

MAURIZIO NOBILE  
BOLOGNA + PARIS

# Tableaux Anciens du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle

*Old Master Paintings from the XVI  
to the XIX Century*





# Tableaux Anciens du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle

*Old Master Paintings from the XVI  
to the XIX Century*

MAURIZIO NOBILE  
BOLOGNA • PARIS

# Tableaux Anciens du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle *Old Master Paintings from the XVI to the XIX Century*

Paris Tableau

IV<sup>e</sup> édition

13-16 novembre 2014

Palais Brongniart, Place de la Bourse

Catalogue sous la direction de / *Catalogue edited by*  
**L. Marchesini, M. Nobile, D. Trevisani**

Auteurs des notices / *Texts by*

**Emilie Beck Saiello, Sandro Bellesi, Daniele Benati, Donatella Biagi Maino, Laura Marchesini, Annalisa Scarpa, Nicola Spinosa, Davide Trevisani**

Traduit de l'italien / *Translation from italian by*

**Isabella Minissale pour Link-up Centro Traduzioni snc**

Traduction en anglais / *English translation*

**Brent Waterhouse, SpeakEasy traduzioni**

Remerciements / *Thanks*

**David Akin, Elena Almici, Attilio Luigi Ametta, Carlo Beltramelli, Carola Bertorello, Famiglia Bocchi, Atos Botti, Famiglia Brizzolara, Frida Comparone, Luisa De Antoni, Valeria Di Giuseppe Di Paolo, Roberto Franchi, Rachel George, Francesco Giura, Paolo Guala, Riccardo Lattuada, Didier et Jocelyne Malka, Gianni Papi, Francesco Petrucci, Carmine Pizzi, Morena Poltronieri, Tiziana Sassoli, Maurizio Succi.**

Référence photographique / *Photography*

**Michel Bury; Stefano Martelli, Studio Blow up**

Projet graphique / *Graphic design*

**Cristiano Capelli · idee, immagini, parole.**

Impression / *Printed by*

**Siaca Arti Grafiche**

Aucune partie du présent ouvrage ne peut être reproduite ou transmise sous quelque forme que ce soit ou par tout moyen électronique, mécanique, ou autre, sans l'autorisation écrite de la part des titulaires des droits. / *None of the contents of this book can be reproduced or transmitted in any form, using any electronic, mechanical or other means, without the written authorisation of the copyright holders*

© **Maurizio Nobile**

En couverture / *Cover:*

**Amico Aspertini** (Bologne, 1474 - 1552),

**La Sainte Famille avec sainte Élisabeth et le petit saint Jean-Baptiste** (?), huile sur toile, 21 x 61 cm

**Amico Aspertini** (Bologne, 1474 - 1552),

**Holy Family with Saints Elisabeth the Infant Saint John the Baptist** (?), oil on canvas, cm 21x61

MAURIZIO NOBILE

BOLOGNA + PARIS

[www.maurizionobile.com](http://www.maurizionobile.com)

45 rue de Penthièvre, 7  
5008 **PARIS** (France)  
tél. +33 01 45 63 07 75  
[paris@maurizionobile.com](mailto:paris@maurizionobile.com)

via Santo Stefano 19/a,  
40125 **BOLOGNA** (Italie)  
tél. +39 051 23 83 63  
[bologna@maurizionobile.com](mailto:bologna@maurizionobile.com)

# Index

	FR	EN
Aspertini Amico .....	8,	61
Brueghel Abraham .....	28,	69
Dandini Pietro .....	34,	71
Gandolfi Gaetano .....	42,	75
Grubacs Carlo.....	54,	79
Locatelli Andrea .....	38,	73
Mastelletta (dit), Donducci Andrea .....	12,	62
Pedrini Filippo .....	46,	76
Péquignot Jean-Pierre .....	50,	77
Ribera de, José .....	24,	68
Ricci Sebastiano .....	36,	72
Sementi Giovanni Giacomo .....	18,	65
Vitale Filippo .....	20,	66
Zanchi Antonio .....	32,	70
Notes en français .....		56



# GALERIE MAURIZIO NOBILE

C'est dans le cadre enchanteur de palais Bovi-Tacconi, dans le cœur historique de Bologne, que Maurizio Nobile, en 1987, débute sa carrière d'antiquaire.

Préférant la peinture et le dessin des maîtres italiens actifs entre la fin du XVe siècle et la première moitié du XXe siècle, les spécialisations désormais porteuses de l'activité de la galerie, il s'intéresse également à la sculpture, aux objets d'art et aux meubles datant du XVIIIe et XIXe siècle.

Fort d'une longue expérience et d'une notoriété croissante, en 2010, Maurizio Nobile inaugure une seconde galerie à Paris.

En concomitance avec la participation à des salons prestigieux, comme la Biennale Internationale des Antiquaires de Palais Corsini à Florence, Maurizio Nobile propose dans ses galeries un riche calendrier d'expositions accompagnées de catalogues rédigés en étroite collaboration avec les plus grands experts et historiens de l'art. Des événements annuels où sont présentés les résultats de ses recherches, parfois des redécouvertes, ainsi que des nouveautés absolues pour le marché de l'art.

L'attention méticuleuse portée à l'état de conservation et à la qualité des œuvres est la raison principale de la confiance et de l'estime dont Maurizio Nobile jouit auprès des collectionneurs, experts et conservateurs de musées italiens et étrangers.

Inspirer et accompagner le collectionneur dans ses choix figure parmi les points forts qui lui sont unanimement reconnus.

## MAURIZIO NOBILE GALLERY

*It was in the splendid setting of Palazzo Bovi-Tacconi, in the historical heart of Bologna, that Maurizio Nobile launched his antique dealer career in 1987.*

*With a preference for the paintings and drawings of Italian artists active between the end of the 15th and the first half of the 20th century, which had then become the gallery's specialisms, he also took an interest in the sculpture, fine art and furniture of the 18th and 19th centuries.*

*With a great deal of experience behind him and a growing reputation, in 2010 Maurizio Nobile opened a second gallery in Paris. Alongside his participation in prestigious exhibitions such as the Biennial Florence Antiques Fair in Palazzo Corsini and Paris Tableau, Maurizio Nobile organises a rich programme of exhibitions in his galleries, all with catalogues drawn up in close cooperation with the most important art experts and historians. The results of his research are presented at these annual events, sometimes rediscoveries and other times absolutely new works for the art market.*

*His scrupulous attention to the conservation and quality of the works is the main reason for the trust and esteem now attributed to Maurizio Nobile by collectors, experts and curators of Italian and international museums.*

*Inspiring and accompanying collectors through their choices is one of his unanimously recognised strengths.*





MAURIZIO NOBILE  
BOLOGNA • PARIS

**Tableaux Anciens  
du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle**

# I. Amico Aspertini

(Bologne, 1474 - 1552)

## La Sainte Famille avec sainte Élisabeth et le petit saint Jean-Baptiste (?)

huile sur toile, 21 x 61 cm

Inscriptions : au dos de la toile Giovanni da Udine

Bibliographie : M. Faietti, « Amico Aspertini : Bologna », dans *Burlington Magazine*, n° 151 (2009), 1270, p. 59-61.

L'œuvre constitue l'un des ajouts les plus récents et sublimes au catalogue du grand protagoniste de l'école bolonaise du début du XVI<sup>e</sup> siècle, Amico Aspertini ; une découverte de grande rareté, accentuée par l'état exceptionnel de conservation de l'œuvre<sup>1</sup>.

L'utilisation du motif antique du bas-relief de marbre, aux rythmes narratifs et complexes, occupe l'ensemble de l'espace. Cette réinterprétation renaissante des compositions classiques des sarcophages gréco-romains s'identifie par l'enchevêtrement des corps positionnés en frise et le traitement en grisaille. A cette grille antique se superpose pourtant ce qui pourrait vraisemblablement représenter une Sainte Famille avec sainte Élisabeth et le petit saint Jean-Baptiste, comme le suppose les six personnages à gauche laisseraient supposer ?

La déformation à la limite du grotesque, avec laquelle s'altère le substrat intellectuel classique qui modèle la disposition et les poses des figures, met en relief un trait fondamental du langage unique, entre l'excentrique et le bizarre, de l'artiste bolonais. Comme pour la plupart des peintres bolonais contemporains, Aspertini eut lui aussi l'occasion de fréquenter à plusieurs reprises le milieu romain et d'entrer ainsi en contact avec les vestiges de l'Antiquité. A différents moments de sa carrière, l'artiste eut à trois reprises l'occasion d'étudier l'immense répertoire d'antiquités que Rome offrait en plein air ; un répertoire iconographique que l'artiste réélabora dans ses œuvres grâce à la réalisation d'une série de carnets

de copies de dessins d'après l'antique<sup>2</sup>.

Le traitement ample des drapés, les proportions puissantes des corps, l'impétuosité des poses, renvoient en particulier au troisième et dernier séjour de l'artiste, effectué entre juillet 1526 et mai 1527, soit au moment de la découverte de la voûte de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine ; une expérience qui bouleversera profondément les modèles du peintre bolonais.

Le retable dans l'église parisienne de Saint-Nicolas-des-Champs ou les nombreuses « inventions » recueillies dans les feuilles du carnet du British Museum, connu



Fig. 1 - Amico Aspertini, *La Vierge à l'Enfant avec Sainte Élisabeth, Saint Jean le Baptiste et Saint Joseph*, plume, encre et lavis brun, mm 207x296, Braunschweig, Anton Ulrich-Museum Braunschweig, inv. Z. 1585

sous le nom de London II, témoignent de manière évidente l'évolution survenue dans la manière d'Aspertini à la fin des années 20 du XVI<sup>e</sup> siècle. Les dessins du carnet permettent d'effectuer des comparaisons éloquentes avec les figures de notre monochrome. Cela est le cas des feuilles 36v et 16r, où l'on retrouve la pose et l'attitude de la figure féminine, située à gauche du tableau.

Des analogies encore plus nettes sont visibles dans la splendide feuille du Herzog Anton Ulrich-Museum (inv. Z 1585, fig. 1) qui semble être le projet initial du groupe figurant à gauche du tableau, ainsi que dans la figure de la Vierge dans une Sainte Famille présente, jusqu'à il y a quelques années, sur le marché antiquaire bolonais; à noter, en particulier, le détail des doigts ouverts en V pour soutenir le drapé de la robe. Même si en contrepartie, le visage de la femme la plus âgée se réfère à la figure de Sainte Élisabeth représentée dans le tableau actuellement à Bologne dans la collection Luzzetti.

Toutes ces œuvres sont, unanimement, renvoyées par la critique à la dernière période d'activité de l'artiste, vers 1530, lorsque, en parallèle de la production sculpturale, exprimant son admiration pour Michel-Ange, la fantaisie inépuisable d'Amico accentuera l'aspect sculptural et monumental des figures à la limite du gigantisme.

