turns her head towards the space beyond the picture. The composition is particularly brilliant, the exchange of glances presaging desire. The mirror held by the formally-posed maidservant at right reflects not the image of Bathsheba,





FIG. 1
— Massimo Stanzione, *Le Sacrifice de Moïse*, Naples, Museo di Capodimonte.

comme on serait en droit de l'attendre, mais celle du palais du roi. Par ce moyen, l'héroïne a pu apercevoir ce dernier la regarder, elle tourne alors la tête de son côté, consciente de son pouvoir de séduction. Le subterfuge du miroir a permis à l'artiste d'épurer et de renouveler le récit: il peut alors se passer de la lettre, détail iconographique habituel dans la représentation de cet épisode. La servante semble, elle, pressentir l'issue dramatique de cet amour naissant: le masque de la tragédie se lit sur son visage.

Par ailleurs, le peintre a choisi une pose inattendue pour son héroïne, qui de trois quarts au tout premier plan, offre son dos lumineux au regard du spectateur. Assise et nue, elle porte à la taille un large tissu blanc, négligemment drapé, comme sculpté tant les plis sont dépeints en volume, et se rapproche encore dans cette attitude de l'iconographie de la Vénus. Le caractère esquissé, *non finito* dans certaines parties – notamment pour les mains et les pieds, l'un des deux putti, la servante à contre-jour apportant une corbeille avec les onguents – ajoutent au mystère du drame qui est en train de se nouer.

Les deux séjours de Stanzione dans la ville papale, le premier en 1617 et le second entre 1625 et 1630 stimulent les échanges de l'artiste avec le milieu romain post-caravagesque, tant italien que nordique ou français. Cette composition reflète non seulement la connaissance des œuvres de Simon Vouet (1590-1649), en particulier les tableaux de la chapelle Alaleone de San Lorenzo in Lucina (1623) mais aussi celles de la toscane Artemisia Gentileschi (1593-1652), à Rome vers 1622-1626.

Riccardo Lattuada qui a le premier publié le tableau, l'a situé dans les années 1620-1625, en insistant sur la proximité stylistique avec l'œuvre d'Artemisia Gentileschi. Tout en maintenant cette composition dans la période de jeunesse de l'artiste, Sebastian Schütze la situe vers 1630. À cette date, Artemisia est à Naples et commence à collaborer avec Stanzione. Cette parenté de style entre les deux artistes se poursuit au Dôme de Pozzuoli, vers 1635-1637. Schütze rapproche de notre tableau le modelé énergique et lumineux du *Sacrifice de Moïse* (Naples, Museo di Capodimonte; fig. 1) qui présente, par ailleurs, de même un personnage féminin de dos à gauche. Cependant l'influence

as one might expect, but that of the King's palace. It is thus that the heroine notices him watching her, and turns her head towards him, aware of her power to seduce. The expedient of the mirror allows the painter to get to the essence of the narrative, and enliven it; and he can do without the customary iconographic device of the letter. As for the servant, she appears to have a sense that this burgeoning love will have a dramatic ending: her face reads like a tragic mask.

Furthermore, the painter has chosen an unexpected pose for his heroine, seen in three-quarter profile in the immediate foreground, presenting her luminous back to the spectator. Seated and naked, her waist is covered by an expansive, casually arranged white fabric, its folds so defined by the brush that it seems sculpted, and resembles a Classical figure of Venus. The sketched-out, *non finito* quality of certain passages – especially the hands and feet, one of the two putti, the servant bearing a basket of unguents, in the shade – add to the sense of mystery in this impending drama.

Stanzione's two sojourns in Rome, the first in 1617 and the second between 1625 and 1630, provided a stimulus for his interaction with the post-Caravagesque Roman art milieu, both Italian and Northern or French. This composition reflects not only an awareness of the work of Simon Vouet (1590-1649), in particular the paintings in the Alaleone Chapel in San Lorenzo in Lucina (1623), but also those by the Tuscan painter Artemisia Gentileschi (1593-1652), who was in Rome in the years 1622-1626.

Riccardo Lattuada, who first published this picture, dated it to the period 1620-1625, insisting on its stylistic proximity to the work of Artemisia Gentileschi. While agreeing that it belonged to her early period, Sebastian Schütze took the view that the painting should be dated to about 1630. At that point, Artemisia was in Naples and had begun to collaborate with Stanzione. This stylistic resemblance between the two artists continued in the decoration of Pozzuoli Cathedral, in about 1635-1637. Schütze draws parallels between our painting and the energetic, luminous modelling of *Moses' Sacrifice* (Naples, Museo di Capodimonte; fig. 1), which also has a similar female figure seen from behind, on the left. However, the influence

d'Artemisia est déjà sensible ici dans le dessin très fermé des formes, en particulier pour celui, généreux et presque provocateur, du corps de Bethsabée.

Avec cette œuvre, on mesure à quel point le naturalisme de Stanzione est immédiat, visuel et d'un grand retentissement, sans surcharge narrative ni compromis. Sans doute une telle composition dut-elle apparaître bien novatrice dans le contexte artistique de ses contemporains napolitains, plutôt enclins à suivre le naturalisme plus expressionniste, développé par Ribera (1591-1652) et ses suiveurs. ▲ v.D.

of Artemisia can already be felt here, in the controlled drawing of forms, and especially in the body of Bathsheba, expansive and almost provocative.

The work before us shows to what extent Stanzione's naturalism was immediate and visually striking, without excessive narrative elements nor any compromise. No doubt such a composition appeared quite innovative to the eyes of the painter's Neapolitan contemporaries, who were more inclined towards the more expressionistic naturalism developed by Ribera (1591-1652) and his followers. ▲ v.D.



PIER FRANCESCO MOLA

COLDRETERIO, TESSIN 1612 - ROME, 1666

*Herminie grave le prénom de Tancrede
sur un arbre*
*Erminia carves Tancred's Name
on a Tree*

HUILE SUR TOILE, 36 × 48 CM (OIL ON CANVAS, 14³/₁₆ × 18⁷/₈ IN)

PROVENANCE. Paris, collection Jean de Julienne (1686-1766); sa vente après décès, Rémy, Paris, *Catalogue raisonné des tableaux et estampes*, 20 mars - 22 mai 1767, p. 8, n° 12; I. E. Winterbottom, Esq., jusqu'en 1963; Londres, Sotheby's, 13 novembre 1963, I, p. 7, n° 16 (non repr.); collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Pierre Rémy, *Catalogue raisonné des tableaux, desseins et estampes et autres effets curieux après le décès de M. De Julienne*, 20 mars - 22 mai 1767, n° 12 et p. 8; Richard Cocke, *Pier Francesco Mola*, Oxford, 1972, p. 17, n° 26, p. 50, fig. 27; Jean Genty, *Pier Francesco Mola*, Lugano, 1979, p. 75, ill.; Francesco Petrucci-Lucia Piu (éd.), « Indice dell'opera pittorica del Mola », *Mola e il suo tempo. Pittura di figura dalla collezione Koelliker*, cat. exp., Ariccia, 2005, p. 243, n° 54; Francesco Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612-1666). Materia e colore nella pittura del '600*, Rome, 2012, p. 283, n° B 16.

ŒUVRE EN RAPPORT. Dessin :

– *Herminie grave le prénom de Tancrede sur un arbre*, pierre noire et sanguine, 254 × 323 mm; Stephen Ongpin Fine Art, *Master Drawings 2016*, n° 8 (voir Petrucci, *Ibid.*, Rome, 2012, p. 283, fig. B.16.1).

PROVENANCE. Paris, collection of Jean de Julienne (1686-1766); his posthumous sale, Paris, Pierre Rémy, 20 March - 22 May 1767, p. 8, lot 12; I. E. Winterbottom, to 1963; London, Sotheby's, 13 November 1963, part I, p. 7, lot 16 (not illustrated); private collection.

LITERATURE. Pierre Rémy, *Catalogue raisonné des tableaux, desseins et estampes et autres effets curieux après le décès de M. De Julienne*, 20 March - 22 May 1767, lot 12 and p. 8; Richard Cocke, *Pier Francesco Mola*, Oxford 1972, p. 17, no. 26, p. 50, fig. 27; Jean Genty, *Pier Francesco Mola*, Lugano 1979, p. 75, ill.; Francesco Petrucci and Lucia Piu, eds., 'Indice dell'opera pittorica del Mola', in *Mola e il suo tempo. Pittura di figura dalla collezione Koelliker*, exh. cat., Ariccia, 2005, p. 243, no. 54; Francesco Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612-1666). Materia e colore nella pittura del '600*, Rome 2012, p. 283, no. B 16.

RELATED WORK. Drawing:

– *Erminia Writing the name of Tancred on a Tree*, black and red chalk, 254 × 323 mm, Stephen Ongpin Fine Art, *Master Drawings 2016*, no. 8 (see Petrucci, *Ibid.*, Rome, 2012, p. 283, fig. B.16.1).

LE SUJET EST TIRÉ DE LA JÉRUSALEM DÉLIVRÉE (7, 19), le poème épique de Torquato Tasso: Herminie, une jeune princesse sarrasine, devenue bergère, grave sur un arbre le prénom de son amant, Tancrede, dont elle est séparée. La composition baigne dans une lumière vespérale diffuse qui provient d'un lointain et clair coucher de soleil sur l'horizon. La nature, majestueuse, prend des tons mordorés et poétiques, les bruns et le bleu du ciel s'opposent; le rouge-rosé de la robe d'Herminie symbolise ici la passion. Ce petit format est brossé d'une touche très libre, vibrante dans

THE SUBJECT IS DRAWN FROM JERUSALEM Delivered (7, 19), the epic poem by Torquato Tasso. The young Saracen princess Erminia is now a shepherdess, separated from her beloved Tancred, and she carves his name on a tree. The composition is bathed in a diffused evening light coming from a distant, clear sunset on the horizon. Nature, in all its majesty, takes on a poetic, bronze lustre, the brown tonalities contrasting with the blue of the sky; the pinkish red of Erminia's dress here symbolizes passion. The brushwork on this small-format canvas is very free, with vibrant passages



l'esquisse des rochers, à droite de l'héroïne. Du point de vue du style, le tableau est à situer vers 1640, alors que l'artiste est influencé par le paysage classique qui se développe à Rome.

Pier Francesco Mola est l'une des figures majeures de la peinture du XVII^e siècle italien, et ce n'est pas un hasard si ce tableau se trouvait dans la riche collection de Jean de Julienne, grand mécène et collectionneur de Watteau (1684-1721).

Originaire du canton suisse du Tessin, fils d'un architecte et peintre, Giovan Battista Mola (1586-1665), Pier Francesco s'est principalement formé à Bologne, où il se rend en 1633. Il étudie dans l'atelier de l'Albane (1578-1660) durant deux ans, avant de rejoindre Venise, sur les traces du Guerchin (1591-1666). Il s'établit définitivement à Rome en 1648, où il connaîtra un grand succès, travaillant aussi à fresque pour les grandes familles romaines (au Palazzo Costaguti notamment). Entre 1653 et 1656, il travaille sous la direction de Pierre de Cortone (1596-1669) à la décoration de l'église San Marco, voulue par Nicolò Sagredo, ambassadeur vénitien à Rome. Autour de 1658-1659, il devient le peintre officiel du prince Camillo Pamphilj. ▲ v.D.

in the description of the rocks to the right of the heroine. The style of the painting indicates a date around 1640, when the artist was influenced by the Classical landscape style that was evolving in Rome.

Pier Francesco Mola is one of the most prominent figures in seventeenth-century Italian painting, and it is no accident that this picture was in the important collection of Jean de Julienne, a great patron of Watteau (1684-1721) and collector of his works.

A native of the Swiss Canton of Ticino, the son of an architect and painter, Giovan Battista Mola (1586-1665), Pier Francesco was principally trained in Bologna, where he sojourned in 1633. He studied in the workshop of Albani (1578-1660) for two years before moving to Venice, in the wake of Guercino (1591-1666). In 1648 he settled in Rome for good, where he was very successful, also painting frescoes for the great Roman families, notably in the Palazzo Costaguti. Between 1653 and 1656 he worked under Pietro da Cortona (1596-1669) on the decoration of the church of San Marco, a project commissioned by Nicolò Sagredo, Venetian Ambassador to Rome. In the period around 1658-1659 he became the official painter of Prince Camillo Pamphilj. ▲ v.D.