Quant à l'histoire du tableau, il s'avère difficile de comprendre s'il constitue une œuvre achevée ou plutôt le fragment d'une composition plus grande, puis coupée.

D'après les observations d'Elisabetta Fadda, la cartouche qui retombe sur l'image laisse supposer l'existence d'un encadré supérieur; un fait plausible dans la production d'Aspertini, comme le démontre l'insertion d'une grisaille dans la splendide peinture conservée à Cardiff (National Museum of Wales).

Il est néanmoins incontestable que la grisaille présentée ici constitue un témoignage précieux de la créativité irréprouvable de ce grand artiste et, notamment, de la qualité extrême de sa maestria en peinture et en dessin.

**Davide Trevisani**





## 2. Giovanni Andrea Donducci, dit Mastelletta

(Bologne, 1575 - 1655)

### Madeleine dans le désert

Huile sur panneau cintrée, cadre d'origine ; vers 1610

62 x 40 cm

**Inscriptions :** au dos du tableau, plume et encre, *Mastelletta ; 15-*.

#### Provenance :

- Bologne/Rome, collection du cardinal Benedetto Giustiniani (1554-1621) ;
- commissionnée à l'artiste durant les années où le cardinal était légat du Pape à Bologne (1606-1611) [citée dans l'inventaire de la Guardaroba, 1600-1610, entrée n° 102 et dans celui post-mortem, de 1621 (n° 95) – voir S. Danesi Squarzina, 2003, I, p. 29 ; pp. 138-139] ;
- par héritage, au frère le marquis Vincenzo Giustiniani (1564-1637)
- [voir S. Danesi Squarzina, 2003, I, pp. 284-285] ;
- Rome, par héritage, aux descendants avec lien fidéicommissaire, jusqu'au prince Vincenzo Giustiniani Jr. (1759-1826) ;
- Paris, 1815, acheté par Frédéric-Guillaume III roi de Prusse (1770-1840)
- [reproduite comme œuvre de Francesco Maria Rondani dans C. P. Landon, *Galerie Giustiniani, ou Catalogue figuré des Tableaux de cette célèbre Galerie, transportée d'Italie en France, Paris 1812, tabl. 51,2, gravure réalisée par Charles Normand*] ;
- par héritage au fils Frédéric-Guillaume IV roi de Prusse (1795-1861) et descendants, au moins jusqu'en 1826 [catalogué dans *Verzeichniß der ehemals zu der Giustinianischen jetzt zu den Königlichen Sammlungen gehörigen Gemälde, n° 71*] ;
- Italie, vers 1960, achat du père des derniers propriétaires de l'œuvre (collection privée, Bologne).

#### Bibliographie :

- U. Ruggeri, « Una Maddalena del Mastelletta », dans *Critica d'Arte*, n° 130, 1973, pp. 74-76 ;
- A. Coliva, *Il Mastelletta*, Rome 1980, p. 107, n° 35, fig. 35 ;
- A. Coliva dans S. Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogue de l'exposition de Palais Giustiniani, 26 janvier-9 septembre 2001, Milan 2001, p. 268, fig. 1 ;
- S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, Milan 2003, I, pp. 29-30, 138-139, 284-285, figg. 17-18.

Présenté aux études par Ruggeri (1973), ce petit tableau de dévotion privée, dans un excellent état de conservation et encore orné de son cadre d'origine, est offert à l'attention du public pour la toute première fois.

L'occasion, à elle seule rare, apparaît davantage extraordinaire puisque de récentes enquêtes d'archives permettent de l'identifier au tableau déjà appartenue à la prestigieuse collection Giustiniani, dispersée hélas au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, et, notamment, d'en reconnaître le commettant, le cardinal Benedetto, frère du marquis Vincenzo, le grand estimateur de Caravage<sup>2</sup>, ainsi que protecteur éclairé et théoricien passionné des arts (d'où son œuvre *Discorso sopra la pittura*, 1610 c.).

L'autographie incontestable de l'œuvre, confirmée il y a quelques années par Anna Coliva dans la seule monographie dédiée jusqu'à présent à l'artiste<sup>3</sup>, est prouvée par les éléments uniques de style qui en caractérisent l'exé-

cution, telle que la façon détaillée de mener les frondes des arbustes à l'entrée de la grotte ; les touches rapides et frétilantes des réverbérations de la lumière sur l'enchevêtrement des frondes et sur les petites cascades d'eau, ou la manière de rendre le vaporeux changement de couleur des lointains dans le paysage limpide qui, comme une apparition fantastique, s'ouvre au-delà du rideau vert-noirâtre de la végétation.

Giovanni Andrea Donducci, mieux connu sous le nom de Mastelletta, en raison de l'occupation du père qui fabriquait des cuves<sup>4</sup>, est un peintre de la physionomie parmi les plus singulières de toute la scène picturale bolonaise du début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Artiste enclin à une expérimentation anticonventionnelle qui évoque celle d'Amico Aspertini dans la Bologne du début du XVI<sup>e</sup> siècle, déjà dans ses premières œuvres, Mastelletta s'exprime avec un registre stylistique inhabituel, tel



à induire le chanoine Carlo Cesare Malvasia à en dresser un profil sous l'égide de la bizarrerie pour mieux en expliquer sinon l'incompréhensible transgression<sup>5</sup>. Une opinion inclémente, motivée par la prédilection classique de Malvasia, qui vise à souligner l'anti-académisme substantiel du peintre et à blâmer le désintéret réticent montré pour les nouveautés élaborées durant ces mêmes années par les Carrache. Une distance si « intolérable » que, d'après le rigoureux Malvasia, l'on pouvait saisir dans la manière astucieuse<sup>6</sup>, caractérisée par l'usage abondant du noir, mise au point par Mastelletta pour dissimuler son dessin médiocre et hésitant.

Certes, c'est justement cette particularité de style qui, aujourd'hui comme autrefois, constitue la splendeur immuable de la peinture de Donducci. Son style, exprimé à travers une peinture à jet, de façon abrégée, libre et rapide, sans dessin et au fort contraste chromatique et de tons, fut beaucoup apprécié.

Voué à la production aussi bien de peinture sacrée que de celle soi-disant de chambre, Donducci excella surtout dans la réalisation de paysages, en obtenant des résultats surprenants qui lui procurèrent une notoriété et des commissions importantes, même en dehors de Bologne, à Rome notamment, où il séjourna sans nul doute aux alentours de 1611 et où, probablement, il s'y rendit aussitôt durant les années précédentes. Sinon, la précoce attestation de ses peintures dans les collections des familles princières les plus en vue de l'Urbe et également les plus avancées de l'époque sur le plan culturel, ne s'expliquerait pas. Comme les nombreux inventaires entre-temps recensés le confirment, Mastelletta peignit pour les Borghese, Spada, Pamphilj, Barberini, Santacroce et, justement, pour les Giustiniani. Une admiration qui démontre la façon dont l'originalité de son langage répondait à des demandes bien précises de goût, tout en s'imposant comme alternative possible à la formule classique élaborée, en revanche, par les Carracci. Une sorte d'artiste du XVI<sup>e</sup> siècle impénitent dans la Bologne de début XVII<sup>e</sup>, explorant des trajets alternatifs, au lieu de l'exemple des Carrache, il préféra des modèles stylistiques tirés de la grande tradition du XVI<sup>e</sup> siècle. Il se ré-

férait, in primis, à Parmigianino (une référence constante, notamment durant la première partie de sa carrière), puis à Nicolò dell'Abate, Bertoja, Dosso et Battista Dossi, ainsi qu'aux solutions de composition et picturales des vénitiens (des Bassano à Tintoret). Cela facilitera une ouverture naturelle et une familiarité vers le paysagisme nordique - qui contribua notamment à développer le style de Mastelletta quand, au cours de ses séjours romains (incité par le cardinal Giustiniani?), il entra en contact avec la peinture d'Adam Elsheimer<sup>7</sup> et de Paul Brill par le biais d'Agostino Tassi, à Rome dès 1610 et, d'après Malvasia, son grand ami<sup>8</sup>.

Aujourd'hui, il est de plus en plus clair que Mastelletta ne fut pas complètement indifférent et réfractaire à la leçon des Carrache. La prédilection pour les styles du XVI<sup>e</sup> siècle lui facilita l'ouverture d'un dialogue avec Ludovico, très probablement durant la période dans laquelle, Hannibal et Agostino étant partis pour Rome en automne 1595, Ludovico obtint la direction de l'académie. Comme le souligne Daniele Benati, l'on ne pourra pas comprendre pleinement la physionomie stylistique de Mastelletta des années 1605-1610, sans prévoir l'apport essentiel de Ludovico<sup>9</sup>. Protagoniste, vers la moitié de la première décennie du XVII<sup>e</sup> siècle, d'un tournant néomaniériste, c'est sur les solutions offertes par Ludovico dans les œuvres telles que *Le Christ nourri par les Anges* (Berlin), datable aux alentours de 1605, que Mastelletta développa son style typique.

L'œuvre présentée ici est un exemple emblématique de ce moment spécifique de la carrière du peintre. Elle illustre clairement l'accord complexe et habile avec lequel Mastelletta combine ses multiples sources lexicales d'inspiration. Le mouvement ondulé de la pose de Madeleine provient explicitement du répertoire florissant maniériste émilien, tandis que ses traits, ainsi que la gamme chromatique de ses vêtements, sont un hommage évident au modèle Parmigianino par excellence des peintres bolonais : *Saint Roch* dans la Basilique San Petronio à Bologne. Et si dans le lambeau de paysage bleuâtre que l'on entrevoit au-delà de la grotte, dans l'abstraction géométrique et dans les transparences limpides, il semble appréhender le caractère un







**Fig. 1**

Charles Normand d'après Mastelletta, gravure, publiée par Charles Paul Landon dans *Galerie Giustiniani ou catalogue figuré des tableaux de cette célèbre galerie...* Paris, 1812, planche, 51, 2.

peu ensorcelé et féérique de certains paysages de peintres de Ferrare (de Garofalo aux Dossi en passant par Ortolano), vers le bas, dans les ombres qui s'amoncellent sur les roches et sur la végétation ou dans la douceur un peu mélancolique de la figure, l'évocation au naturalisme passionné et sombre de Ludovico Carrache s'avère évidente. La manière minutieuse, en pointe de pinceau, de rendre les feuillages des arbres et la disposition de leur volume dans la profondeur, reflète un air plutôt nordique.

Connue la passion particulière de Benedetto Giustiniani pour les scènes de nocturnes caractérisées par de violentes intensités lumineuses<sup>10</sup>, il n'est pas surprenant qu'un tableau comme notre Madeleine ait pleinement satisfait le goût du cardinal. La rencontre avec Mastelletta eut sûrement lieu à l'époque où Benedetto séjourna à Bologne en qualité de légat du Pape entre 1606 et 1611. Cela fut probablement le début d'une collaboration fructueuse qui procura au peintre des contacts importants qui le firent connaître à Bologne et à Rome, en faisant du cardinal l'un de ses plus grands admirateurs<sup>11</sup>. Notre tableau figure sans doute parmi les premiers de Mastelletta que les Giustiniani lui commissionnèrent<sup>12</sup>. En effet, il est possible de l'identifier dans le registre d'accès de la Guardarobba de Benedetto durant les années de son séjour bolonais, où il est décrit comme un *petit tableau d'une Sainte Marie-Madeleine dans le désert avec un petit*

*paysage arrondi au sommet*<sup>13</sup>. À la mort du cardinal, le tableau passa au frère Vincenzo, dans ses inventaires, avec un pendant représentant *Le repos durant la fuite en Égypte* pas encore répertorié<sup>14</sup>, il est décrit avec l'indication plus précise des mesures (2 paumes et  $\frac{1}{2}$  et 2 de largeur) correspondant à celles de notre tableau<sup>15</sup>.

Le tableau fut inclus dans le groupe des œuvres sur lesquelles le marquis, par volonté testamentaire, imposa l'obligation du legs fidéicommissaire. Ainsi, l'œuvre resta de génération en génération en la possession de la famille jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir jusqu'à l'époque de Vincenzo Giustiniani Junior ; la personne qui eut la tâche ingrate de devoir disperser l'importante collection des aïeux. Pressé des énormes débits accumulés et des adversités des événements historiques, le prince Giustiniani décida de vendre toute la collection. Profitant de l'abolition du lien fidéicommissaire prévue par le gouvernement français (1804-1814), une sélection des tableaux les plus importants de la prestigieuse collection de famille fut transférée à Paris à la recherche désespérée de liquidités. Cependant, les premières tentatives de vente ne donnèrent pas les résultats espérés. Les attentes ne furent pas satisfaites, même lorsque la gestion de la vente fut confiée au chevalier Bonnemaïson qui, pour l'occasion, décida de réaliser un catalogue avec les reproductions fidèles des œuvres, en confiant la tâche à Landon ; notre tableau et son pendant y sont minutieusement reproduits (fig. 1). Tout le lot de tableaux fut acheté, en 1815, par Frédéric-Guillaume III. Ajouté aux collections royales de Prusse, le tableau y resta probablement au moins jusqu'à la chute des Hohenzollern, à l'époque de l'institution de la République de Weimar (1918). L'on sait néanmoins que quelques œuvres de Giustiniani considérées de moindre importance furent destinées à des résidences périphériques et vendues dans le temps. Il en fut probablement ainsi pour notre tableau. Rentré en territoire italien, il fut acheté aux alentours de 1960 par le père de ses derniers propriétaires.

**Davide Trevisani**



### 3. Giovanni Giacomo Sementi

(Bologne, 1583 - Rome, 1636)

#### Sainte Famille avec un ange

Huile sur toile, 76,3 x 96,5 cm (ovale)

Sementi place au centre de ce tableau raffiné et inédit, la Vierge recouvrant d'un voile l'Enfant assis sur ses genoux et qui l'embrasse afin d'épouser le format ovale de la toile. À droite, Joseph interrompt la lecture d'un livre pour admirer son épouse et, à gauche, un ange joint les mains en acte d'adoration.

La première attribution de ce tableau à de Giovanni Giacomo Sementi, référée pour la première fois par le sous-signé, apparaîtra désormais évidente à quiconque connaît et apprécie l'artiste bolognais. Sementi, qui avait fréquenté l'atelier et avait collaboré avec lui pendant longtemps, avait développé avec d'autres, sa propre valeur artistique et une méthode autonome, qui l'avait conduit à se faire une place de premier ordre dans l'histoire de la peinture bolognaise du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Cela n'est pas dû à son éducation à l'école de Denys Calvaert, dont nous informe Malvasia (1678), mais plutôt à la fréquentation à ses débuts de Francesco Albani, puis à un séjour romain qui le mettra en contact avec des expériences plus élusives qui entraîneront, un changement d'orientation significatif dans son parcours.

Bien que déférant encore aux solutions développées durant les années bolognaises, le tableau examiné appartient en effet à cette nouvelle conjoncture, en cours en 1624, alors que Sementi était au service du cardinal Maurice de Savoie. Il réalisera pour ce protecteur d'importants tableaux, telle l'*Allégorie de la Libéralité*, actuellement conservée à la Galerie Sabauda de Turin, qui lui fut payée en 1636<sup>2</sup>. Pour un artiste doté d'une grande curiosité comme Sementi, l'arrivée à Rome signifiait d'une part la découverte de la culture caravagesque bien qu'en phase de déclin, de l'autre celle du classicisme de Carrache, dont le porte parole à cette époque était un Giovanni Lanfranco tourmenté et en phase expérimentale. À cela s'ajoute le courant néo-vénitien qui, à travers les recherches de Nicolas Poussin, lui aussi à Rome depuis 1624, offrait une nouvelle orientation au classicisme.

Dans ce climat hétéroclite, Sementi dut, en tant que bolognais, se sentir obligé de mettre en avant sa fidélité à l'école de Reni. Cependant, les résultats obtenus sont de fait parmi les plus singuliers comme l'indiquent certaines œuvres

tel l'*Agar et l'ange* conservé dans une collection privée de Parme<sup>3</sup>, où les élégantes silhouettes des figures apprises chez Reni se déclinent sous une vraie lumière, propre à Lanfranco.

Pour un tableau d'un sujet religieux et destiné à la méditation privée, les résultats ne pouvaient être plus innovants. Néanmoins ici, la précision du calcul formel avec lequel Sementi dispose les figures dans le peu d'espace disponible est surprenante. La lumière dorée sculpte les corps et les fait jaillir de l'ombre. Si la Vierge et l'Enfant se trouvent en premier plan avec une évidence qui renvoie encore à Reni, le positionnement des deux figures rejetée en arrière et surtout la douce figure de l'ange, rappelle par certains aspects les typologies d'Albani. Mais le rendu de la composition est palpitant et « vrai » grâce à la lumière qui l'enveloppe et fait briller ses boucles blondes. On retrouve des résultats semblables dans la *Sainte Famille*, jadis dans la collection Ganz à Londres, dans laquelle, entre autres éléments, le décor en plein air rend la tendance poussinienne davantage explicite dans le langage mature de Sementi.

Daniele Benati



Giovanni Giacomo Sementi, *Sainte Famille*, jadis à Londres, collection K. Ganz.



## 4. Filippo Vitale

(Naples, 1589/90 – 1650)

### Judith décapitant Holopherne

Huile sur toile, 126 x 154 cm

**Bibliographie :** V. Pacelli, *Giovan Francesco de Rosa, detto Pacecco de Rosa 1607 -1656*, Naples 2008, n° 4, pp. 277-278

Le tableau, en excellent état de conservation, illustre un épisode narré dans l'Ancien Testament (*Livre de Judith* 13, 1 – 10). Judith, jeune femme juive, sauva sa ville, Béthulie, du siège d'Holopherne, général assyrien, en le décapitant dans son sommeil, après l'avoir séduit et incité à boire.

Le tableau peut être attribué aux diverses tendances naturalistes et caravagesques développées à Naples, par la main de Filippo Vitale, pour lequel la critique moderne et contemporaine (notamment Ferdinando Bologna) a attribué une position de grande importance<sup>1</sup>.

En effet, les correspondances sont évidentes avec quelques peintures célèbres du même Vitale, datées ou datables à partir des années 1620<sup>2</sup>. Le peintre avait déjà abordé le thème de *Judith décapitant Holopherne* dans une toile appartenant aujourd'hui à une collection napolitaine privée datant entre 1615 et 1620<sup>3</sup>. Cette dernière fut réalisée probablement sur le modèle d'une peinture perdue de Caravage, réalisée durant son premier séjour à Naples (1606-1607) et dont une partie de la critique suppose l'existence<sup>4</sup>.

La Judith en question présente, par rapport à l'autre version de la collection napolitaine, une restitution dramatique plus contrôlée de l'événement représenté, bien que ce dernier soit violent et tragique. Le tableau a le même aspect qu'une « représentation théâtrale » en raison de la composition plus soignée et étudiée, aux disparitions moins nettes des lumières et des ombres, à une expressivité plus sobre de Judith et de sa servante « goitreuse », ainsi qu'à la présence, du drapé précieux somptueusement damassé<sup>5</sup> qui fait office de splendide « toile de fond ».

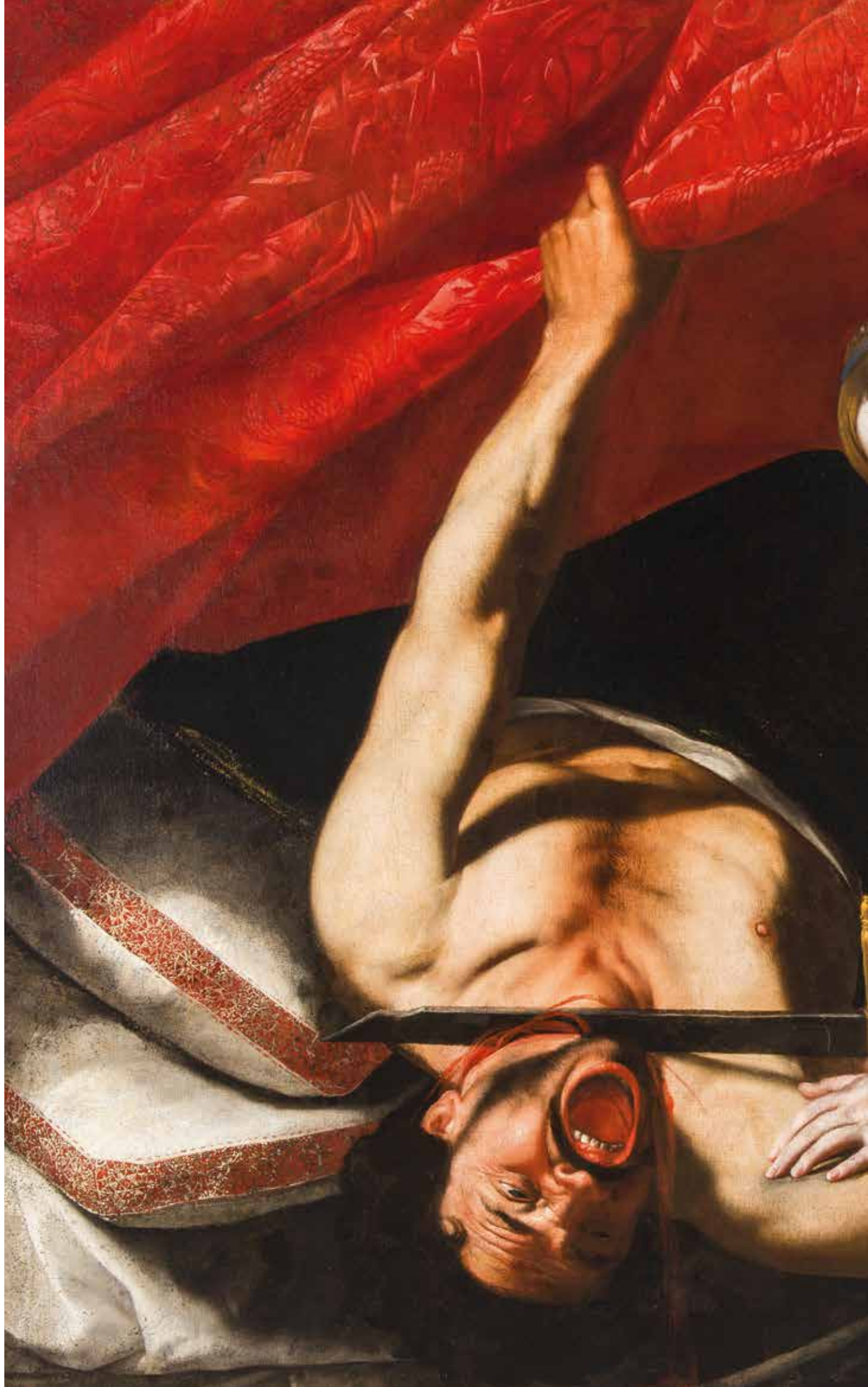
Compte tenu des considérations avancées jusqu'à présent, l'on attribue à la Judith examinée ici une datation plus avancée par rapport à la toile, ayant le même sujet et peinte par Vitale, citée précédemment. Il est probable que l'œuvre fut réalisée après 1630 et proche de celle proposée par Bologna pour la célèbre *Déposition* de l'église Santa Maria Regina Coeli à Naples, datant entre 1635 et 1640. Significative dans les deux œuvres, et visible de plus en plus également dans la production