HENDRICK DE SOMER, ou ENRICO FIAMMINGO

LOKEREN (GAND), 1607/1608 - NAPLES?, APRÈS 1655

Saint Jérôme *Saint Jerome*

HUILE SUR TOILE, 129 × 101 CM (OIL ON CANVAS, 50 3/4 × 39 3/4 IN)
MONOGRAMMÉ ET DATÉ (MONOGRAMMED AND DATED): « HSe. F. 1654 »

PROVENANCE. Christie's, New York, 31 mai 1989, n° 81; collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Giuseppe Porzio, *La scuola di Ribera, Giovanni Dò, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*, préface par Erich Schleier, Naples, 2014, p. 9, 108, n° 78 (localisation inconnue, non reproduit).

PROVENANCE. Christie's, New York, 31 May 1989, lot 81; private collection.

LITERATURE. Giuseppe Porzio, *La scuola di Ribera, Giovanni Dò, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*, with a preface by Erich Schleier, Naples, 2014, p. 9, 108, no. 78 (whereabouts unknown, not illustrated).

DE CET ARTISTE APPARTENANT À L'ÉCOLE DE Ribera (1591-1652), le biographe napolitain Bernardo De Dominici nous laisse un rapide témoignage, assez confus, à la fin de la vie du maître espagnol¹. De fait, il a été confondu, jusqu'à une date récente, avec un peintre hollandais, originaire d'Amsterdam, Hendrick van Somer (1615-1684), quasiment son homonyme, selon la reconstruction proposée par Hoogewerff².

À la lecture de la redécouverte et du parcours du Flamand Hendrick De Somer publiés récemment par Giuseppe Porzio, on comprend que la confusion s'est poursuivie très tard, jusqu'à ce que Prota-Giurleo découvre la présence à Naples, en 1636, d'un « Enrico De Somer », témoin lors d'une formalité liée au mariage de Viviano Codazzi (1604-1672)³. Ainsi fut individualisée peu à peu cette personnalité – que la majorité de la critique continue à appeler Van Somer – qui a quitté vers 1622 les Pays-Bas avec sa famille et s'est installé à Naples où son activité est documentée jusqu'en 1655. Il épouse en 1632 une Napolitaine et des documents témoignent de sa proximité avec certains artistes, parmi lesquels Viviano Codazzi ou Micco Spadaro (1609-1675). Les vicissitudes de son parcours et les attributions ont parfois croisé la route

THE NEAPOLITAN BIOGRAPHER BERNARDO DE Dominici wrote a brief summary of this painter at the tail end of his life of Jusepe de Ribera (1591-1652), to whose school he belonged, but it is a rather confused account.¹ Indeed De Somer was until quite recently confused with an almost homonymous Dutch painter from Amsterdam, Hendrick van Somer (1615-1684), as reconstructed by Hoogewerff.²

Reading about the rediscovery and career of the Flemish painter Hendrick De Somer in the recent publication by Giuseppe Porzio, one realizes that this confusion lingered for a considerable time, until Ulisse Prota-Giurleo discovered the presence in Naples, in 1636, of an “Enrico De Somer”, recorded as a witness in a formal procedure relating to the marriage of Viviano Codazzi (1604-1672).³ Thus, little by little, this individual – still referred to by most scholars as Van Somer – took shape: he left the Low Countries with his family in about 1622 and settled in Naples, where he is recorded as active until 1655. In 1632 he married a Neapolitan woman, and documents bear witness to his contact with artists such as Viviano Codazzi and Micco Spadaro (1609-1675). The circumstances of his career, and certain attributions,

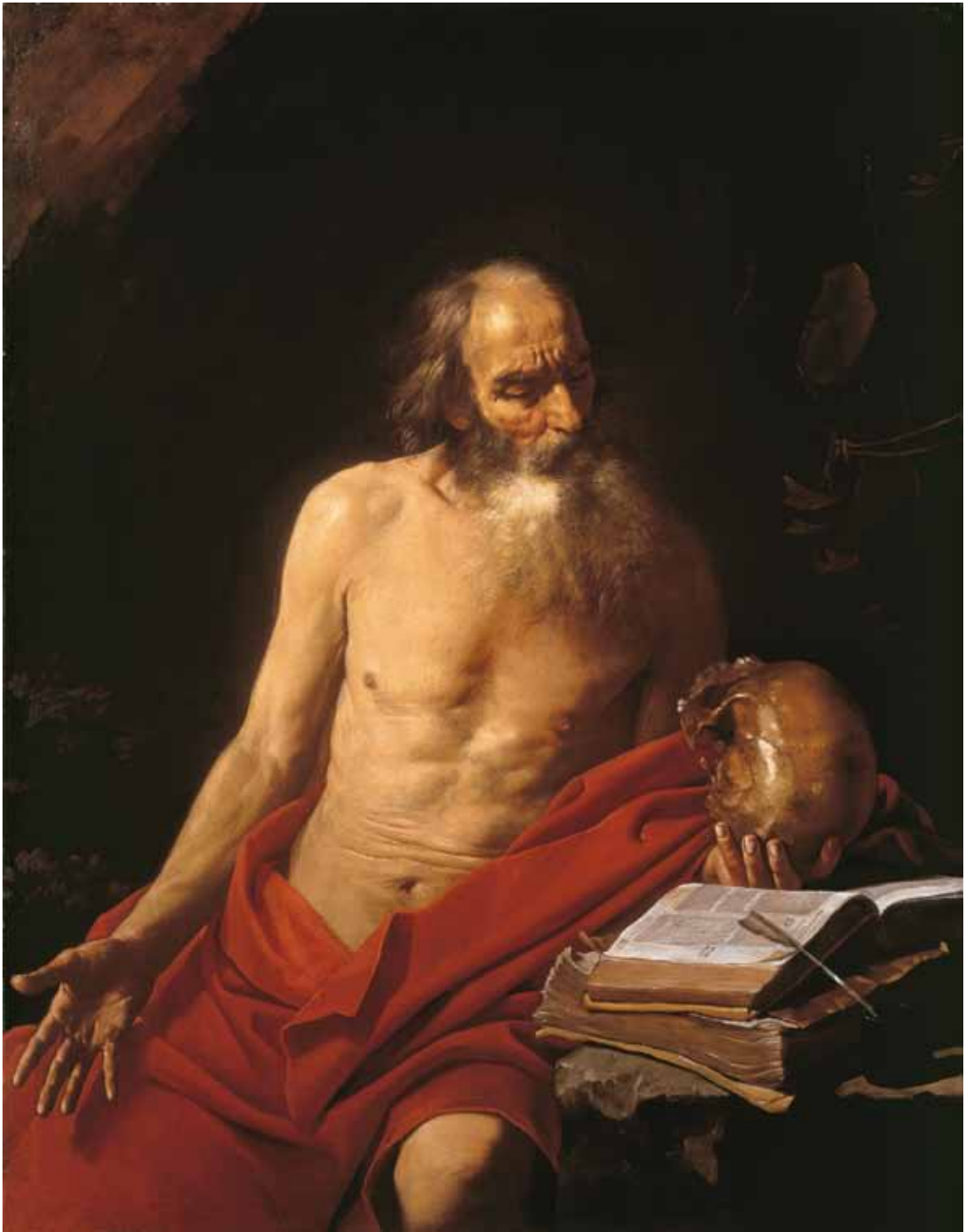




FIG. 1

— Monogramme et date en bas à droite du tableau.

d'un autre Flamand, résidant à Naples de 1633 à 1637 environ, Matthias Stom ou Stomer (vers 1600 - après 1652), d'un style plus robuste et ample.

Dans le corpus de l'artiste proposé par Giuseppe Porzio, notre tableau porte le numéro 78, alors que le catalogue en compte 87, un début plus qu'honorable pour une redécouverte aussi récente⁴. Par chance, nombre de ses tableaux sont monogrammés, parfois datés comme c'est le cas de ce *Saint Jérôme* (1654), par ailleurs dans un magnifique état de conservation. Les points d'ancrage sûrs de ce nouveau catalogue sont en premier lieu le *Saint Jérôme* (Rome, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica; fig. 1), signé « Enrico So[mer] f. » et daté « 1652 » ainsi que le grand tableau d'autel avec *Le Baptême du Christ* (Naples, Palazzo della Prefettura), exécuté en 1641 pour Santa Maria della Sapienza à Naples.

1. Bernardo De Dominicis, *Vite de' pittori scultori ed architetti napoletani*, Naples, [1742-1745]; éd. commentée par Fiorella Sricchia Santoro et Andrea Zezza (dir.), Naples, 3 vol., 2003-2008, I, p. 39.
- Bernardo De Dominicis, *Vite de' pittori scultori ed architetti napoletani*, Naples [1742-1745], ed. with commentary by Fiorella Sricchia Santoro and Andrea Zezza, Naples, 3 vols., 2003-2008, I, p. 39.
2. Godefridus J. Hoogewerff,

- « Hendrick van Somer, schilder van Amsterdam, navolger van Ribera », *Oud Holland*, LX, 1943, p. 158-172.
- Godefridus J. Hoogewerff, « Hendrick van Somer, schilder van Amsterdam, navolger van Ribera », *Oud Holland*, LX, 1943, pp. 158-172.
3. Ulisse Prota-Giurleo, *Pittori napoletani del Seicento*, Naples, 1953, p. 77.
 - Ulisse Prota-Giurleo, *Pittori napoletani del Seicento*, Naples, 1953, p. 77.

occasionally cross paths with those of another Flemish resident in Naples between 1633 and about 1637 environ, Matthias Stom or Stomer (circa 1600 - after 1652), whose style was more robust and broad.

Giuseppe Porzio's proposed catalogue of the artist's oeuvre lists our painting under the number 78, out of a total of 87 pictures, a more than respectable debut for such a recent rediscovery.⁴ Fortunately a number of his pictures bear a monogram, and sometimes a date, as in the case of our *Saint Jerome* (1654), which also happens to be in magnificent condition. The secure points of reference in this new catalogue are above all the *Saint Jerome* (Rome, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica; fig. 1), signed "Enrico So[mer] f." and dated "1652", and the grand altarpiece with the *Baptism of Christ* (Naples, Palazzo della Prefettura), painted in 1641 for Santa Maria della Sapienza in Naples.

4. Nicola Spinosa, « Aggiunte a Hendrick van Somer, "alias" Enrico Fiammingo », in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, Francesco Abbate - Fiorella Sricchia Santoro (dir.), Catanzaro, 1995, p. 223-230; Ferdinando Bologna, « Per Giovanni Ricca; con qualche aggiunta a Enrico Fiammingo, al Monreale e a Giacomo Manneccia », in *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Naples, 1996, p. 9-37; Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Naples, 2010, p. 392-398; Viviana Farina, « Intorno a Ribera. Nuove riflessioni su Giovanni Ricca e Hendrick van Somer e alcune aggiunte ai giovani Ribera e Luca Giordano », *Rivista di Storia Finanziaria*, Università degli studi Federico II di Napoli, 27, 2011, p. 155-194; Giuseppe Forgiione, « Ancora sulla cerchia di Ribera a Napoli. Proposte per Hendrick De Somer e Giovanni Ricca », *Commentari d'arte*, XIX, 54-55,

- [2013], 2014, p. 91-97; Giuseppe Porzio, *La scuola di Ribera, Giovanni Dò, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*, Naples, 2014, p. 93-205; Giuseppe Porzio, in *Intorno alla Santa Caterina di Giovanni Ricca. Jusepe de Ribera e la pittura a Napoli*, Clelia Arnaldi di Balme-Giuseppe Porzio (dir.), cat. exp., Turin, Palazzo Madama, 12 décembre 2015-14 janvier 2016, p. 38-41.
- Nicola Spinosa, "Aggiunte a Hendrick van Somer, 'alias' Enrico Fiammingo", in Francesco Abbate and Fiorella Sricchia Santoro, eds., *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, Catanzaro, 1995, pp. 223-230; Ferdinando Bologna, "Per Giovanni Ricca; con qualche aggiunta a Enrico Fiammingo, al Monreale e a Giacomo Manneccia", *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Naples, 1996, pp. 9-37; Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Naples, 2010, pp. 392-398; Viviana