suivante, la combinaison de solutions déjà orientées à la reprise de modèles classiques de Reni et, notamment, de Domenichino à Naples, ainsi que d'éléments encore d'origine naturaliste. Même dans cette phase avancée de son activité, Vitale ne semble pas renoncer, de fait, à l'héritage de ses débuts dans le domaine naturaliste et caravagesque. La dérivation de la servante « goitreuse » des modèles de Caravage est effectivement évidente, alors que la figure d'Holopherne fut inspirée de Ribera, peintre auquel Vitale prête une plus grande attention déjà à partir de 1620. La restitution crue et féroce réaliste d'Holopherne indique une reprise précise aussi bien de l'un des *Géants* peints par Ribera en 1631, et actuellement au Musée du Prado, que de la figure du même personnage décapité par Judith, peinte dans les deux tableaux conservés respectivement à la Galerie des Offices et à Capodimonte. Une comparaison celle-ci qui confirme l'hypothèse précédemment avancée d'une datation ultérieure à 1631-1633.

La figure de Judith présente, en revanche, des éléments quasi identiques aux compositions contemporaines de Pacecco De Rosa, beau-fils de Vitale. Des signes d'une collaboration réelle entre les deux ont été relevés d'ailleurs par la critique du passé et récente dans d'autres compositions déjà attribuées différemment tant à Vitale après 1635 qu'à Pacecco avant 1640. Vincenzo Pacelli, dans la monographie dédiée à Pacecco De Rosa<sup>6</sup>, publie le tableau examiné en précisant que l'œuvre serait le résultat d'une collaboration présumée de l'ancien Vitale avec le jeune beau-fils. Dans le cas spécifique, bien que convenant avec Pacelli que certaines préciosités chromatiques visibles notamment dans les vêtements de Judith et dans le drapé du rideau permettent de supposer cette collaboration, j'estime que la restitution naturaliste accentuée de l'ensemble de la composition est exclusivement le résultat de la présence prépondérante du plus ancien maître, auquel l'œuvre, en conséquence, doit être entièrement attribuée.

Nicola Spinosa









## 5. José de Ribera

(Játiva, 1591 – Naples, 1652)

### Saint Jacques le Mineur

Huile sur toile, 73,5 x 53,5 cm

La présence du bâton permet d'identifier le personnage représenté dans le tableau, comme étant Jacques le Mineur, fils d'Alphée, et surnommé le Juste pour son intégrité sévère. Saint Jacques fut l'un des douze apôtres et devint évêque de Jérusalem avant d'être lapidé en 62 ap.-C.

Le tableau, qui se présente en bon état de conservation et encore inédit, devait, à l'origine, appartenir à une série de toiles représentant les douze apôtres, la plupart représentés à mi-corps, avec, quelquefois, la présence du Christ bénissant. La réalisation de cette série de tableaux, indiquée comme *Apostolat* ou, en espagnol, *Apostolado*, était très diffuse en Espagne et dans les territoires appartenant au gouvernement espagnol (en Flandre, Lombardie, dans le vice-règne de Naples et de Sicile), pour décorer l'intérieur des sacristies.

La qualité évidente et nette des formes, la réalisation des lumières et des ombres, la définition minutieuse des détails anatomiques et somatiques, le traitement vigoureux d'applications chromatiques denses et compactes des épidermes, étoffes, surfaces de divers objets, ainsi que la sévère et sobre intensité expressive, inscrivent ce *Saint Jacques le Mineur* dans le cadre des tendances naturalistes développées par Ribera à Rome, dans le sillage des expériences menées par Caravage dans la ville éternelle et à Naples entre 1600 et 1610, année de sa mort.

Ribera s'était transféré dès son plus jeune âge de la ville natale de Játiva (Valence) à Parme, au service des Farnèse, et il s'était affirmé dans le milieu romain (peut-être déjà depuis 1608 ?) avec une série d'œuvres caractérisées par des solutions vigoureuses sous le profil d'un naturalisme pur, qui en firent l'un des plus grands représentants du caravagisme.

Il est probable que durant le séjour à Rome, notamment à partir de 1614, Ribera ait envoyé quelques-uns de ses tableaux naturalistes et caravagesques à Naples. Toutefois, l'absence de sources écrites - à l'exception de la série documentée d'œuvres (1616 - 1620) pour le vice-roi de Naples, le duc d'Osuna - ne permet pas de confirmer que les tableaux expédiés contenaient des caractéristiques semblables à la dernière phase du séjour romain ou aux premières œuvres réalisées à Naples.

Dans cette phase de « transition » entre Rome et Naples, on trouve une longue série de tableaux, qui présentent des correspondances très étroites de composition et de restitution picturale avec ce *Saint Jacques*. Parmi ces tableaux, ceux qui méritent d'être cités sont : le *Saint Pierre* et *Saint Paul* conservés au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, les deux rédactions du *Démocrite* souriant autrefois en possession de Piero Corsini à New York et dans une collection privée de Lugano, le *Saint Pierre* de l'University



Art Museum de Bloomington (Indiana), le *Martyre de Saint Barthélemy* de la collection Pallavicini Rospigliosi à Rome, le *Saint Matthieu et l'ange* conservé dans une collection privée à Santiago.

Les dimensions presque identiques, de la composition, de la restitution des traits anatomiques et somatiques, de la sobre intensité expressive, de la qualité des lumières et compacité chromatique, présentent des affinités évidentes avec la présente toile et quelques œuvres appartenant à deux apôtres, disparues, réalisées entre 1616 et 1617. Il s'agit de *Saint Pierre*, *Saint Jacques le Majeur* et *Saint Paul* (78x65 cm), conservés dans le cabinet de peinture du complexe monumental des Girolamini de Naples ; le *Saint Philippe* de la Galerie Sarti à Paris qui, en pendant avec *Saint Jude Thaddée* (65x50 cm), se trouvait déjà dans la collection Impériale à Rome.

Parmi les portraits dispersés de cette série d'apôtres peinte par Ribera entre 1616 et 1617, à Rome ou plus probablement à Naples, signalons le *Saint Paul* conservé dans une collection privée napolitaine. L'œuvre fut présentée pour la première fois lors de l'exposition sur Battistello Caracciolo et le premier naturalisme à Naples, sous la direction de Ferdinando Bologna (Naples, 1991-1992). Les correspondances entre *Saint Jacques le Mineur*

et *Saint Paul* sont en effet incontestables, en particulier grâce à la restitution des traits somatiques des deux apôtres, la finesse et la précision des applications chromatiques. Dans les deux cas, la définition du poing fermé droit est concrète, vigoureuse et habile et la restitution picturale du drapé volumineux des manteaux respectifs est identique. L'intensité expressive en fait deux modèles remarquables et inoubliables. L'un et l'autre dégagent une grande humanité, profonde et authentique. À tel point qu'il a été supposé - sans en avoir la confirmation -, que les deux toiles avaient appartenues à un autre Apostolat, disparu, réalisé par Ribera entre les 1616 et le début de 1618.

Quoi qu'il en soit, au-delà de l'hypothèse avancée, l'identification de ce *Saint Jacques le Mineur* constitue un remarquable apport pour l'identification des inclinations du peintre. Nous pensons en particulier au profil légèrement naturaliste et caravagesque que Ribera manifeste encore durant la phase de son transfert de Rome à Naples, avant d'aboutir à une nouvelle rigueur de composition accentuée par une restitution monumentale dans les tableaux réalisés entre 1624 et 1630.

Nicola Spinosa



## 6. Abraham Brueghel, dit il Brueghel Napoletano ou Ryngraaf

(Anvers, 1631 – Naples, 1690/97)

*en collaboration avec*

**Guillaume Courtois, dit il Borgognone (?)**

(Saint Hippolyte, 1626 – Rome, 1679)

### **Nature morte aux fruits avec un homme barbu**

*huile sur toile, cm 94x134*

Cette « nature en pose », inédite, doit être attribuée au peintre flamand Abraham Brueghel. La restitution des deux courges et des pêches, leur disposition, leur regroupement ainsi que le traitement pictural correspondent à d'autres compositions du célèbre peintre Abraham Brueghel. L'artiste, d'origine flamande, fut longuement actif dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle entre Rome, Naples et Messine, avec grand crédit et succès, en particulier pour ses natures mortes. Le genre de la « nature en pose » pour Brueghel appartenait à une longue tradition familiale qu'il actualisa avec des solutions analogues à Michelangelo Pace.

Le tableau traité ici, fut vraisemblablement réalisé avant son transfert à Naples en 1676. En effet, les analogies avec les œuvres de Brueghel signées et datées entre 1669 et 1675 sont évidentes. Citons, entre autres, les « natures en pose » du Musée Boymans-Van Beuningen de Rotterdam, du Musée National de Stockholm, du Louvre, du Rijksmuseum d'Amsterdam, de la Galerie Sabauda de Turin et, jadis, de la Galerie Gasparrini à Rome<sup>1</sup>.

La présence du paysan chauve et barbu, peint à droite au second plan, avec une grosse pastèque dans les bras confirmerait la réalisation de cette oeuvre durant les an-

nées romaines. Durant son séjour, Brueghel avait collaboré avec plusieurs artistes pour l'insertion des figures présentes dans ses compositions. Les interventions avaient été confiées à Borgognone, Maratta, Gaulli et Brandi. Le paysan présente le traitement en « demi-figure » employé par ces derniers ou encore par le peintre Guillaume Courtois surnommé le Borgognone (Saint-Hippolyte 1626 – Rome 1679). Ces personnages sont présents dans d'autres compositions célèbres, toujours avec des fleurs et des fruits, peintes par le même Brueghel : comme, par exemple, entre autres, la *Nature morte avec fleurs, fruits et une jeune femme* (125 x 166,5 cm) de la collection Valerio à Genève, la *Cueilleuse de fruits* de la Gemäldegalerie de Dresde ou la *Jeune fille avec fruits et fleurs*, jadis à la Galerie Sanct Lucas de Vienne. Si l'attribution à Borgognone de la figure insérée dans la toile examinée devait être confirmée, il en serait de même pour sa datation antérieure à 1675, quand Brueghel se trouvait encore à Rome, en contact aussi avec Courtois, avant de se transférer définitivement à Naples.

**Nicola Spinosa**









## 7. Antonio Zanchi

(Este, 1631 – Venise, 1722)

### Philosophe

huile sur toile, 110 x 92 cm

**Bibliographie :** S. Marinelli, *Il virtuoso Antonio Zanchi*, dans *Aldébaran. Storia dell'arte*, I, Vérone 2012, pp. 179-191, à p. 181

Le personnage représenté à mi-figure, torse nu et portant un bandeau sur le front, reprend un philosophe ou un mathématicien dans l'acte de manier une équerre et un livre. L'on doit à Sergio Marinelli l'attribution du tableau, qui y reconnut en premier la main d'Antonio Zanchi, en rapprochant l'œuvre à la série de figures de savants de Luca Giordano réalisées peu avant, si ce n'est pendant la même période<sup>1</sup>.

Zanchi, artiste éminent de la peinture baroque vénitienne, originaire d'Este, entreprit sa formation d'abord auprès du maître G. Pedrali de Brescia, pour ensuite se transférer dès son plus jeune âge à Venise, où il fut élève de Matteo Ponzone, puis de Francesco Ruschi. Sa peinture subit l'influence de Giovanni Battista Langetti, qui porta à Venise la poétique des "Ténébreux"<sup>2</sup>. Peintre fort apprécié par ses contemporains, il put bénéficier d'importantes commissions publiques et privées. En 1662, il fonda une académie pour la formation des jeunes, en éditant également un manuel, dont hélas, aujourd'hui, l'on ignore la collocation<sup>3</sup>. En 1666, grâce à l'exécution de la grande toile représentant *La peste* pour la Scuola Grande de San Rocco, placée à côté des tableaux de Tintoret, il obtint une certaine notoriété qui l'amena à travailler, en 1672, également pour les princes de Bavière. Au cours des années suivantes, il opéra non seulement à Venise, mais aussi pour diverses institutions des villes de Bergame, Trévise, Capodistria et Vicence. Durant la dernière partie de sa carrière, le peintre multiplia son activité également en raison de la condition économique difficile pour le maintien de sa nombreuse progéniture. À partir des dernières années du siècle, Zanchi déplaça son activité à Este, sa ville natale, en s'éteignant à Venise en 1722<sup>4</sup>.

L'attention accordée à des sujets comme celui du tableau de Zanchi relève d'un intérêt généralisé au cours du XVII<sup>e</sup> siècle pour la figure du philosophe. La physionomie des anciens sages restent néanmoins essentiellement inconnue, en favorisant la libre interprétation de la part des artistes<sup>5</sup> intéressés à suggérer plutôt le fait que le sujet représenté incarnait la sagesse, la profondeur d'esprit et l'acte de penser<sup>6</sup>. L'impossibilité de peindre la pensée, par définition

intangibile, amena les peintres à utiliser le corps comme moyen d'extériorisation de l'activité mentale, en se servant de quelque convention utile. L'on proposa un modèle de philosophe comme sage renonçant aux biens terrestres, en créant ainsi une typologie spécifique de personnages caractérisés par l'aspect négligé, la pauvreté ou l'exiguïté des vêtements et par la présence de quelques objets du métier<sup>7</sup>. Melloul identifie en outre, dans ce type de tableaux, l'usage particulier que l'on fait de la lumière, pas comme simple phénomène physique, mais comme métaphore de la connaissance. Le visage du philosophe légèrement ombré sert à exprimer, de manière picturale, le mouvement de l'idée qui émerge. Le fond indéterminé et foncé sur lequel se profilent ces figures situe la pensée dans une dimension sans espace ni temps, où la connaissance est péniblement déchirée par l'obscurité. Entre l'arrière-plan et la figure, le rapport est conflictuel : la force de la pensée agit sur le corps<sup>8</sup>, exactement comme dans notre tableau de Zanchi, où le philosophe cambré a le visage dans la pénombre. Comme l'indique Marinelli, cet homme de science " est surtout un corps, pas un visage [...]. L'équerre est brandie comme une arme et le livre est manié avec un embarras bizarre et évident, comme de ceux qui ignorent le sens [...]. L'emphase des corps [...], mieux que tout autre moyen, exprime la grandeur pure de l'esprit " <sup>9</sup>. Comme le souligne Hadjikyriakos, Zanchi dans ses tableaux, bien que partant de l'observation du fait réel, déforme, altère l'anatomie et utilise les corps comme des " masques pour transmettre et filtrer les messages ". Ces masques ont tendance à ressembler à l'aspect le plus vrai du personnage, à savoir à sa vérité intérieure. Ce qui intéresse le peintre, en effet, n'est pas l'individualité du sujet, mais sa présence et sa valeur sémantique<sup>10</sup>.

Laura Marchesini



## 8. Pietro Dandini dit Pier Dandini

(Florence, 1646 - 1712)

### Mort de Lucrèce

Huile sur toile, 88 x 74 cm

**Bibliographie :** S. Bellesi, *Pier Dandini e la sua scuola*, Florence, en cour de publication

Cette peinture, riche en intensité dramatique interprétative et formulée selon une approche de composition fortement théâtrale, présente en premier plan, au sein d'un espace obscur et apparemment indéfini, la figure d'une jeune femme avenante en train de se donner la mort avec un poignard long et affilé. Poignante dans son désespoir passionnel, la figure, éclairée par une froide lumière lunaire qui façonne presque avec cruauté la chair éburnéenne désormais sans vie et le visage aux traits marqués similaires à ceux d'un masque tragique, est décrite dans une pose très particulière, presque rotatoire, avec le regard et le bras gauche tournés, idéalement, vers les présents probables ou, au sens plus exclusif, vers une élite restreinte de spectateurs « morbides ».

La particularité descriptive du personnage permet de reconnaître Lucrèce, héroïne historique de la Rome antique, symbole traditionnel d'amour et de fidélité conjugales. Épouse de Collatinus, la vertueuse maîtresse de maison, très admirée des citoyens romains pour sa beauté et sa droiture morale, attira l'attention de Sextus Tarquin, fils de Tarquin le Superbe qui, par un chantage impitoyable, la viola. Pour laver la honte subie par son agresseur et restituer ainsi à son époux son honneur, Lucrèce décida de se suicider dans la chambre nuptiale. Avant de mourir, elle laissa à ses proches une lettre dans laquelle elle expliquait les raisons extrêmes de son geste. Après avoir appris la vérité et les raisons de la mort de Lucrèce, son époux et ses proches se dressèrent contre Sextus Tarquin, qui fut contraint de s'exiler avec toute sa famille.

La particularité typologique de la figure et la restitution picturale, qui alterne des touches parfaitement lisses à des touches brisées et matiéristes, permettent d'attribuer avec conviction l'œuvre au catalogue autographe de Pietro Dandini, mieux connu sous le nom de Pier Dandini, étoile du firmament artistique florentin entre la fin du 17e siècle et le début du siècle suivant.

Fils d'un vendeur d'épices, Ottaviano et de Domenica Monti, Dandini, né dans le chef-lieu toscan en 1646, fut initié dès son plus jeune âge à l'étude de la peinture dans la boutique de son oncle, Vincenzo, maître parmi les plus

appréciés de la moitié du 17e siècle. Après avoir achevé son éducation artistique suite à quelques voyages effectués notamment à Venise et à Rome, Pietro, à la moitié des années 1670, entama une activité autonome soutenue et très appréciée, marquée par d'importants mandats publics et privés liées principalement à Casa Medici, pour les familles patriciennes les plus en vue et dans de célèbres lieux de culte. Auteur de cycles spectaculaires dans des fresques, et d'intrigantes représentations sur toile, l'artiste élaborait un type de peinture désinvolte et agréable, oscillant principalement entre leçon de Cortona, richesse chromatique de Rubens et tradition du dessin toscan. Titulaire d'une école renommée, héritée de son oncle, Pietro mourut, empli de reconnaissances professionnelles, dans sa ville natale en 1712<sup>1</sup>

Ayant fait l'objet de réflexions exégétiques et érudites sur différents courants artistiques italiens du 17e siècle, la toile, déjà attribuée, non sans hasard, à l'« École de l'Italie septentrionale du XVIIe siècle », au vu des affinités de composition évidentes avec les œuvres de Francesco Del Cairo et Pietro Ricchi, est relative à la phase extrême de Pier Dandini, comme on le déduit de la comparaison avec le retable du *Martyre de Sainte-Ursule et ses compagnes*, réalisé en 1712 pour l'église Santi Clemente e Giusto de Volterra, aujourd'hui conservé, par mesure de précaution, dans les dépôts de la Pinacothèque civique de Volterra<sup>2</sup>. Presque superposable à l'une des compagnes de Sainte-Ursule étendue au sol au premier plan, la figure de Lucrèce se distingue également par son affinité avec certaines œuvres de l'oncle de Dandini, Cesare Dandini, évidente dans le ton de porcelaine de la chair et dans l'interprétation passionnelle du personnage, synonyme parfait d'*Éros* et *Thanatos*.

**Sandro Bellesi**



## 9. Sebastiano Ricci

(Belluno, 1659 – Venice, 1734)

### Dioscoride

Huile sur toile, 183 x 36 cm

**Bibliographie :** E. Lucchese, « Sebastiano Ricci e dintorni », dans *Studi di Storia dell'Arte*, 21, 2010, pp. 216-217 ; S. Marinelli, *Modelli diversi di Sebastiano Ricci*, dans AA.VV., *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Actes du colloque international d'étude 14-15 décembre 2009, sous la direction de G. Pavanello, Venice, 2012, p. 69, ill. 15.