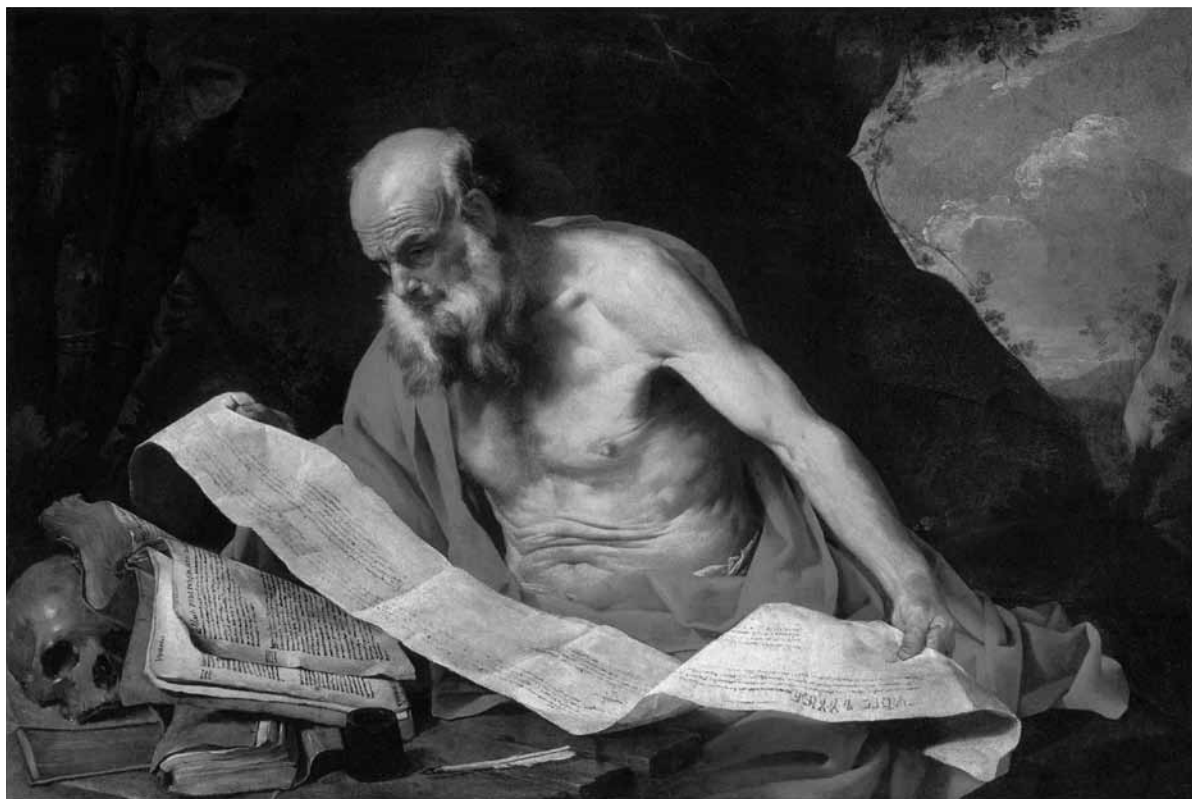


FIG. 1

— Hendrick De Somer, *Saint Jérôme*, Rome, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

D'après ce catalogue, on constate que De Somer a traité à plusieurs reprises ce thème conçu comme une suite de variations d'après des mises en page des années 1630 de son maître Ribera. Si l'image de saint Jérôme connaît une telle diffusion à Naples, c'est sans doute parce que son culte s'y est propagé grâce aux Hiéronymites, un ordre espagnol qui s'est aussi implanté en Italie, et qui applique la règle de ce saint, comme plus tard les Jésuites. De même que saint Augustin, saint Jérôme apparaît comme le fondateur d'un ordre monastique. Ici, l'artiste présente le saint au désert, scène inspirée de l'un des épisodes de sa vie

A study of this oeuvre reveals that De Somer treated the subject several times, and that the underlying concept can be considered as variations on compositions painted by his master Ribera in the 1630s. That the image of Saint Jerome was so widespread in Naples is no doubt because devotion to him was propagated there by the Hieronymites, a Spanish order that took root in Italy, following his rule, as the Jesuits later did; like Saint Augustine, Jerome was regarded as the founder of a monastic order. Here, the artist presents the saint in the wilderness, a scene inspired by one of the episodes of his life, when he

Farina, "Intorno a Ribera. Nuove riflessioni su Giovanni Ricca e Hendrick van Somer e alcune aggiunte ai giovani Ribera e Luca Giordano", *Rivista di Storia Finanziaria*, Università degli studi Federico

II di Napoli, 27, 2011, pp. 155-194; Giuseppe Forgione, "Ancora sulla cerchia di Ribera a Napoli. Proposte per Hendrick De Somer e Giovanni Ricca", *Commentari d'arte*, XIX, 54-55 [2013], 2014,

pp. 91-97; Giuseppe Porzio, *La scuola di Ribera, Giovanni Dò, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*, Naples, 2014, pp. 93-205; Giuseppe Porzio, in *Intorno alla Santa Caterina di Giovanni Ricca. Jusepe de*

Ribera e la pittura a Napoli, ed. by Clelia Arnaldi di Balme and Giuseppe Porzio, exh. cat., Turin, Palazzo Madama, 12 December 2015 - 14 January 2016, pp. 38-41.

puisqu'il s'est retiré dans le désert de Syrie entre 375 et 378. Il y écrit *La Vie de saint Paul Ermite*. Mais ce n'est pas avec une plume à la main qu'il est représenté mais bien plutôt en pénitence comme le montre le crâne – tenu fermement de la main gauche – et sur lequel il médite. Il s'agit d'un échange chargé de mysticisme, où le pathos se lit sur son visage. Il émane de la figure du saint, l'un des pères de l'Église, une grande puissance accentuée par le mouvement du bras droit ouvert dont la paume de la main se détache tout particulièrement sur le lourd drapé rouge, aux plis cassants, aux effets presque cartonnés. Le flamboiement de cette couleur vient raviver la composition pour le reste tout entière fondée sur les bruns. Car c'est bien cette monumentalité de la composition que l'artiste a retenue de l'art de Ribera, tout comme la vive expression des sentiments auxquels il ajoute un rendu détaillé – notamment de la barbe – et une matière travaillée selon les besoins, plus fluide ou avec de forts empâtements, notamment pour les éclats de lumière blancs dans la barbe et sur le crâne. Son naturalisme est pensé de manière à respecter un équilibre formel impeccable. ▲ v.D.

retired to the Syrian desert from 375 to 378 and wrote the *Life of Saint Paul the Hermit*. Yet he is not shown literally with pen in hand, but rather as penitent, as conveyed by the skull, held firmly in his left hand, and upon which he is meditating. The interaction is steeped in mysticism, and the pathos is clearly visible on the saint's face. The figure of this Father of the Christian Church imparts great power, accentuated by the stretch of his right arm, with the palm of his hand standing out prominently against the thick red drapery, with its broken, almost cardboard-like folds; the flamboyant colour enlivens the composition, which is based on brown tonalities throughout. Indeed what the artist retained from the art of Ribera was monumentality of composition and vigorous expression of sentiment, not to mention attentive rendering of details – especially in the beard – and a handling of pigment according to his needs, whether laid on in a fluid manner or with strong impasto, especially for the bursts of white light on the beard and skull. His naturalism is carefully thought out so as to maintain an impeccable balance of form. ▲ v.D.



GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, dit GUERCINO

CENTO, 1591 - BOLOGNE, 1666

L'Amore Virtuoso ou Allégorie des Arts
L'Amore Virtuoso or Allegory of the Arts

HUILE SUR TOILE, 105,3 × 152 CM (OIL ON CANVAS, 41 7/16 × 59 7/8 IN)

PROVENANCE. Acquis en 1654 par Giovanni Donato Correggio (1609-1674), Venise, comme en témoigne la liste des « tableaux originaux » payés par Giovan Donato Correggio lui-même (« Originali quadri pagati da me »), ainsi décrit: « Un quadro entrovi un Amorino nudo virtuoso inginocchiato sopra due libri con una testa di marmo, liuto e violino; in mano un libro da cantar e poi scarpelli, martello e tavoletta perelli e subiotto; opera delle più belle abbia fatto il signor Giovanni Francesco Barbieri detto Guercino costa d[ucati]. 75 et porto d[ucati] 3 in tutto d[ucati] 78 », le tableau figure en bonne place en 1674 dans l'inventaire après décès du commanditaire (*L'inventario topografico del palazzo di San Cassiano* [sur le Grand canal]): « Un altro quadro con un fantolin che canta di musica di Guerzin da Cento con soaze intagliate negre e oro » et il est sans doute présent dans ce palais jusqu'au début du XVIII^e siècle (voir Barbara Guelfi (dir.), *Il Libro dei conti del Guercino 1629-1666*, Venise, 1997, p. 165, n° 482; Linda Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine, 2000, p. 117, 178, 203). Richard, 4^e baron de Coleridge (1905-1984); vendu par ses descendants chez Sotheby's, Londres, 6 juin 2006, lot 214; Londres, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Nicholas Turner (dir.), *Guercino, la scuola, la maniera. I disegni agli Uffizi*, Florence, 2008, p. 82-83, sous le n° 40; Francesca Baldassari, « Ancora un Guercino "veneziano": l'amore virtuoso per Giovanni Donato Correggio », *Nuovi Studi*, 14, 2008, p. 141-143.

PROVENANCE. Purchased in 1654 by Giovanni Donato Correggio (1609-1674), Venice, as confirmed by the list of "original paintings" ("Originali quadri pagati da me") paid for by Giovan Donato Correggio himself, described thus: "Un quadro entrovi un Amorino nudo virtuoso inginocchiato sopra due libri con una testa di marmo, liuto e violino; in mano un libro da cantar e poi scarpelli, martello e tavoletta perelli e subiotto; opera delle più belle abbia fatto il signor Giovanni Francesco Barbieri detto Guercino costa d[ucati] 75 et porto d[ucati] 3 in tutto d[ucati] 78". The painting is listed prominently in the patron's posthumous inventory of 1674 (*L'inventario topografico del palazzo di San Cassiano* [on the Grand Canal]): "Un altro quadro con un fantolin che canta di musica di Guerzin da Cento con soaze intagliate negre e oro"; and it was no doubt housed in this palazzo until the beginning of the 18th century (see Barbara Guelfi, ed., *Il Libro dei conti del Guercino 1629-1666*, Venice, 1997, p. 165, no. 482; Linda Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine, 2000, pp. 117, 178, 203). Richard, 4th Baron Coleridge (1905-1984); sold by his heirs at Sotheby's, London, 6 June 2006, lot 214; London, private collection.

LITERATURE. Nicholas Turner, ed., *Guercino, la scuola, la maniera. I disegni agli Uffizi*, Florence, 2008, pp. 82-83, under no. 40; Francesca Baldassari, "Ancora un Guercino 'veneziano': l'amore virtuoso per Giovanni Donato Correggio", *Nuovi Studi*, 14, 2008, pp. 141-143.

LE LIVRE DE COMPTES DE GUERCHIN commencé en 1629, source incontournable pour la redécouverte de l'œuvre de l'artiste, mentionne en date du 20 mai 1654, un paiement pour un sujet représentant l'*Amor Virtuoso*: « Dal Ill.^{mo} Sig.^{re} Gio Donato Correggio [...] Si ne riceue per pagamento del Amor Virtuoso Ducatoni Cinquanta¹ [...] ». » Si cette rapide citation permettait difficilement d'identifier à coup sûr le tableau concerné, la publication de la « Nota del

GUERCINO'S ACCOUNT BOOK – BEGUN IN 1629, and an indispensable source for the rediscovery for the artist's oeuvre – contains a reference, dated 20 May 1654, to a payment for a work called *Amor Virtuoso*: "Dal Ill.^{mo} Sig.^{re} Gio Donato Correggio [...] Si ne riceue per pagamento del Amor Virtuoso Ducatoni Cinquanta [...]".¹ If this brief mention made it difficult to securely identify the picture in question, the publication of the "Nota del costo dei quadri ..." (a list of prices paid for



costo dei quadri ...» (liste des prix des tableaux... ; 1646-1674) de la famille Correggio de Venise, et la description précise qui est donnée de notre composition ne laisse plus aucun doute depuis sa réapparition récente comme a pu le prouver Francesca Baldassari dans un article de 2008. Car dans les documents d'archives de la famille Correggio, soigneusement publiés par Linda Borean dans une étude exemplaire sur cette famille de collectionneurs de la seconde moitié du XVII^e siècle à Venise, cette composition est précisément décrite : un petit amour « virtuoso » nu tient une partition alors qu'il est entouré d'instruments de musique (flûte, lute, violon) et des attributs de la peinture (palette et pinceaux) et de la sculpture (ciseau, marteau et tête sculptée en marbre) sur un fond de rideau et de paysage². Il est encore précisé qu'il s'agit de l'une des plus belles œuvres qu'ait réalisées le peintre de Cento, alors actif depuis douze ans à Bologne où il occupe la place de premier peintre depuis la mort de Guido Reni, en 1642. La figure de l'Amour *virtuoso* qui occupe le centre de la composition adopte un style classicisant : dans une position instable sur une pierre plate puisqu'il se trouve à même le sol³, appuyé sur la main droite, il élève de la main gauche un livret ouvert se détachant sur le bleu lapis-lazuli du ciel. Ce pigment précieux, d'une tonalité intense, signale encore l'importance de la commande qui sera suivie, une année plus tard, par une composition, toujours

paintings, 1646-1674) of the Correggio family of Venice, with a precise description of our composition, leaves no doubt since its recent reappearance, as Francesca Baldassari was able to prove in an article of 2008. In fact the Correggio archives, attentively published by Linda Borean in an exemplary study of this family of late seventeenth-century Venetian collectors, are specific: a little naked figure of "virtuous" Love holds a score, surrounded by musical instruments (flute, lute, violin), attributes of painting (palette and brushes) and sculpture (hammer and chisel, and a carved marble head), and set against a background defined by drapery and landscape.² It is also specified that this is one of the finest works painted by the great painter from Cento who had then been active for twelve years in Bologna, where he held the position of principal painter after the death of Guido Reni in 1642. The figure of *Amor virtuoso* in the centre of the composition strikes a Classicizing pose: unsteadily placed on a flat stone, on the ground,³ and leaning on his right hand, he raises an open book in his left hand, which stands out against the lapis lazuli blue of the sky. The precious pigment has an intense tonality, and also tells us what a significant commission this was; a year later, in 1655, Guercino painted a composition once again based on the theme of love, in this instance an *Allegory of Eternal Fidelity* (Washington, National Gallery of Art; fig. 1), another painting that has only recently reappeared.⁴

Nicholas Turner has suggested that a red chalk drawing in Florence (Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe) might be an initial idea for this figure of Love, although the composition is reversed; but although the play of hands is different, the upper body is very similar.⁵

The delicacy of handling can be seen in pronounced visual effects such as the description of the heavy crimson curtain, or the juxtaposition of the lapis blue sky and the pink of the setting sun. Finally, archival documents offer support for our appreciation of the picture, which has a firmly documented place within the artist's career, and is fully autograph.

To whom was this Virtuous Love of Art addressed, if not the patron himself? Giovan Donato Correggio (1608-1674), and to a lesser extent his brother Agostino (1604-1678), devoted himself especially to forming a collection of contemporary painting, *ex novo*; this was

1. Barbara Guelfi (dir.), *Il Libro dei conti del Guercino 1629-1666*, Venice, 1997, p. 165, n° 482.
- Barbara Guelfi, ed., *Il Libro dei conti del Guercino 1629-1666*, Venice, 1997, p. 165, no. 482.
2. Linda Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine, 2000, p. 117, 178; Linda Borean - Stefania Mason (dir.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venice, 2011, p. 251-252.
- Linda Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine, 2000, pp. 117, 178; Linda Borean and Stefania Mason, eds., *Il collezionismo d'arte a Venezia.*

- Il Seicento*, Venice, 2011, pp. 251-252.
3. Le petit Amour prend en effet appui sur deux pierres plates qui ont été interprétées par l'auteur de la note des achats de Giovan Donato Correggio comme étant des « livres ».
- In fact the little Amor rests on two slabs of stone which were interpreted by the author of the purchases made by Giovan Donato Correggio as "books".
4. Francesca Baldassari, « L'Amore Fedele ed Eterno del Guercino », *Nuovi Studi*, 11, 2005, p. 265-268.
- Francesca Baldassari, "L'Amore Fedele ed Eterno del Guercino", *Nuovi Studi*, 11, 2005, pp. 265-268.

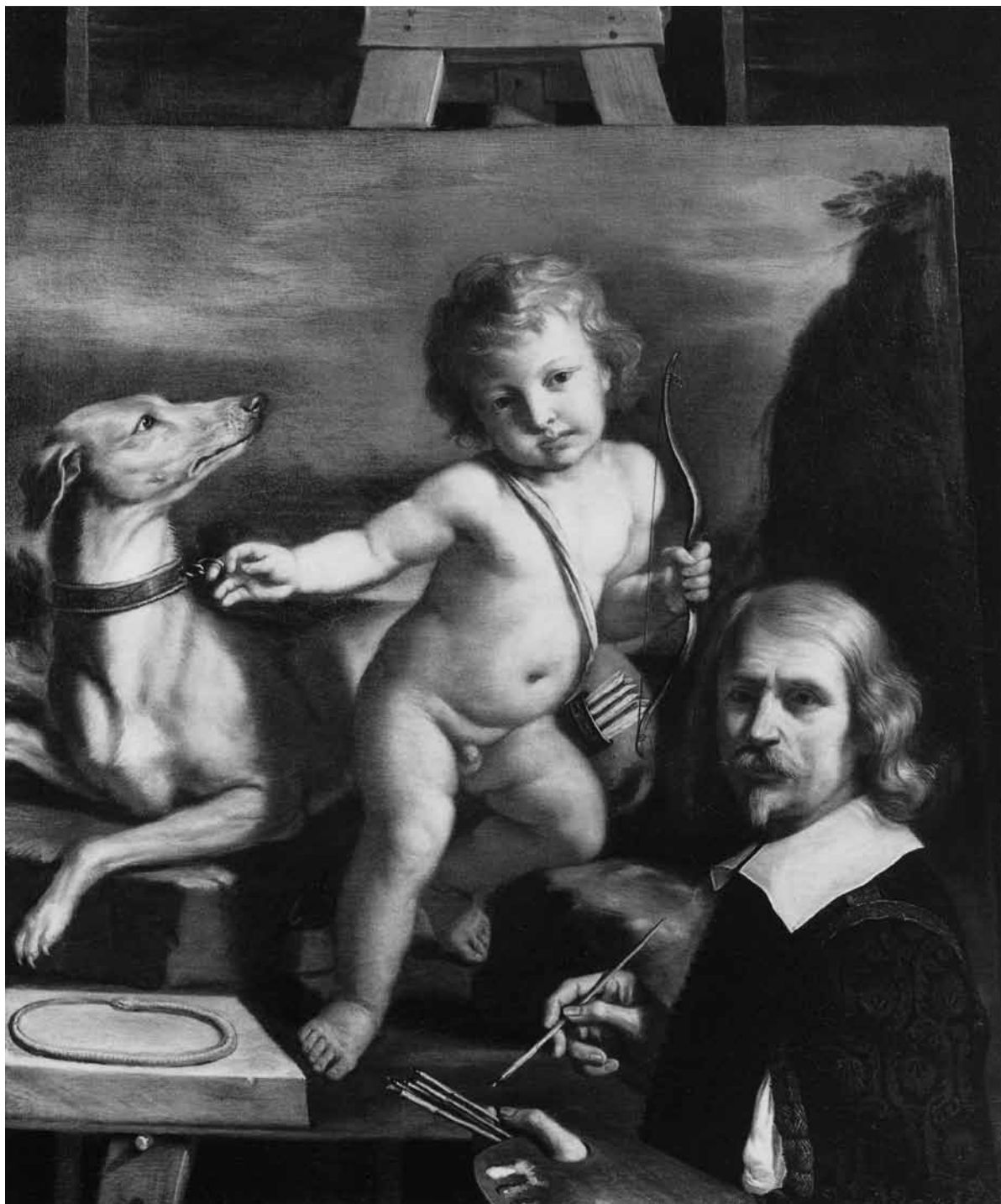


FIG. 1

— Giovanni Francesco Barbieri, dit Guercino, *Allégorie de l'Amour fidèle et éternel*, Washington, National Gallery of Art.

sur le thème de l'Amour, mais cette fois-ci une *Allégorie de l'Amour fidèle et éternel* (1655, Washington, National Gallery of Art; fig. 1), un tableau lui aussi réapparu à une date récente⁴.

Turner a proposé de voir peut-être dans une feuille à la sanguine (Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe) une première idée pour la figure du petit amour, bien que l'étude soit en sens inverse; si le jeu des mains est différent, le haut du corps est très proche⁵.

La délicatesse de l'exécution qui ne cache pas les effets recherchés, ceux du lourd rideau cramoisi ou la juxtaposition du bleu lapis-lazuli et du rose de la lumière du couchant, les documents d'archives enfin, justifient que ce tableau retrouve aujourd'hui une place bien documentée dans la carrière de l'artiste et une autographie complète.

À qui s'adressait cet Amour vertueux des arts si ce n'est à son commanditaire même? Giovan Donato Correggio (1608-1674), ainsi que, dans une moindre mesure, son frère Agostino (1604-1678), s'est tout particulièrement dédié à la formation d'une collection de peinture de son temps, *ex novo*, si célèbre qu'elle est longuement louée par Marco Boschini dans *Carta del navegar pitoresco* (1660)⁶. Son goût reflète le développement de la peinture à Venise dont Giovan Donato se fait un véritable promoteur, passant commande à Girolamo Forabosco (1605-1679), Bernardo Strozzi (1581-1644), ou encore au peintre autrichien Johan Anton Eismann (1604-1698) et Johann Carl Loth (1632-1698). C'est au Prete Genovese qu'il commande son portrait en Persée, aujourd'hui au musée Magnin de Dijon (fig. 2). Sa collection a l'ambition de représenter les différentes écoles italiennes de peinture, du Nord au Sud d'où ce rapport privilégié, entre 1654 et 1657, notamment avec Guercino. Pourtant, en parcourant cet inventaire, on y rencontre aussi les noms des grands peintres du XVI^e siècle comme Tintoret (1518-1594) ou Bassano, attestant d'une volonté de diversifier la col-



FIG. 2
— Bernardo Strozzi, *Portrait de Giovan Donato Correggio en Persée*, Dijon, musée Magnin.

so renowned that it was praised at length by Marco Boschini in his *Carta del navegar pitoresco* (1660).⁶ His taste reflects the development of painting in Venice, of which Giovan Donato was a true promoter, commissioning works from Girolamo Forabosco (1605-1679), Bernardo Strozzi (1581-1644), as well as the Austrian painter Johan Anton Eismann (1604-1698) and Johann Carl Loth (1632-1698). He had himself portrayed as Perseus by Strozzi (the work is now in the Musée Magnin, Dijon; fig. 2). His collection aimed to represent the various schools of Italian painting, from north to south, and there was thus a privileged relationship with Guercino between 1654 and 1657. Yet a perusal of this inventory also reveals the names of the great painters of the sixteenth century such as Tintoretto (1518-1594) and Bassano, and attests to a wish for a diversified col-

5. Voir Nicholas Turner (dir.), *Guercino la scuola, la maniera. I disegni agli Uffizi*, Florence, 2008, p. 82-83, sous le n° 40. Je remercie David M. Stone de me l'avoir signalé.

— See Nicholas Turner, ed., *Guercino la scuola, la maniera. I disegni agli Uffizi*, Florence, 2008, pp. 82-83, under no. 40. I am grateful to David M. Stone for pointing this out to me.

6. Marco Boschini, *Carta del navegar pitoresco*, Venise, [1660], éd. critique, Anna Pallucchini (dir.), Venise-Rome, 1966, p. 599-605.

— Marco Boschini, *Carta del navegar pitoresco*, Venice [1660], critical ed. by Anna Pallucchini, Venice and Rome, 1966, pp. 599-605.

lection, là encore avec une ouverture vers les autres centres puisque l'on y rencontre Bronzino (1503-1572) ou Salviati. La famille Correggio est originaire de Bergame; ce sont des marchands venus s'installer à Venise au XVI^e siècle. En 1646, ils obtiennent le titre de patricien et achètent alors un palais sur le Grand Canal à San Cassiano.

L'artiste de Cento, surnommé Guercino (le petit qui louche) à cause de son strabisme, eut une énorme production comme en témoigne son *Livre de comptes* et connut tous les succès. De la provinciale Cento, où il est formé par Benedetto Gennari père (1563-1610), il vient s'installer en 1617 à Bologne, sans doute incité par la renommée de Ludovic Carrache (1555-1619). Dès 1621, il se rend à Rome où il travaille pour Alessandro Ludovisi, rencontré à Bologne et devenu le pape Grégoire XV. Il décore le Casino Ludovisi et le palazzo Patrizi, et peint *L'Enterrement* et *l'Assomption de sainte Pétronille* pour Saint-Pierre (1623, Rome, Pinacoteca Capitolina). À la mort de Grégoire XV, il retourne à Cento, mais, en 1642, à cause de troubles militaires, il se réfugie à Bologne où il travaille jusqu'à la fin de sa vie en tant que chef de file de l'école bolognaise. Il est enterré dans l'église San Salvatore à Bologne, près de son frère et collaborateur, le peintre de natures mortes Paolo Antonio Barbieri (1603-1649). ▲ v.d.

lection, and open to the world beyond the Veneto: one also comes across Bronzino (1503-1572) and Salviati. The Correggio family was originally from Bergamo, and settled in Venice as merchants in the sixteenth century. In 1646, they obtained the title of patricians and bought a palazzo on the Grand Canal at San Cassiano.