Une toile au format oblong, une seule figure élégante et expressive et porteuse de symboles : il s'agit du portrait idéal d'un médecin provenant d'un passé très lointain, originaire de l'Asie Mineure mais de culture grecque, qui fut pendant longtemps médecin militaire des légions romaines au Moyen-Orient et surtout chercheur et auteur de traités de grande renommée, Dioscoride<sup>1</sup>. En témoignage de grande amitié, Dioscoride avait consacré à son collègue, et probablement maître, Areios, son *opera omnia*, *De Materia Medica*<sup>2</sup>. Un ami cher au médecin, botaniste et phytothérapeute légendaire de l'antiquité<sup>3</sup>, dont on retrouve le portrait dans un pendant de notre œuvre. Les deux toiles, présentées il y a quelques années avec une attribution plus qu'incertaine à Gaspare Diziani, ont été depuis correctement rendues par Lucchese à Antonio Arrigoni<sup>4</sup> pour l'*Areios* et Sebastiano Ricci pour le *Dioscoride* qui en avait saisi les diversités stylistiques et de composition.

Le format particulier des deux toiles, outre l'affinité de leur sujet, incite à penser qu'elles constituaient des panneaux figurés d'une « épicerie » ancienne, probablement encastrés dans une boiserie de décoration. Chronologiquement, l'œuvre de Ricci semble se situer au début de sa maturité, durant les années fertiles entre la première et la deuxième décennie du siècle. Alors que dans la toile d'Arrigoni il semble y avoir une attention plus calligraphique et conceptuellement propre au XVII<sup>e</sup> siècle, dans le *Dioscoride* la maestria de Ricci s'exprime à travers une touche fraîche, un jeu habile de clairs-obscurs, des touches de lumière imprévues, où des grumeaux de

matière, étalés d'un jet, créent et définissent les volumes des plis des étoffes, en ondulant la majestueuse barbe blanche et soulignant sur le visage les rides, signes de connaissance, plutôt que de vieillesse. Il est hors de doute que la tête du protagoniste est similaire à de nombreuses autres du répertoire figuratif de Ricci : d'*Antoine le Grand* de Certosa di Vedana<sup>5</sup>, à celle du même saint de la *Tentation* du Louvre à Paris<sup>6</sup> à quelques satyres et silènes des diverses bacchantales, jusqu'aux seconds rôles de la *Présentation au temple* dans ses diverses versions, sans oublier les têtes d'études « à la Véronèse », un exemple splendide du mimétisme culturel et extraordinaire du grand artiste de Belluno. Les détails figurant dans le tableau sont intéressants : la boule en verre transparent qui fait office de burette à quelque mystérieux composé médicamenteux, les herbes que Dioscoride tient dans sa main, la matière première de ses études, les poignets en dentelle qui sortent des manches, une dérogation gracieuse à la rigueur du personnage, les gros bas tombants, identiques à ceux qui figurent dans plusieurs petits tableaux votifs représentant saint Roch que Ricci aima répliquer<sup>7</sup>. À la disposition essentielle et habile du panneau fait de contrepoids l'élégance du piédestal baroque avec cartouche, où est gravé le nom du protagoniste<sup>8</sup>, tandis que la coupe diagonale de la lumière souligne les volumes et modèle les formes, en créant de vigoureux jeux clairs-obscurs.

Annalisa Scarpa



## 10. Andrea Locatelli

(Rome, 1695-1741)

### Paysage arboré avec ruines romaines et personnages

huile sur toile, 98,5 x 74 cm ; monogrammé AL sur la base, en bas à droite.

**Bibliographie** : A. Busiri Vici, « La prima maniera di Andrea Locatelli », dans *Palatino*, 1967, fig. 5; A. Busiri Vici, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Rome, 1976, p. 44 ; fiches 15-16.

### Paysage avec la pyramide de Cestius et personnages

huile sur toile, 98,5 x 74 cm

**Bibliographie** : A. Busiri Vici, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Rome, 1976, p. 44 ; fiches 15-16 ; M. M. Mosco, « Les trois manières d'Andrea Locatelli », dans *Revue de l'art*, (1970), n° 7, pp. 19-37, fig. 11, à p. 23.

Ces deux magnifiques tableaux d'Andrea Locatelli furent présentés par Busiri Vici en 1976. Les deux œuvres en pendant reprennent des paysages avec des ruines et des personnages. Locatelli excella dans ce genre pictural en fondant les modèles de la tradition classique du XVII<sup>e</sup> siècle avec une nouvelle attention aux aspects naturels et pittoresques propres à Gaspard Dughet et Salvator Rosa. Dans ce type de tableaux, il réussit à représenter un idéal de vie pastorale de la campagne romaine, en unissant aux principes de l'Arcadie la capacité d'analyse de la figure humaine propre au monde des bambochades de Pieter Van Laer, Michelangelo Cerquozzi et Jan Miel<sup>1</sup>. L'attention accordée aux figures est très évidente également dans ces deux tableaux où apparaissent des personnages imaginaires qui conversent et une figure de guerrier à cheval récurrente dans plusieurs œuvres de l'artiste<sup>2</sup>. La présence simultanée des personnages et des ruines, réels et inventés, savamment placés dans le paysage amène, anime la scène et crée un contraste intéressant entre la simplicité des personnages et la magnificence du lieu<sup>3</sup>. Sur les ruines d'une base à droite du premier tableau, Locatelli appose son monogramme typique - où la jambe de la lettre A forme la lettre L.

Busiri Vici associe le style sûr de ces œuvres à une autre paire de chefs-d'œuvre : *Scène dans un parc d'une villa romaine*, aujourd'hui en collection privée et *Scène archéologique romaine*, conservée dans la Galerie Nationale d'Art Ancien de Rome, datant autour de 1720<sup>4</sup>.

Notre pendant provient actuellement d'une collection privée bolonaise, mais l'on sait qu'il appartenait jadis à la prestigieuse collection A. De Micheli de Milan, et fut acheté ensuite par l'antiquaire de Turin, Accorsi<sup>5</sup>. En particulier, Busiri Vici affirme d'ignorer la collocation des tableaux, même si

dans un article de quelques années avant sa monographie, l'un des deux tableaux, celui avec la pyramide de Cestius, est signalé auprès de la galerie Sestieri de Rome<sup>6</sup>. L'affaire de collection intriguée des années récentes n'est autre que le témoignage le plus récent de la chance de Locatelli, qui s'est consolidée au fil des siècles.

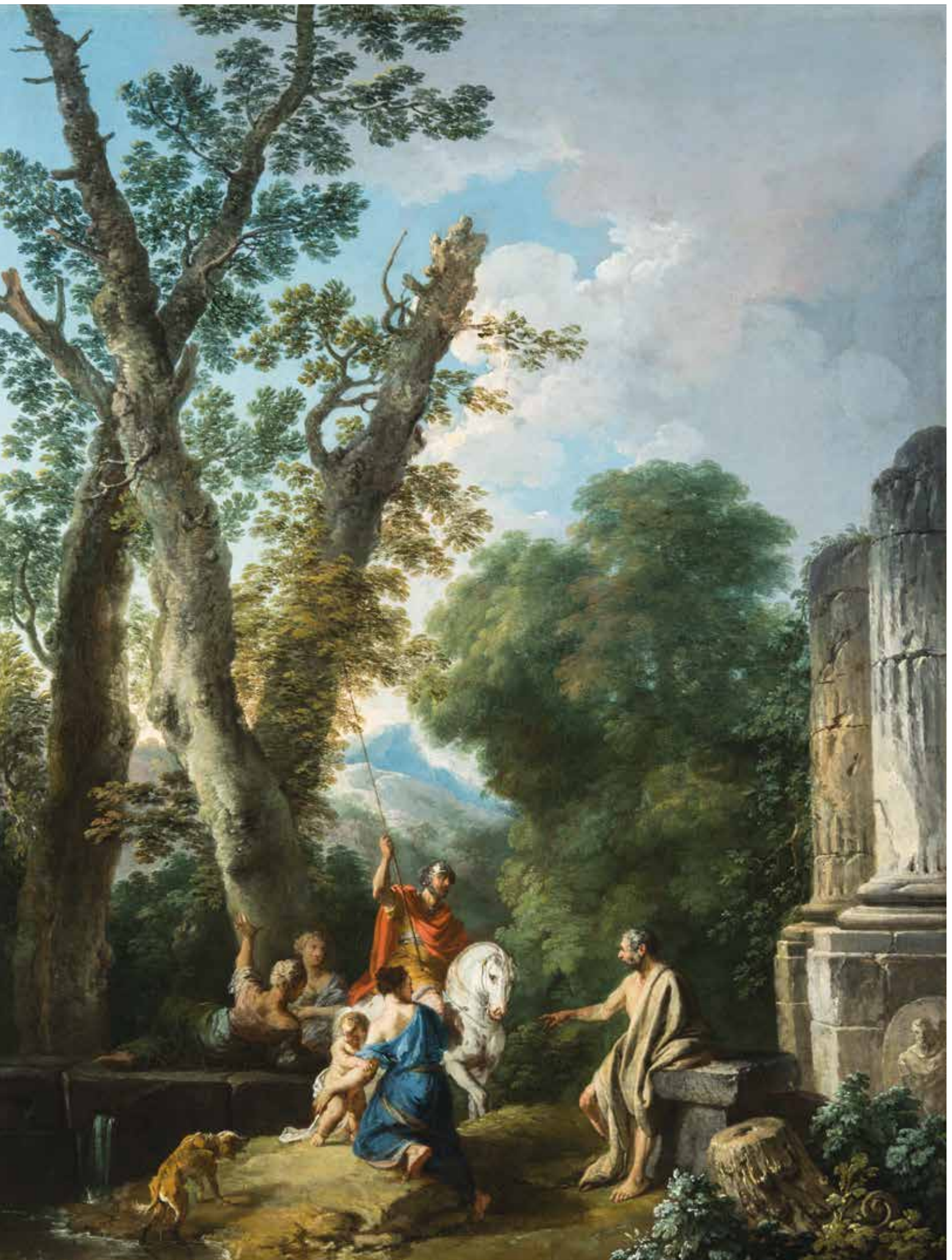
Locatelli travailla pour les plus grands mécènes de son époque, tels que les cardinaux Alessandro Albani et Pietro Ottoboni ; déjà en 1715, il avait décoré quelques salles du palais Ruspoli ; il fut ensuite appelé par le prince Antonio Ottoboni, en tant que paysagiste, et grâce à Filippo Juvarra il obtint d'importantes commandes par Victor-Amédée II de Savoie et par Philippe V d'Espagne. Parmi les principaux admirateurs du peintre, il y avait également la famille Colonna qui, en 1783, dans le palais SS. Apostoli, conservait quatre-vingt de ses tableaux.

Les études de Paolo Coen sur le marché romain du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup> démontrent qu'à commercialiser les œuvres du peintre furent de nombreux marchands aussi bien italiens qu'étrangers. Les sources révèlent, en outre, que dans les classes populaires aussi, parmi les artisans et les transporteurs, certains déclaraient de posséder des authentiques de Locatelli. Bien qu'il soit impossible de vérifier la véracité de ces affirmations, celles-ci démontrent le succès incontestable de Locatelli auprès de ses contemporains<sup>8</sup>. La vaste demande de la part des commettants amena certainement le peintre à répliquer quelques tableaux, en y ajoutant des variantes intéressantes par rapport au modèle. Tel est le cas de notre *Paysage avec la pyramide de Cestius et personnages*, dont il existe une seconde version, bien qu'aujourd'hui l'on ignore sa collocation<sup>9</sup>.

Laura Marchesini









## 11. Gaetano Gandolfi

(S. Matteo della Decima [Bologne], 1734 - Bologne, 1802)

### Marie qui allaite Jésus, et saint Joseph (Sainte Famille)

Huile sur toile, 47 x 61,5 cm

**Bibliographie** : P. Bagni, *I Gandolfi*, Bologne 1992, p. 558 (comme Mauro Gandolfi)

Le tableau, jadis conservé dans la villa Bentivoglio, à Varignana (Castel San Pietro), fut correctement attribué au catalogue du grand artiste bolognais Gaetano Gandolfi par Francesco Arcangeli en 1965<sup>1</sup> ; l'attribution ultérieure au fils talentueux de celui-ci, Mauro<sup>2</sup>, est à considérer, sans nul doute, erronée.

En effet, cette dernière attribution n'est ni justifiée ni accompagnée d'une fiche critique. Il s'agit d'une affirmation singulière n'ayant aucun critère critique ou support scientifique<sup>3</sup>. On suppose d'ailleurs qu'elle dérive du choix, avancée par l'auteur, dans la succession des images, qui voit l'œuvre en question reproduite après la *Sainte Famille* de l'Université de Californie, un dessin attribué à Mauro puisqu'au dos il y a une inscription, <G.dfi. octobre, 1802> – Gaetano mourut en juin de la même année –, dont l'authenticité n'est pas mise en doute. Cette attribution doit donc être corrigée en faveur de Gaetano Gandolfi en raison de la qualité qui lui est propre et qui ajoute un intérêt au chapitre des images de la Famille évangélique, des pein-

tures qu'il réalisa pour la dévotion privée selon un lexique tendrement affectueux et de vraisemblance immédiate, une trace pour ainsi dire de son vécu de père affectueux et attentionné.

En consultant les essais de la première maturité, comme par exemple la *Sainte Famille*, jadis attribuée à Fragonard<sup>4</sup>, une peinture suave, et la petite toile réalisée juste après, autrefois de la collection bolognaise Ceschi<sup>5</sup>, conçue comme un moment d'intimité familiale, aux œuvres ineffables du Musée des Capucins de Bologne, un petit cuivre quasi chef-d'œuvre et la peinture de Sainte Marie de la Charité<sup>6</sup>, qui voit la Vierge absorbée dans la contemplation de son enfant, comme toute mère avec sa propre créature, jusqu'aux essais des années quatre-vingt, dans lesquels l'attention repose sur le regard de présage de la Mère<sup>7</sup>, l'on relève le développement de la recherche de Gandolfi, engagé du point de vue rationnel à donner expression au récit évangélique en raison de l'*Aufklärung* catholique et à offrir une réponse cohérente, avec son parcours d'artiste

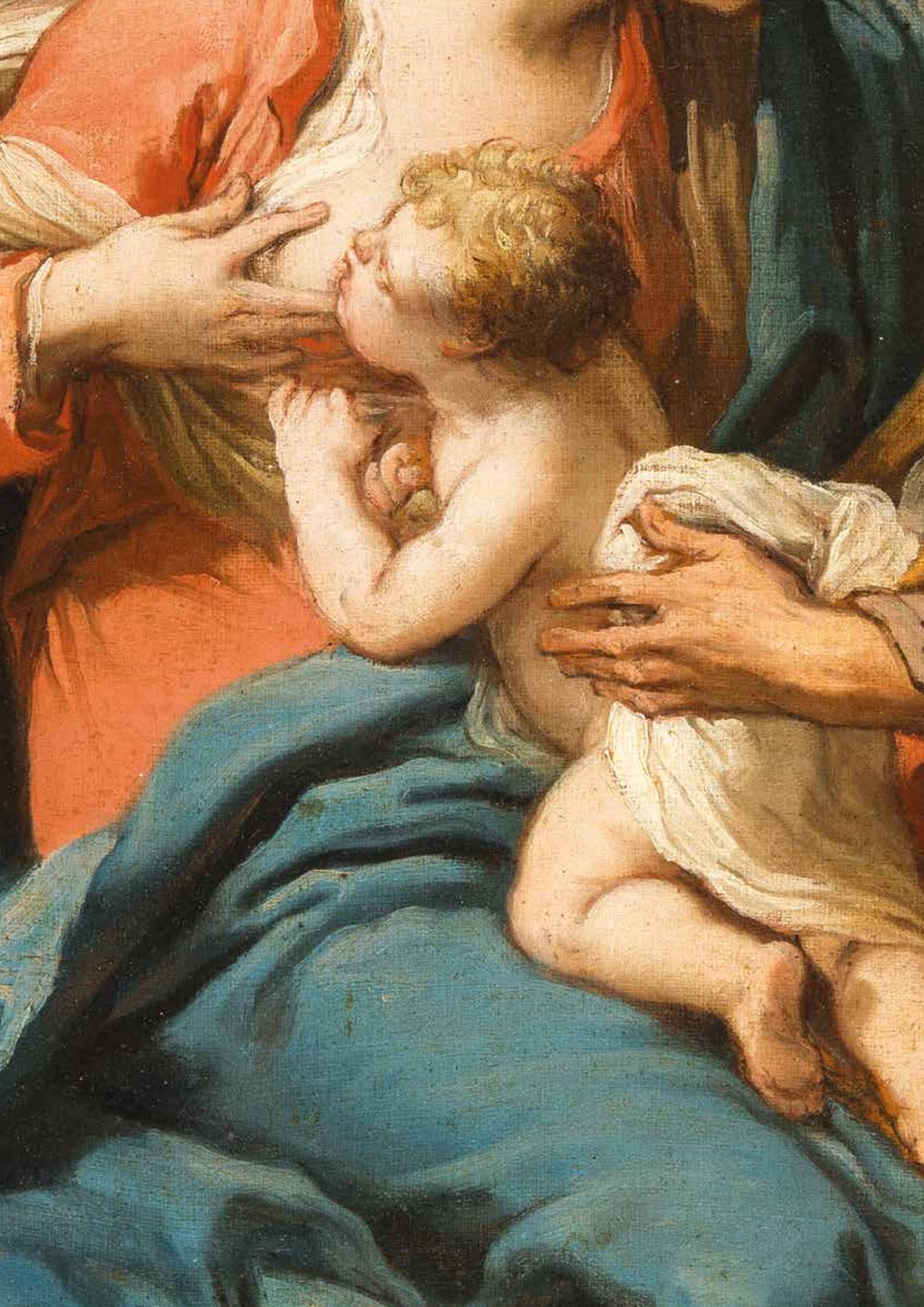


engagé à maintenir haute la grande tradition de l'école bolognaise dans une époque de crise des consciences, troublées par les événements français et ensuite par le brusque changement politique, social, économique suite à l'arrivée des dominateurs à Bologne. En 1798, Gaetano réalisa les belles toiles présentes aujourd'hui à l'Ashmolean Museum d'Oxford<sup>8</sup>, l'*Adoration des pasteurs* et la *Fuite en Égypte*, qu'il est important d'évoquer car, dans celles-ci, Marie est représentée selon un modèle à tendance classique, le plus moderne admis par les circonstances ; une variante est identifiée dans la représentation de Joseph, non plus la personne âgée rassurante de nombreuses autres compositions, mais peint dans le plein de sa virilité, comme dut être l'époux de Marie selon le précepte évangélique. Tel est le cas dans cette *Sainte Famille*, d'intonation antibaroque dans la lenteur des mouvements et l'économie des gestes et des poses, une peinture dans laquelle le rapport entre les personnages, non plus si gentil et suggestif comme dans les

œuvres de la huitième décennie du siècle, est focalisé dans la restitution des gestes de protection des parents envers l'Enfant, duquel ils pressentent le sacrifice.

À noter, en outre, la rareté du thème de cette "Vierge allaitant", un thème qui avait été récusé par les autorités à l'époque de la Contre-Réforme : Gandolfi, à la fin du siècle qui l'a vu protagoniste sur la vaste scène de l'art européen, réinterprète donc un thème ancien avec l'ajout des accents à la délicatesse extraordinaire. Même dans un thème qui pourrait sembler prévisible, Gaetano sait imposer une iconographie innovante qui trouve correspondance dans la sécurité franche de la restitution, de la structure et de l'équilibre chromatique, conçu selon une harmonie de teintes, distantes des bruits chromatiques des peintures de jeunesse, en réponse au goût néoclassique dominant.

**Donatella Biagi Maino**



## 12. Filippo Pedrini

(Bologne, 1763-1856)

### Scène allégorique avec Mars, la Renommée et d'autres figures

(Bozzetto pour les fresques de Palais Tanari, Bologne)

*Huile sur toile, 84 x 65 cm*

**Bibliographie :** D. Biagi Maino, fiche signée, dans *Quadri da collezione. Dipinti emiliani dal XIV al XIX secolo* catalogue de l'exposition, Bologne 2013, pp. 110-112 (comme *Allegoria profana* [Allégorie profane]).

Essai élégante de la manière recherchée de Filippo Pedrini<sup>1</sup> - qui compte parmi les meilleurs élèves et disciples du style raffiné et international de Gaetano Gandolfi - , l'esquisse constitue un ajout significatif à la connaissance de la grande décoration bolonaise de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. A cette époque, malgré un goût néoclassique triomphant en peinture, on appréciait encore l'ancien lexique iconographique qui encourageait les rythmes de composition accentués par le mouvement et les couleurs, les lignes brisées et les diagonales, les formes de grâce effleurée plongées dans une atmosphère limpide et solaire. La rhétorique solennelle des nouvelles poétiques, interprétées à Bologne par Palagi, avait en effet conduit à l'oubli de la beauté inégalable des derniers excellents interprètes de la grande école locale désormais destinée au déclin en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle. Le tableau prépare la décoration de la salle du palais sénatorial Tanari. Le décor, le plus fascinant d'un cycle qualitativement précieux, présente un programme iconographique complexe composé de la Vérité dévoilée par le Temps au centre, avec les personnifications de la Paix et l'Abondance, la Justice, et les divinités telles qu'Apollon,

Minerve, Mercure et bien d'autres.