Our Emilian artist, nicknamed Guercino (the squinter) because he was cross-eyed, was highly prolific, as proved by his *Libro dei conti*, and very successful. Born in the provincial town of Cento, where he was trained by Benedetto Gennari the Elder (1563-1610), he settled in Bologna in 1617, no doubt encouraged by the fame of Ludovico Carracci (1555-1619). In 1621 he went to Rome, where he worked for Alessandro Ludovisi, whom he had met in Bologna, and who had just become Pope Gregory XV. He decorated the Casino Ludovisi and Palazzo Patrizi, and painted *The Burial* and *Assumption of Saint Petronilla* for Saint Peter's (1623; Rome, Pinacoteca Capitolina). When the Pope died he returned to Cento, but because of subsequent military conflicts he sought refuge in 1642 in Bologna, where he worked until the end of his life, having become the leading artist of the Bolognese School. He is buried in the church of San Salvatore in Bologna, near his brother and collaborator, the still life painter Paolo Antonio Barbieri (1603-1649). ▲ v.d.

GIULIO CARPIONI

VENISE, 1613 - VICENCE, 1678

L'Offrande à Vénus *The Offering to Venus*

HUILE SUR TOILE, 139,7 × 177 CM (OIL ON CANVAS, 55 × 69 11/16)

PROVENANCE. Probablement Publio Podio Antichità Bologna; entré vers 1930 dans une famille bolonaise et par descendance jusqu'à aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Probably Publio Podio Antichità, Bologna; the property of a Bolognese family since about 1930, and by descent to the present day.

LITERATURE. Unpublished.

THÈME MYTHOLOGIQUE VOLONTIERS TRAITÉ
par l'artiste, *L'Offrande à Vénus* est un véritable prétexte pour une scène, où la féminité et l'enfance sont à l'honneur. Cette ambitieuse composition sur fond de paysage présente la déesse de la nature, de la beauté féminine et de l'amour, entourée de ses nymphes et d'une multitude de petits amours ayant abandonné leurs carquois pour cueillir des pommes, une activité reflétant la prodigalité de la Terre. Le récit vient s'enrichir d'une allégorie de la fécondité comme le suggère le lièvre, motif déjà exploité par l'artiste dans une toile de la collection Carlo Donzelli à Florence (fig. 1)¹. De ces groupes de jeunes enfants émane une joie de vivre qui contraste avec le caractère mélancolique des nymphes et de la déesse. On retrouve cette ambivalence dans deux autres représentations de cette thématique (fig. 2) où s'exprime la même *horror vacui*, datées par Pilo assez tardivement dans la carrière de l'artiste, autour des années 1660². Les compositions teintées d'idéal de Carpioni sont aussi mises en valeur par la qualité cristalline de la lumière qui fait ressortir des accords chromatiques pleins et intenses, ici le rose et le mauve. Le bas-relief et le vase antiques, le long rideau rouge à gauche et le déroulement de la scène en frise, au premier plan, illustrent la veine classique de Carpioni, héritée de son apprentissage auprès de Padovanino (1588-1649), au début des années 1630. Cette orientation s'est développée grâce à l'étude

A MYTHOLOGICAL THEME MUCH FAVOURED
by the artist, the *Offering to Venus* offers a pretext for a painting in which femininity and childhood hold pride of place. Set against a landscape background, this ambitious composition presents Venus, goddess of nature, female beauty and love, surrounded by her nymphs and a multitude of little love gods who have set aside their quivers so as to harvest apples, an activity reflecting nature's bounty. The story is enhanced by an allegory of fertility, as suggested by the hare, a motif already adopted by the artist for a canvas in the Carlo Donzelli collection in Florence (fig. 1)¹. These groups of young children exude a *joie de vivre* that stands in contrast with the melancholy character of the nymphs and goddess. This kind of ambivalence recurs in two other representations of the subject (fig. 2), with the same *horror vacui*, and dated by Pilo to a fairly late period in the artist's career, around the 1660s.² Carpioni's idealized scenes are also marked by crystalline light, which brings out full, intense chromatic harmonies, here principally in the pinks and mauves. The antique stone relief and vase, the lengthy piece of red drapery at left, and the frieze-like unfolding of the foreground scene all illustrate Carpioni's classicism, inherited from his apprenticeship in the early 1630s with Padovanino (1588-1649). This inclination was developed through a profound study of early





FIG. 2
— Giulio Carpioni, *L'Offrande à Vénus*, Oderzo, collection G. Berti.

approfondie du jeune Titien (1488/90-1576), celui des *Bacchantales* se trouvant à l'origine dans la collection d'Alfonse d'Este à Ferrare, puis à Rome jusqu'en 1638, date de leur départ pour l'Espagne (aujourd'hui Madrid, musée du Prado), sans oublier, dans ce même registre mais dans un esprit moins rieur, la connaissance des créations de son contemporain français Nicolas Poussin (1594-1665) probablement par la diffusion des estampes de Pietro Testa (1611-1650). ▲ v.D.



FIG. 1
— Giulio Carpioni, *Amours avec un lièvre*, Florence, collection C. Donzelli.

Titian (1488/90-1576) – the Titian of the *Bacchanals*, originally in the collection of Alfonso d'Este in Ferrara, then in Rome until 1638 before they were sent to Spain (now Madrid, Museo del Prado) – not to mention his awareness of works in the same genre, but less explicitly gleeful, by his French contemporary Nicolas Poussin (1594-1665), probably known through prints by Pietro Testa (1611-1650). ▲ v.D.

1. Giuseppe Maria Pilo, *Carpioni*, Venise, 1961, p. 97, fig. 130.

— Giuseppe Maria Pilo, *Carpioni*, Venise, 1961, p. 97, fig. 130.

2. Giuseppe Maria Pilo, *Ibid.*, 1961, p. 104, fig. 113 et fig. 98, fig. 124.

— Giuseppe Maria Pilo, *Ibid.*, 1961, p. 104, fig. 113 and p. 98, fig. 124.



SIMONE DEL TINTORE

LUCQUES, 1630 - 1708

Nature morte au panier de fruits et bouteille *Nature morte au vase avec des branches de châtaigner* *Still Life with a Basket of Fruit and a Bottle* *Still Life with a Vase and Chestnut Branches*

HUILE SUR TOILE, UNE PAIRE, 72 × 93 CM (OIL ON CANVAS, A PAIR, 28 5/16 × 36 3/8 IN)

PROVENANCE. Italie, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Luigi Salerno, *La natura morta italiana, 1560-1805*, Rome, 1984, p. 284-285, fig. 79.5-79.6; Francesca Baldassari, *Una Natura Morta di Simone del Tintore, caravaggesco di Toscana*, cat. exp., Pienza, Museo Diocesano di Palazzo Borgia, 1^{er} mai - 2 juin 2014, p. 9, 23 note 15, fig. 10-11.

PROVENANCE. Italy, private collection.

LITERATURE. Luigi Salerno, *La natura morta italiana, 1560-1805*, Roma, 1984, pp. 284-285, fig. 79.5-79.6; Francesca Baldassari, *Una Natura Morta di Simone del Tintore, caravaggesco di Toscana*, exh. cat., Pienza, Museo Diocesano di Palazzo Borgia, 1 May - 2 June 2014, pp. 9, 23 note 15, fig. 10-11.

CETTE PAIRE DE NATURES MORTES A ÉTÉ rendue de façon convaincante au peintre originaire de Lucques, Simone del Tintore, par Luigi Salerno puis récemment, par Francesca Baldassari qui propose une datation vers 1670. On y reconnaît les motifs de l'artiste: le panier en osier chargé de fruits, les champignons épars sur l'entablement se retrouvant d'une composition à l'autre, mais plus encore ses feuillages vert tendre et lumineux se métamorphosant en vert foncé et dense lorsqu'ils sont pris dans les effets de clair-obscur. Le vase blanc et doré est une annotation nouvelle et originale dans son vocabulaire pictural, ainsi que les branches de châtaignier aux bogues entrouvertes; tout concourt à évoquer l'automne.

Le profil artistique de cet artiste toscan commence à être mieux connu grâce à une série de tableaux signés et datés au sujet desquels nous renvoyons à l'article de Francesca Baldassari. Ceux-ci montrent son évolution de la nature morte vers la *natura viva*, incluant des animaux vivants et des personnages, parfois exécutés par son maître Pietro Paolini (1603-1681). Ce dernier fonde en 1640 à Lucques l'Académie de peinture, où viendront se former le jeune Simone et ses frères. ▲ v.D.

THIS PAIR OF STILL LIFE PAINTINGS HAS BEEN convincingly ascribed to the Lucchese artist Simone del Tintore, first by Luigi Salerno and then again recently by Francesca Baldassari, who suggests they are datable to about 1670. One can recognise the painter's favoured motifs: the wicker basket laden with fruit, and mushrooms resting here and there, appear in several of his compositions, but more especially the pale, luminous green of the leaves, transformed into a dense, dark green when they are treated to chiaroscuro effects. The white and gold vase is a new and original feature in his pictorial vocabulary, as are the branches of chestnut, their burrs half open; it all adds up to an evocation of autumn.

The professional profile of this Tuscan artist is now beginning to be better understood thanks to a series of signed and dated paintings, for which the reader is referred to the article by Francesca Baldassari cited above. These works show him evolving from still life (*natura morta*) to *natura viva*, with the inclusion of living animals and figures, occasionally painted by his teacher Pietro Paolini (1603-1681). In 1640, the latter founded the Lucchese Academy of Painting, where the young Simone and his brothers were trained. ▲ v.D.



VITTORE GHISLANDI, dit FRA' GALGARIO

BERGAME, 1655-1743

Jeune garçon avec turban *Boy with a Turban*

HUILE SUR TOILE, 67 × 53 CM (OIL ON CANVAS, 26 3/8 × 20 7/8 IN)

SIGNATURE AU CENTRE, AU-DESSOUS DU CADRE OCTOGONAL

(SIGNED CENTRALLY, UNDER THE FICTIVE OCTAGONAL FRAME): « F.VETT. GHISLAND »

DEUX ÉTIQUETTES SUR LE CHÂSSIS (TWO LABELS ON THE STRETCHER):

« MOSTRA DEL RITRATTO ITALIANO, COMUNE DI FIRENZE, 132 » ET « TERESA SINISTRI-GINOULHIAC »

PROVENANCE. Collection Teresa Sinistri-Ginoulhiac, Bergame, en 1911; selon M. C. Gozzoli (1982, p. 109, n° 40b), collection Belle da Costa Greene (1883-1950), New York; Brian Koetser Gallery, Zurich, puis David M. Koetser Gallery, Londres, en 1969; collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Ciro Caversazzi, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI sotto gli auspici del comune di Firenze*, Bergame, 1927, p. 150, pl. XVI; Theodore Crombie, « Faces of France. July exhibitions », *Apollo*, XC, n° 89, juillet 1969, p. 71 (repr.); Maria Cristina Gozzoli, « Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario », in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XVIII secolo. Il Settecento, I*, Bergame, 1982, p. 109, n° 49b et sous le n° 48, p. 150, fig. 43.

EXPOSITIONS. *Mostra del ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, cat. exp. Florence, Palazzo Vecchio, mars-juillet 1911, n° 8; *Old Master Paintings from the David M. Koetser Gallery*, Zurich, Brian Koetser Gallery, 9 juin - 31 juillet 1969; Londres, David M. Koetser Gallery, 14 août - 30 septembre 1969.

PROVENANCE. Bergamo, collection of Teresa Sinistri-Ginoulhiac, 1911; according to M. C. Gozzoli (1982, p. 109, no. 40b), collection of Belle da Costa Greene (1883-1950), New York; Brian Koetser Gallery, Zurich, and then David M. Koetser Gallery, London, in 1969; private collection.

LITERATURE. Ciro Caversazzi, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI sotto gli auspici del comune di Firenze*, Bergamo, 1927, p. 150, pl. XVI; Theodore Crombie, "Faces of France. July exhibitions", *Apollo*, XC, no. 89, July 1969, p. 71 (illus.); Maria Cristina Gozzoli, "Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario", in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XVIII secolo. Il Settecento, I*, Bergamo, 1982, p. 109, no. 49b and under no. 48, p. 150, fig. 43.

EXHIBITED. *Mostra del ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, exh. cat., Florence, Palazzo Vecchio, March-July 1911, no. 8; *Old Master Paintings from the David M. Koetser Gallery*, Zurich, Brian Koetser Gallery, 9 June - 31 July 1969; London, David M. Koetser Gallery, 14 August - 30 September 1969.

LE COMTE FRANCESCO MARIA TASSI (1716-1782), écrivain bergamasque, nous a laissé la seule source écrite (entre 1744 et 1765) concernant la biographie de Vittore Ghislandi; ses textes furent publiés de manière posthume¹. Il témoigne « qu'on ne s'explique pas comment tous faisaient la course pour obtenir de cet artiste soit des portraits soit ces têtes bizarres et capricieuses [« quelle bizzarre e capricciose teste »] qui font sa réputation jusque par-delà les monts »². Cette distinction entre portrait et « tête de fantaisie » est importante et de fait nous pouvons placer l'effigie qui nous intéresse ici dans la seconde catégorie. Ce

COUNT FRANCESCO MARIA TASSI (1716-1782), a writer from Bergamo, left us the sole written source (compiled between 1744 and 1765) for the biography of Vittore Ghislandi; his text was published posthumously.¹ He recounts that "one cannot now explain how people vied with each another to get a portrait out of him, or one of those bizarre and whimsical heads ["quelle bizzarre e capricciose teste"] which have caused such commotion beyond the mountains".² The distinction between portrait and *teste di carattere* is important, as it allows us to situate the effigy before us in the second category. This "shift



« glissement de la réalité vers la fantaisie³ » permet à l'artiste de dépasser la contrainte du portrait qui se doit de reproduire fidèlement les traits et l'expression du modèle. Ici, le peintre peut laisser libre cours à son imagination, son jeune modèle est coiffé d'un volumineux turban qui contribue à donner une note exotique au portrait. Pour montrer son talent Fra' Galgario recourt au trompe-l'œil, plaçant son jeune modèle – sans doute un petit apprenti de son atelier – dans un encadrement octogonal en trompe-l'œil qui, de même que la forte lumière qui apparaît sur la droite, détache la figure du fond pour lui donner du volume, de la vie. Spontanéité et fraîcheur se dégagent de cette tête en gros plan.

Véritable exercice de style, l'artiste déploie ici le large éventail de ses possibilités sans que le spectateur ne soit interpellé sur l'identité du personnage. La particularité des têtes « capricciose » de l'un des auteurs de portraits les plus originaux en Lombardie à cette date réside dans le fait qu'il a choisi de représenter, le plus souvent, le jeune âge par opposition aux têtes d'hommes âgés, barbus, telles que les a souvent représentées par exemple Rubens (1577-1640). Somptueusement vêtu de rouge et or, le peintre s'est aussi attaché à la description du regard avec des yeux limpides, une bouche au contour très dessiné et aux lèvres charnues, le blanc du col de la chemise marquant le maintien altier de cette tête et faisant la transition avec les épaules.

Maria Cristina Gozzoli suggère que ce portrait – ainsi que sa réplique rectangulaire, elle aussi dans la collection Teresa Sinistri-Ginouliac à Bergame – ait pu faire partie d'une série – mais pourquoi deux fois le même sujet? –, sans doute avec le *Jeune garçon au tricorne* (Bergame, collection particulière; fig. 1), et lui aussi originellement dans la collection Sinistri-Ginouliac⁴. Plus sûrement, Gozzoli avance que le tableau et le *Jeune garçon au tricorne* pouvaient avoir été conçus en pendants comme le laissent penser leurs affinités stylistiques et la présence des deux ovales. En fait, après un nettoyage récent, il est apparu que le dessin de l'ovale de notre portrait avait été ajouté et le tableau agrandi, sans doute pour l'harmoniser (en dimensions et visuellement) avec *Le Jeune garçon au tricorne*. Est alors apparu un cadre octogonal original, en trompe-l'œil, que la restauration a remis au jour, tout en rendant à l'œuvre son format original⁵. Cette forme octogonale inhabituelle

from reality towards fantasy" ("glissement de la réalité vers la fantaisie")³ enables the artist to go beyond the constraints of portraiture, which ought to be a faithful reproduction of the model's physical traits and expression. Here, the painter can give free rein to his imagination, dressing his young model in a voluminous turban that lends the portrait an exotic note. To show his talent Fra' Galgario adopts a trompe-l'œil approach, placing his sitter – no doubt a young workshop apprentice – within a fictive octagonal frame, which together with the strong left-to-right lighting, detach the figure from its background and give it volume, not to mention life. This close-up head exudes spontaneity and freshness.

With a true exercise in style, the artist here uses the whole range of options available to him without involving the spectator in the business of identifying the sitter. The peculiarity of the *teste capricciose* by one of the most original portrait painters in Lombardy of the time lies in the fact that he chose to mostly represent youthful figures, as opposed to those heads of bearded old men that one so frequently sees in the work of someone like Rubens (1577-1640). His focus on the sumptuous red and gold attire, the painter also dwelt on the description of the youth's gaze, his crystalline eyes, the delineation of the mouth and fleshy

1. Francesco Maria Tassi, *Vite de' pittori, scultori, architetti bergamaschi*, Bergame, 1793; nous ferons référence à la nouvelle édition critique et annotée de Francesco Rossi (dir.), in *Fra' Galgario. Le seduzioni del ritratto nel '700 europeo*, cat. exp., Bergame, Accademia Carrara, 2 octobre 2003 - 11 janvier 2004, p. 359-368.

— Francesco Maria Tassi, *Vite de' pittori, scultori, architetti bergamaschi*, Bergamo, 1793; we shall refer to the new critical annotated edition in Francesco Rossi, ed., *Fra' Galgario. Le seduzioni del ritratto nel '700 europeo*, exh. cat., Bergamo, Accademia Carrara, 2 October 2003 - 11 January 2004, pp. 359-368.

2. *Ibid.*, p. 360: « Non si può ora

andassero per avere da lui o ritratti, o di quelle bizzare e capricciose teste, che hanno fatto tanto strepito oltre i monti. »

— *Ibid.*, p. 360: "Non si può ora spiegare, come a gara tutti andassero per avere da lui o ritratti, o di quelle bizzare e capricciose teste, che hanno fatto tanto strepito oltre i monti".

3. Melissa Percival, « Les figures de fantaisie. Un phénomène européen », in *Figures de fantaisie du xvr au xviii^e siècle*, cat. exp., Toulouse, musée des Augustins, 21 novembre 2015 - 6 mars 2016, p. 30.

— Melissa Percival, "Les figures de fantaisie. Un phénomène européen", in *Figures de fantaisie du xvr au xviii^e siècle*, exh. cat., Toulouse, Musée des Augustins, 21 November 2015 - 6 March 2016, p. 30.



FIG. 1
— Fra' Galgario, *Jeune garçon au tricorne*, Bergame, collection particulière



FIG. 2
— Fra' Galgario, *Portrait de Jeune homme*, dit *L'Allegrezza*, Milan, Museo Poldi Pezzoli.

se retrouve, sans le trompe-l'œil, dans un célèbre tableau de Fra' Galgario, *Le Portrait de jeune homme*, dit *L'Allegrezza* (Milan, Museo Poldi Pezzoli; fig. 2).

Maria Cristina Gozzoli situe ce portrait entre 1720 et 1730, ce qui en fait une œuvre de la maturité de l'artiste, d'une brillante virtuosité. De ses contacts avec les artistes vénitiens ainsi qu'avec le bolognaise Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), Fra' Galgario retient – et il l'exprime particulièrement à ce moment de sa carrière – une totale liberté de touche.

L'artiste apprend les premiers rudiments de son métier de son père, Domenico Ghislandi (1620-1717) qui était peintre de perspectives architecturales (*quadratura*), puis il poursuit sa formation auprès d'artistes travaillant à Bergame même. Il part ensuite pour

4. Maria Cristina Gozzoli, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XVIII secolo. Il Settecento, I*, Bergame, 1982, p. 109, n° 48, p. 150; fig. 38.

— Maria Cristina Gozzoli, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XVIII secolo. Il Settecento, I*, Bergamo, 1982, p. 109, no. 48, p. 150; fig. 38.

lips, and the white collar, which defines the proud demeanour of the head and creates a transition to the shoulders.

Maria Cristina Gozzoli suggests that this portrait, as well as a rectangular replica of it, also in the collection of Teresa Sinistri-Ginoulhiac in Bergamo, could have been part of a series – but why the same subject twice? – no doubt together with the *Boy with a Tricorn Hat* (Bergamo, private collection; fig. 1), it too originally in the Sinistri-Ginoulhiac collection.⁴ More plausibly, Gozzoli proposes that our picture and the *Boy with a Tricorn Hat* could have been conceived as pendants, as suggested by their similarity of style and the presence of two ovals. After its recent cleaning, it became clear that the oval design of our portrait was an addition, and that the picture had been enlarged, no doubt to make it match the *Boy with a Tricorn Hat*, both in dimensions and visually. What then emerged, revealed by conservation, was an original octagonal trompe-l'oeil frame, restoring the work to its original format.⁵ This unusual octagonal form recurs, though without the trompe-l'oeil effect, in another celebrated painting by Fra' Galgario, the *Portrait of a Young Man*, known as *L'Allegrezza* (Milan, Museo Poldi Pezzoli; fig. 2).

Maria Cristina Gozzoli dates our portrait between 1720 and 1730, which places it in the artist's maturity, during his period of virtuoso brilliance. Fra' Galgario's acquaintance with Venetian artists, as well as with the Bolognese Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) gave him a total freedom of handling, and he expressed this particularly well at this point in his career.

The artist learned the first rudiments of painting from his father, Domenico Ghislandi (1620-1717), a painter of architectural perspectives (*quadratura*), and subsequently perfected his craft under the wing of artists working in Bergamo. In 1675 he left for Venice, aged barely twenty, and piously took lay monastic

5. La récente restauration a permis de retrouver le cadre octogonal d'origine en dégagant l'ovale, ajouté à un moment postérieur. Le parti pris de la restauration a été de garder l'agrandissement ancien, venu remplacer les bords de la toile d'origine.

— Recent conservation revealed the original octagonal frame through the removal of the oval, which was a later addition. It was decided to keep the old enlargement, which extended the edges of the original canvas.

Venise, encore adolescent. Très pieux, il s'y fait moine laïc sous le nom de Fra' Vittore, en 1675. De ce premier séjour vénitien (1675-1688), aucune œuvre ne peut lui être attribuée, c'est au cours d'un second séjour qu'il passa douze ans dans l'atelier de Sebastiano Bombelli (1635-1719), portraitiste réputé. Vers le début du XVIII^e siècle, il rejoint sa ville natale où il devient le portraitiste recherché. En 1717, Fra' Galgario est invité à Bologne par le cardinal Boncompagni (1652-1731), il est alors nommé académicien d'honneur de l'Accademia Clementina. L'année suivante, il est à Milan pour peindre le portrait du gouverneur de la ville, Maximilien de Löwenstein. Peu de sources documentées témoignent des événements qui ont ponctué la carrière de l'un des plus brillants portraitistes de la scène artistique bergamasque. ▲ v.D.

vows, and the name Fra' Vittore. Nothing can be attributed to him from the period of his first Venetian sojourn (1675-1688), while during the second he spent twelve years in the workshop of Sebastiano Bombelli (1635-1719), a well-known portraitist. At the beginning of the new century he returned to his native Bergamo and became a much sought-after painter of portraits. In 1717, Fra' Galgario was invited to Bologna by Cardinal Boncompagni (1652-1731), and was elected honorary academician of the Accademia Clementina. The following year saw him in Milan, where he painted a portrait of the city's governor, Maximilian of Löwenstein. Few documented sources attest to specific events in his career, but there is no question that he was among the most brilliant portraitists of the Bergamasque artistic milieu. ▲ v.D.

ALESSANDRO MAGNASCO

GÈNES, 1667-1749

Réunion de quakers *The Quaker Meeting*

HUILE SUR TOILE, 99 × 138 CM (OIL ON CANVAS, 39 × 54 3/8 IN)

PROVENANCE. Gènes, Sant'Ilario, collection De Angeli Frua; Gènes, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Fausta Franchini Guelfi, « Magnasco inedito: contributi allo studio delle fonti e aggiunte al catalogo », *Studi di Storia delle Arti*, 5, 1986, p. 298-299, 313, note 42, fig. 112; Lauro Magnani, in *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Gènes, 1990, p. 398, fig. 483; Alessandro Morandotti, *Alessandro Magnasco. Riunione di quaccheri*, in supplément au catalogue de vente 858, Finarte, Milan, 1996, p. 9; Alessandro Morandotti, in *Alessandro Magnasco, 1667-1749*, cat. exp., Milan, Palazzo Reale, 1996, p. 162, sous le n° 29.

ŒUVRES EN RAPPORT. Tableaux:

- *Réunion de quakers*, 1695, Collection particulière, autrefois Milan, collection Viganò (Huile sur toile, 75 × 100 cm). Voir F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Soncino, 1991, p. 44-45, n° 18; une réplique avec variantes aux Uffizi, Florence.
- *Réunion de quakers*, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts (huile sur toile, 96,5 × 136 cm. Adolph D. and Wilkins C. Williams Fund 60.33); version la plus proche de la nôtre;
- *Réunion de quakers*, Collection particulière (Huile sur toile. 115 × 177 cm). Voir F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Soncino, 1991, p. 58-59, n° 24; nombreuses variantes par rapport à notre composition.

PROVENANCE. Genoa, Sant'Ilario, De Angeli Frua collection; Genoa, private collection.

LITERATURE. Fausta Franchini Guelfi, « Magnasco inedito: contributi allo studio delle fonti e aggiunte al catalogo », *Studi di Storia delle Arti*, 5, 1986, pp. 298-299, 313, note 42, fig. 112; Lauro Magnani, in *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genoa, 1990, p. 398, fig. 483; Alessandro Morandotti, *Alessandro Magnasco. Riunione di quaccheri*, in supplement to sale catalogue 858, Finarte, Milan, 1996, p. 9; Alessandro Morandotti, in *Alessandro Magnasco, 1667-1749*, exh. cat., Milan, Palazzo Reale, 1996, p. 162, under no. 29.

RELATED WORKS. Paintings:

- *The Quaker Meeting*, 1695, private collection, formerly Milan, Viganò collection (oil on canvas, 75 × 100 cm). See F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Soncino, 1991, pp. 44-45, no. 18; a replica with variants is in the Uffizi Gallery, Florence.
- *The Quaker Meeting*, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, Adolph D. and Wilkins C. Williams Fund 60.33 (oil on canvas, 96.5 × 136 cm); the version closest to ours;
- *The Quaker Meeting*, private collection (oil on canvas. 115 × 177 cm). See F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Soncino, 1991, pp. 58-59, no. 24; has numerous variants with respect to our composition.

À JUSTE TITRE, FAUSTA FRANCHINI GUELFİ relève que le biographe de Magnasco, Carlo Giuseppe Ratti, n'évoque pas le thème des réunions de quakers – s'agit-il d'une incompréhension du sujet de sa part? – pourtant traité à plusieurs reprises par l'artiste¹. Il fait mention de compositions avec des synagogues, l'un de ses thèmes de prédilection, et d'une certaine manière, la thématique des quakers vient s'insérer dans cette dernière catégorie car les prêches de cette communauté y étaient accueillis. Magnasco s'empare très tôt de ce fait religieux puisque l'une de ses compositions porte la date « 1695 » (voir Œuvres en

FAUSTA FRANCHINI GUELFİ HAS RIGHTLY pointed out that Magnasco's biographer Carlo Giuseppe Ratti makes no mention of Quaker meetings – had he misunderstood the subject, perhaps? – although the artist treated them on several occasions.¹ Ratti does refer to compositions with synagogues, one of Magnasco's favourite subjects, and in a way Quakers fitted into this theme, since their community was allowed to hold meetings in Jewish places of worship. That Magnasco took up this religious topic early on is proved by the date 1695 on one of his compositions (see Related works). According to Fausta Franchini





FIG. 1

— Egbert van Heemskerck, *Réunion de quakers*, Londres, The Royal Collection.

rapport). Selon Fausta Franchini Guelfi, il est le seul peintre européen à s'approprier cette rare iconographie avec, dans une moindre mesure, le Hollandais Egbert van Heemskerck (1634/5-1704; fig. 1) durant son séjour à Londres². Dans le cas présent, notre artiste s'inspire plus probablement d'une gravure de Jacob Gole (1660-1737; fig. 2) d'après le peintre hollandais³.

Si, dans la France du XVIII^e siècle, l'existence de la religion des quakers est connue, c'est parce que les quatre premières *Lettres philosophiques* de Voltaire (1694-1778), publiées entre 1733 et 1734, leur sont consacrées. On y apprend que les femmes peuvent prêcher, comme c'est le cas dans notre composition, que l'attitude des têtes dans les mains de nombre des participants, en signe de recueillement, signale que les fidèles attendent en silence l'inspiration divine qui leur permettra de prendre la parole, aussi bien les moins inspirés que les plus inspirés. Les quakers n'ont pas de prêtre et ils assistent eux-mêmes les plus pauvres qui semblent d'ailleurs composer la majeure partie de l'assemblée. Ils portent un habit qui reflète leur humilité chrétienne et qui est facilement reconnaissable grâce à leur haut chapeau noir. Femmes, hommes, enfants et chiens composent cette assem-

Guelfi, he was the only European painter to appropriate this rare iconography, together with the Dutchman Egbert van Heemskerck (1634/5-1704; fig. 1), who sojourned in London.² In the present instance, our artist was more likely inspired by a print by Jacob Gole (1660-1737; fig. 2) after the Dutch painter.³

In eighteenth-century France the existence of Quaker societies was known because the first four *Lettres philosophiques* by Voltaire (1694-1778), published between 1733 and 1734, are dedicated to them. One learns there that women could preach (as in our painting), and that heads resting on hands in meditation (as occurs with a number of our figures) means that the faithful silently await divine inspiration that will allow them to speak out, whatever their level of inspiration. Quakers have no priest, and they personally care for the poor, who appear to form the majority of the assembly depicted here; they wear clothing that reflects their Christian humility, and are easily recognizable by their tall black hats. Women, men, children and dogs make up Magnasco's disparate assembly, while others listen to the sermon behind the trellised screen above. The disconcerting male nudes on either side of what serves as a pulpit seem like *ignudi* drawn directly from the realm of sculpture. The composition is centred around a grand obelisk symmetrically flanked by two imposing vases; the monument had great significance in pagan times, being dedicated to the Sun and thus symbolising Truth. Indeed light catches the summit of the monument, perhaps to suggest the Quakers' belief in "inner light". This is a particularly significant addition with respect to the compositions by Heemskerck, proving that Magnasco was well aware of this doctrine, in which the profession of faith was founded on Truth. Quakers refuse to swear any oath, even in a court of law, where they confine themselves to answering yes or no; this partly explains why so many of them were merchants.

Quakerism arose in England in the mid-1600s and spread very quickly under the guidance of two

1. Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Gênes, 1769.
— Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genoa, 1769.

2. Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Gênes, 1977, p. 36-40.
— Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Genoa, 1977, pp. 36-40.

3. Friedrich Wilhelm Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, VII, 1952, p. 229, n° 195.

— Friedrich Wilhelm Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, VII, 1952, p. 229, no. 195.



blée disparate, derrière les claustras, d'autres encore écoutent la prédication. Les inquiétants *ignudi* masculins, de part et d'autre de la chaire, semblent des modèles tout droit sortis de la sculpture. Le centre de la composition est marqué par un grand obélisque encadré symétriquement par deux vases aux dimensions imposantes. Ce monument avait une signification religieuse païenne : dédié au Soleil, il est symbole de la Vérité. De fait, un rayon de lumière tombe sur le faite de ce monument peut-être pour évoquer la croyance des quakers « à la lumière intérieure ». C'est un ajout particulièrement significatif de l'artiste par rapport aux compositions de Heemskerck, attestant qu'il connaît bien leur doctrine dont la profession de foi repose sur la Vérité. Ils refusent de prêter serment, même en justice où ils se contentent de répondre par oui ou par non. Cela explique en partie pourquoi ils sont marchands pour la plupart.

Né en Angleterre au milieu du XVII^e siècle, le quakerisme se diffuse très rapidement sous la houlette de leurs deux chefs charismatiques, George Fox (1624-1691) et Guillaume Penn (1644-1718) mais il n'est pas exclu que Magnasco ait une connaissance directe de ce mouvement religieux. En effet, Stefano Villani a montré que des missions quakers avaient eu lieu en 1657, à Livourne et en 1672, à Milan, soit à peine vingt-trois ans avant que Magnasco ne s'approprie le sujet à la fin du XVIII^e siècle⁴. En Toscane, les quakers sont accueillis par la communauté juive qui les autorise à prêcher dans leur lieu de culte. Ce dernier détail explique le cadre architectural de notre tableau, plus monumental que celui des toiles de Van Heemskerck.

Fausta Franchini Guelfi situe la composition vers 1720. Limitant sa gamme chromatique à des tons bruns et gris ponctuellement rehaussés de quelques accents lumineux bleus ou rouges, Magnasco ne se départit pas de son écriture graphique rapide qui fait la particularité de sa facture. Cette iconographie originale et anticonformiste, témoigne de la capacité du peintre à interpréter les événements contemporains au cœur d'un débat qui donne naissance, au milieu du siècle, à la pensée des Lumières.

Cet artiste, extrêmement doué et prolifique, est le fils du peintre Stefano Magnasco (vers 1635-1672). Après la mort de son père, il quitte Gênes pour Milan



FIG. 2

— Jacob Gole d'après Heemskerck, *Réunion de quakers*, gravure.

charismatic leaders, George Fox (1624-1691) and William Penn (1644-1718). We should not rule out that Magnasco had direct awareness of the movement, and in fact Stefano Villani has demonstrated that Quakers met in Livorno and in 1672 in Milan, that is, just twenty-three years before our painter took up the subject in the last years of the seventeenth century.⁴ In Tuscany, Quakers were welcomed by the Jewish community, which allowed them to preach in their temples. This last detail would explain the architectural framework of our picture, which is more monumental than those in Van Heemskerck's canvases.

Fausta Franchini Guelfi dates this composition to about 1720. Limiting his tonal range to browns and greys, with precise touches of luminous blue or red highlights, Magnasco never abandons the swift, graphic idiom that typifies his handling of paint. This original and anti-conformist iconography bears witness to the painter's ability to offer depictions of contemporary events that lay at the heart of the debates surrounding Enlightenment thought in the mid-1700s.

This extremely talented and prolific artist was the son of the painter Stefano Magnasco (c. 1635-1672). After his father died, Alessandro left Genoa for

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

— Stefano Villani, « I primi quaccheri e gli ebrei », *Archivio italiano per la storia della pietà*, X, 1997, pp. 43-113.

où il entre comme élève dans l'atelier de Filippo Abbiati (1640-1715) autour de 1677. Très vite il se positionne comme peintre de figures et mène une carrière d'artiste, à la fois indépendant, et d'auteur de figures collaborant avec des paysagistes – Antonio Francesco Peruzzini (1646/1647-1724), Crescenzo Onofri (vers 1630-1713/1715), Marco Ricci (1676-1730), Nicola van Houbraken et à Florence avec le Français Jean-Baptiste Feret – ou avec le peintre de ruines Clemente Spera (vers 1662-1742). En 1703, il est mentionné à Florence avec Peruzzini, et pour le Grand Prince Ferdinand de Medicis (1663-1713) il met en œuvre une peinture raffinée comme la *Scène de chasse* (aujourd'hui Hartford, Wadsworth Atheneum). C'est certainement à Florence qu'il a l'occasion d'étudier les gravures de Jacques Callot (1592?-1635) qui lui permettent de préciser le graphisme de ses figures, qui se situent à mi-chemin entre l'art du Génois Valerio Castello (1624-1659) et celles de son ami vénitien Sebastiano Ricci (1659-1734), ou plus tard de Francesco Guardi (1712-1792). En 1708, il est de retour à Gênes où il se marie. Toute sa vie il garde des contacts avec sa ville natale où sont restés sa mère et ses frères. Il est de retour à Milan en 1709 et jusqu'en 1719, son nom apparaît régulièrement dans l'Académie des peintres de cette ville. La commande que lui fait le gouverneur autrichien de Milan, Girolamo Colloredo-Mels, lui assure le succès et lui ouvre les portes auprès des grandes familles milanaïses: Archinto, Casnedi, Visconti, Angelini, notamment. Après son retour définitif à Gênes en 1733, l'activité des dernières années de Magnasco reste très productive, ainsi que l'atteste son biographe Ratti⁵. ▲ v.D.

Milan, where he became a pupil of Filippo Abbiati (1640-1715) in about 1677. He soon established himself as a figure painter, and began his career, sometimes working independently and sometimes collaboratively, as author of figures in works by landscape painters – Antonio Francesco Peruzzini (1646/1647-1724), Crescenzo Onofri (c. 1630-1713/1715), Marco Ricci (1676-1730), and Nicola van Houbraken, and in Florence, the Frenchman Jean-Baptiste Feret – or alongside the painter of ruins Clemente Spera (c. 1662-1742). In 1703, he is mentioned in Florence with Peruzzini, and he worked for the Grand Prince Ferdinand de' Medici (1663-1713), painting refined pictures such as the *Hunting Scene* (now in the Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford). It was certainly in Florence that he had occasion to study the prints of Jacques Callot (1592?-1635) and thus focus on the graphic qualities of his figures, which stand mid-way between the art of the Genoese painter Valerio Castello (1624-1659) and that of his Venetian friend Sebastiano Ricci (1659-1734), or later Francesco Guardi (1712-1792). In 1708 he was back in Genoa, where he was married; he stayed in contact with his native city, where his mother and brothers lived, throughout his life. He returned to Milan in 1709, and his name appears regularly in the records of the Milanese Academy of Painters until 1719. A commission from the Austrian Governor of the city, Girolamo Colloredo-Mels, ensured his success, and opened doors to the great Milanese families, notably the Archinto, Casnedi, Visconti and Angelini. As his biographer Ratti states, after returning to Genoa for the last time in 1733, Magnasco was still very productive in his final years.⁵ ▲ v.D.

5. Fausta Franchini Guelfi (dir.), *Alessandro Magnasco (1667-1749). Les années de la maturité d'un peintre anticonformiste*, cat. exp.,

Paris, Galerie Canesso, 25 novembre 2015 - 31 janvier 2016; Gênes, Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco, 25 février - 5 juin 2016.

— Fausta Franchini Guelfi, ed., *Alessandro Magnasco (1667-1749). Les années de la maturité d'un peintre anticonformiste*, exh. cat.,

Paris, Galerie Canesso, 25 November 2015 - 31 January 2016; Genoa, Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco, 25 February - 5 June 2016.

GIUSEPPE ANTONIO PETRINI

CARONA, TESSIN 1667 - 1755/1759

Allégorie de la sculpture *Allegory of Sculpture*

HUILE SUR TOILE, 90 × 120 CM (OIL ON CANVAS, 35⁷/₁₆ × 47¹/₄ IN)

PROVENANCE. Parme, collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Inédit.

PROVENANCE. Parma, private collection.

LITERATURE. Unpublished.

CETTE ALLÉGORIE DE LA SCULPTURE S'INSCRIT dans le début de la maturité de l'artiste et montre les traits stylistiques propres à la peinture de Giuseppe Antonio Petrini. Le choix de la gamme chromatique avec des bleus et des gris côtoyant des ocres et des rouges des vêtements et de la peau, les aplats de couleur qui simplifient les volumes, la lumière tranchante qui sculpte les surfaces, la typologie du vieil homme dégarni et barbu, sont autant d'éléments qui renvoient à la main de cet artiste originaire du Tessin.

La force du tableau réside dans les contrastes. Une tension émotive émane de la figure du sculpteur absorbé par son art et se traduit par l'opposition des lignes obliques du plan de travail, où sont posés les outils, au bras au premier plan qui prolonge la diagonale du tronc sur le fond. Est aussi contradictoire la gestuelle du personnage: le bras crée une sorte de barrière qui sépare le sculpteur du spectateur, comme s'il avait voulu protéger l'œuvre qu'il vient d'achever et avec laquelle il semble ne faire qu'un. Mais, en même temps, son regard nous invite à nous approcher et à nous interroger sur sa psychologie. Les traits creusés du visage du vieil homme, mis en évidence par le clair-obscur, s'opposent aux lignes arrondies de la tête en marbre, inspirées de l'idéal de beauté classique. Selon Alessandro Morandotti (communication écrite), on peut établir un parallèle entre cette représentation et l'iconographie de David avec la tête de Goliath. Dans

THIS ALLEGORY OF SCULPTURE BELONGS TO Giuseppe Antonio Petrini's early maturity, reflecting elements entirely typical of his style. The range of tonalities, with blues and greys set alongside the ochres and reds of clothing and flesh, the solid colours that simplify volume, the strong light that sculpts surfaces, and the type of bald, bearded old man – all these point to the authorship of this Ticinese artist.

The strength of this painting lies in its contrasts. Absorbed in his art, the figure of the sculptor exudes emotional tension, further conveyed by the divergent oblique lines on his work surface, composed of various tools and his own arm, in the foreground, which serves as an extension of the diagonal tree-trunk in the background. His gesture can also be seen as contradictory, with his arm creating a sort of barrier separating the sculptor from the viewer, as if he wanted to protect the work he has just completed, and from which he seems to be inseparable. Yet at the same time his gaze invites our proximity, as well as our curiosity about his state of mind. The furrowed features of the old man, emphasized by chiaroscuro, stand in opposition to the smooth lines of the marble head, which is inspired by the ideal of Classical beauty; Alessandro Morandotti (written communication) thinks one could draw a parallel between this depiction and the iconography of David with the head of Goliath. The single black cloud in the leaden sky seems to symbolise





FIG. 1

— Giuseppe Antonio Petrini, *Saint Jérôme*, autrefois Ljubljana, collection particulière.

le ciel plombé, un nuage noir semble symboliser les pensées du vieil homme représenté comme suspendu dans un temps et un espace indéfinis, peu caractérisé du point de vue du paysage.

L'œuvre s'intègre très bien dans le corpus de l'artiste tessinois, composé de nombreuses figures à mi-corps isolées, en particulier des saints et des prophètes, mais aussi des philosophes, des mathématiciens et des astronomes, destinées principalement à des commanditaires privés. Les sujets profanes étaient chers à Petrini et ils constituent un témoignage rare et singulier dans la peinture lombarde de son temps. De telles demandes sont probablement exprimées par ses commanditaires. Petrini peint des tableaux de dévotion mais aussi des figures de mathématiciens, d'as-

the old man's thoughts, and he appears suspended in an undefined time and place, with scarcely any indication of landscape.

This picture can be perfectly integrated within Petrini's oeuvre, which contains numerous depictions of isolated half-length figures, particularly saints and prophets, but also philosophers, mathematicians and astronomers, most of them destined for private ownership. Secular subjects were close to the painter's heart, and represent a rare and uncommon element of Lombard painting of his time; such requests no doubt came from individual patrons. Specifically, Petrini painted both religious works and figures of mathematicians, astronomers and wise men of Antiquity for Giovanni Battista and Gian Pietro Riva. The Riva family had



FIG. 2
— Giuseppe Antonio Petrini, *Moïse*, Isola Bella, collection Borromeo.



FIG. 3
— Giuseppe Antonio Petrini, *Prophète*, Isola Bella, collection Borromeo.

tronomes et de savants de l'Antiquité, en particulier pour Giovanni Battista et Gian Pietro Riva. La famille Riva entretient des rapports avec le milieu littéraire et intellectuel de Venise et l'Accademia delle Scienze de Bologne. Les idées provenant du mouvement naissant des Lumières italien ne laissent certainement pas l'artiste indifférent et s'accordent bien à son idéal d'une vie religieuse réformée.

En peinture, sa volonté de rigueur morale se traduit, autant pour les sujets sacrés que pour ceux profanes – comme c'est le cas de notre tableau – par un style sévère, concis, où l'atmosphère est austère et raréfiée et la narration extrêmement claire, d'une monumentalité posée, à la gestuelle sobre. Dans le style de Petrini, les excentricités rococo, les extases dramatiques ou les caprices mondains ne trouvent pas leur place. Au contraire, ses figures silencieuses sont comme absorbées dans leur méditation. L'artiste sonde la dimension psychologique de ses personnages à travers une stylisation antinaturaliste des physiologies et un pathos discret et intériorisé. Petrini tire plutôt ses modèles de la culture figurative du xvii^e siècle et du *barocchetto* lombard, tout en s'efforçant d'en limiter les excès. Il partage avec Cerano les tonalités froides, mais il abandonne les aspects affectés du maniérisme tardif qui sont propres aussi à Morazzone. Petrini se situe cependant dans le sillage de la tradition lombarde qui est profondément

connections with the literary and intellectual milieu in Venice, and with the Accademia delle Scienze in Bologna. Petrini was far from indifferent to the stimuli of the nascent Italian Enlightenment, which was congenial to his ideals of a reformed religious life.

In painting, his search for moral rigour was conveyed both in sacred and secular subjects – as is the case in our painting – by means of a severe, essential style, an austere and rarefied atmosphere, an extreme clarity of narrative, and calm monumentality and sobriety of gesture. There is no place in Petrini's style for Rococo eccentricity, dramatic ecstasy or worldly capriciousness. Rather, his silent figures appear absorbed in meditation, and the artist investigates the psychological dimension of his figures through an anti-naturalist stylisation of facial features, and a discreet, internalized pathos. Petrini drew his models from seventeenth-century figurative culture and the *Barocchetto lombardo*, while consciously seeking to contain its more excessive idioms. With Cerano he shared the use of colder tonalities, but abandoned the artifice of late Mannerism that could also be found in Morazzone. Petrini was always

1. Rudy Chiappini (dir.), *Giuseppe Antonio Petrini*, cat. exp., Lugano, Villa Malpensata, 14 septembre - 24 novembre 1991, p. 164-165, n° 29.
- Rudy Chiappini, ed., *Giuseppe Antonio Petrini*, exh. cat.,

- Lugano, Villa Malpensata, 14 September - 24 November 1991, pp. 164-165, no. 29.
2. *Ibid.*, p. 154-157, n° 24 et 25.
- *Ibid.*, pp. 154-157, nos. 24 and 25.
3. *Ibid.*, p. 168, n° 31.
- *Ibid.*, p. 168, no. 31.

influencée par la religiosité borroméenne, et qui s'exprime par une vision concrète de la vie accompagnée d'un solide engagement moral, message qui sert aussi de base à la peinture de la réalité.

Si le format du tableau, sa composition et le choix d'un fond orange traversé par un tronc d'arbre reprennent des formules déjà utilisées entre 1720 et 1730 – comme pour le *Saint Jérôme*, autrefois dans une collection particulière à Ljubljana¹ (fig. 1) – la simplification formelle et la gamme chromatique plus froide, presque stridente, renvoient à des œuvres de la décennie suivante, toujours dans le même format, comme les deux prophètes de la collection Borromeo² (fig. 2 et 3) ou le *Mathématicien*, autrefois dans une collection particulière à Varese³.

La biographie de Petrini reste sujette à débat, car elle présente quelques lacunes documentaires. Cependant, le catalogue de l'exposition de 1991 est fondamental pour retracer la carrière de l'artiste. On peut voir ses œuvres dans de nombreuses villes italiennes, mais nous savons que le peintre est resté très lié à sa patrie d'origine. Il naît en 1677 d'une famille de sculpteurs et stucateurs de Carona (Suisse italienne) et, après une première activité en Valteline, il devient élève de Bartolomeo Guidobono (1654-1709) à Gênes, selon le témoignage du biographe Ratti. Il n'est pas exclu qu'il ait été en contact avec les artistes bolonais Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) et Federico Bencovich (1667-1753). Son activité se concentre principalement en Lombardie et en Piémont et, sans aucun doute, il s'inspire des grands modèles picturaux du xvii^e siècle, de Cerano (1575-1632) à Cairo (1607-1665) et à Morazzone (1573-1626). Dans les années de la maturité, il éclaircit sa gamme chromatique avec des teintes plus froides, alors que la lumière se fait encore plus rasante et que l'influence de la peinture vénitienne de Sebastiano Ricci (1659-1734), Tiepolo (1696-1770) et Pittoni (1687-1767) s'affirme encore davantage. ▲ C.N.

steeped in Lombard tradition, profoundly influenced by the religious context established by Saint Charles Borromeo, and expressed through a concrete vision of life, closely allied with a solid moral grounding, which served as a foundation for the painting of reality.

While the painting's format, its composition, and the choice of a stormy background crossed by a tree-trunk echo concepts the painter had used between 1720 and 1730 – as in the *Saint Jerome*, formerly in a private collection in Ljubljana¹ (fig. 1) – the formal simplicity and cooler, almost metallic chromatic range, point to works from the decade that followed, once again in the same format, such as the two prophets in the Borromeo Collection² (figs. 2 and 3) or the *Mathematician*, formerly in a private collection in Varese.³

Petrini's biography remains a matter of conjecture, as it presents several lacunae as regards documents. Nonetheless, the catalogue of the 1991 exhibition remains fundamental for establishing an outline of the artist's career. One can see his works in quite a number of Italian cities, but we know that the painter was closely tied to his native region. He was born in 1677 to a family of sculptors and stucco-workers in Carona, in the Italian part of Switzerland, and after his initial activity in the Valtellina, he became the pupil of Bartolomeo Guidobono (1654-1709) in Genoa, according to the biographer Carlo Giuseppe Ratti. He may also have been in contact with the Bolognese artists Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) and Federico Bencovich (1667-1753). He was principally active in Lombardy and Piedmont, and he was unquestionably inspired by great seventeenth-century painters such as Cerano (1575-1632), Cairo (1607-1665) and Morazzone (1573-1626). In his mature period, he lightened his tonal range, adopting colder hues, and an even more raking light, while the influence of the Venetian painting of Sebastiano Ricci (1659-1734), Tiepolo (1696-1770) and Pittoni (1687-1767) asserted itself to a greater degree. ▲ C.N.