Le Palazzo Tanari, situé Via Galliera, fut le domicile de l'une des familles les plus importantes du point de vue politique, économique et social de Bologne. Les Tanari étaient propriétaires de vastes domaines dans le territoire de Monteveglio et de Bazzano, où se trouve la villa Ca' Rossa, qui, aux mêmes dates, fut remise à neuf et décorée « à la mode » par la volonté du marquis Sébastien. Ce dernier avait dans les deux cas confié la rénovation des édifices à Angelo Venturoli, déjà actif pour la restauration de la villa La Cavallina de Croce del Biacco. Pour le palais, les décorations au plafond furent réalisées par les peintres Vincenzo Martinelli, paysagiste, Filippo Pedrini et Giuseppe Valiani, figuristes (les œuvres de Pietro Fancelli sont aujourd'hui perdues), enfin Giacomo De Maria pour le décor pariétal. L'ensemble des œuvres est resté dans l'ombre jusqu'en 2002. Les recherches menées par Giusi Vecchi<sup>2</sup> ont fait connaître quelques-unes des images splendides et sensuelles peintes en ce lieu par le talentueux Filippo Pedrini, élève dans un premier temps du père Domenico, un peintre habile et attentif à la culture vénitienne, culture





qu'il transmet au fils, et ensuite actif aux côtés d'Ubaldo et Gaetano Gandolfi. Ce fut leur art brillant à influencer particulièrement celui de Pedrini, jusqu'à ce qu'il soit contraint à renoncer à sa manière désinvolte et à adapter sa peinture à des styles altérés par un classicisme distant de la grâce fuyante de sa première œuvre. C'est dans cette période précise de la carrière de l'artiste que s'inscrit la présente œuvre. De ses nombreuses interventions dans les palais et villa de Bologne et sa campagne, les décorations de plafonds et des parois représentent des mythes antiques, citées dans la littérature hodéporique, ainsi que des déités antiques irrespectueuses de la philologie imposée à l'époque baroque et ensuite aux fidèles du néoclassicisme. La faible estime réservée par la critique du dix-neuvième siècle aux peintres non alignés aux modes dominantes, en l'occurrence Pedrini, comme au compagnon Pietro Fancelli et à d'autres de leur génération, a nuit à leurs fortunes critiques. De sa vaste activité et jusqu'aux années vingt du XIX<sup>e</sup> siècle, menée selon les caractères de style évoqués ci-dessus, seuls les croquis et les dessins préparatoires illustrent la crois-

sance de l'idéation, une qualité rare dans les esquisses ou les modèles préparatoires. De fait, cette toile est d'autant plus significative car elle est peinte avec la verve et la facilité d'exécution qui distingue ce brillant peintre. L'œuvre avait été réalisée pour être soumise au mécène influent c'est la raison pour laquelle l'artiste a mis en avant la fraîcheur de son imagination : gaieté, entrain, grâce dans la tonalité chromatique, légèreté des traits et l'équilibre de la palette.

Les résultats les plus satisfaisants de la production, certes, nettement plus vaste par rapport à celle que nous connaissons aujourd'hui, remontent donc à la période où il put exprimer au mieux sa veine créatrice. Le goût à la fois raffiné et amusé pour les mythologies, les fables profanes et les récits amoureux constitueront un lexique amusant et animé, fragmenté dans la définition des formes et par un ton expressif aux teintes vives. Pedrini atteindra le sublime avec des images sensuelles de tendre grâce ; derniers soupirs d'un monde qui a rejoint sa fin.

**Donatella Biagi Maino**



### 13. Jean-Pierre Péquignot

(Beaume-les-Dames, 1765 – Naples, 1807/08)

#### Paysage avec Homère

#### Paysage avec Ossian

Tempéra (2), 51 x 61,5 cm (2)

**Bibliographie :** E. Beck Saiello, *Jean-Pierre Péquignot*, Milan, 2005.

Formé à l'école gratuite de Besançon puis à l'école de dessin de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Péquignot s'affirme dès 1785 dans la peinture de paysage comme l'un des représentants du néo-poussinisme. Encouragé par David, il part à Rome vers 1788 et s'y lie d'amitié avec Girodet. Les émeutes anti-françaises de 1793 obligent les deux peintres à se réfugier à Naples, où Péquignot se fixe définitivement. Mais sa misanthropie lui aliène progressivement la clientèle et il mène une existence misérable<sup>1</sup>. C'est néanmoins à Naples qu'il réalise la majorité de ses œuvres aujourd'hui connues : le *Paysage avec Diane et une nymphe endormie*, de 1796 (Naples, Palazzo Reale) au dessin encore appuyé ; les *Paysages napolitains. Le matin / le soir*, de 1800 (Autriche, coll. Schloss Fuschl) aux compositions plus aérées et aux beaux effets de brume et de soleil couchant ; le *Paysage classique avec figures pleurant les cendres d'Ossian*, de 1803 (C.P.), d'inspiration romantique ; ou encore le *Paysage classique avec une scène mythologique (l'enfance de Diane ?)* de 1807 (Paris, galerie Talabardon et Gautier en 2009), certainement sa dernière œuvre.

Si le catalogue de son œuvre compte plus d'une trentaine d'ouvrages conservés, réalisés selon diverses techniques, aucune tempera n'était réapparue. Son usage ne doit pourtant pas étonner, la curiosité naturelle de l'artiste et ses difficultés économiques le poussant à pratiquer différents médiums. La gouache est d'ailleurs, depuis la fin des années 1760, en faveur à Naples : elle permet une description minutieuse du paysage et son prix modique en facilite la vente. Mais dans les années 1790-1810, la fin du Grand Tour et l'incompréhension de la nouvelle esthétique du paysage par la clientèle locale desservent Péquignot. De plus, l'iconographie savante des œuvres - la mythologie nordique - les réserve surtout au milieu raffiné des lecteurs de Macpherson. Pour cette raison sans doute, il choisit ici de réaliser deux pendants, opposant au monde nordique et romantique celui, plus familier, de la Grèce<sup>2</sup> et au barde Ossian, âgé, le vieil Homère aveugle<sup>3</sup>.

Dans le *Paysage avec Homère*, le poète, s'accompagnant de sa lyre, transmet aux nouvelles générations le savoir reçu de ses pères. Ce thème, présent peut-être aussi dans le pendant, se retrouve dans le *Paysage avec une pyramide et un temple* (ou les aventures de Télémaque) (Naples, Palazzo Reale).

Péquignot tente, par l'*ekphrasis*, de traduire la poésie de ses sources littéraires, grâce à la restitution de l'atmosphère, la délicatesse des passages chromatiques et la grâce des figures. La seconde tempera est moins une illustration qu'une évocation poétique de l'histoire d'Ossian<sup>4</sup>. Péquignot y réalise une synthèse de différents moments<sup>5</sup>. Les trois hommes formant un triangle autour des deux femmes assises pourraient être Fingal, Ossian et Oscar (le père, le fils et le petit-fils). Le paysage rappelle en revanche celui du chant de « L'incendie de Tura » et la forteresse de l'arrière-plan pourrait être ce palais de Tura où Fingal donne un banquet<sup>6</sup>.

De publication récente (1765, trad. f<sup>o</sup> de 1777), le texte de Macpherson ne suscitait pas encore une large iconographie<sup>7</sup>. Ses interprètes sont alors Gros : dessin (1798) aujourd'hui perdu, puis *Malvina pleurant sur la harpe d'Ossian la mort de son époux* (dessin de 1798-99) ; Duqueylar : *Ossian* (Salon de 1800, musée Granet, Aix-en-Provence) ; Gérard : *Ossian évoque les fantômes au son de la harpe sur les bords du Lora* (1801, musée national du château de la Malmaison et Kunsthalle d'Hambourg) et Girodet : *Ossian recevant les ombres des généraux français* (Salon de 1802, château de la Malmaison)<sup>8</sup>. A moins que Péquignot n'ait été, depuis l'Italie, le premier Français à s'intéresser au sujet<sup>9</sup>, séduit lui aussi par un texte où « l'histoire et la poésie sont heureusement unies au paysage »<sup>10</sup>. Lié d'amitié à Girodet, Péquignot fut sans doute averti des travaux de ses collègues français. Certaines figures rappellent, par leurs attitudes ou leurs costumes, celles du tableau de Gérard et des études de Girodet<sup>11</sup>. L'Anglais Wallis a de son côté réalisé en 1801 deux célèbres paysages ossianiques (aujourd'hui perdus). Connu de Girodet, il vécut à Rome de 1788 à 1806 et séjourna à Naples<sup>12</sup>. Le traitement du paysage, sa nature sauvage et son ciel froid couvert d'épais nuages gris, ont pu inspirer Péquignot<sup>13</sup>.

Il est tentant de dater ces deux tempera entre 1800 et 1802, soit entre les premiers travaux des élèves de David sur le sujet et la réalisation, en 1803, par Péquignot, d'une autre représentation de la légende d'Ossian (cf. supra). La composition assez pleine, la matière dense, confortent cette hypothèse de datation de ces deux rares et précieuses tempera.

Emilie Beck Saiello







## 14. Carlo Grubacs

(Perasto, vers 1801 – Venise, 1870)

### Vue de Venise durant la fête du Rédempteur

Huile sur bois, 100 x 67,5 cm

Porte-parole des gloires d'un passé artistique illustre qui avait à jamais marqué l'histoire de l'art italien, Carlo Grubacs est le principal protagoniste du vedutismo vénitien après la disparition des grandes figures Canaletto et Guardi. Bien que natif d'une localité de l'Est de l'Europe, l'artiste s'établit et opéra principalement à Venise, d'où le surnom de « veneziano ». Il s'avère difficile de révéler sa formation artistique à cause d'une documentation lacunaire qui ne permet pas de connaître avec précision ses débuts. Au cours des premières décennies du XIXe siècle, Venise conserve encore une position importante dans la géographie de la culture italienne grâce à la remise en place de l'Accademia, promue par le comte Leopoldo Cicognara ; Grubacs lui-même y entre en 1818 en tant qu'élève. La Serenissima aidait à la formation de ses meilleurs artistes, en privilégiant la promotion de leurs carrières à travers des expositions annuelles. Connaisseur attentif des grands vedutisti du XVIIIe siècle, et en particulier de l'art de Francesco Guardi, Grubacs donne un nouveau sens au coloris de ses vedute et atteint assez rapidement une autonomie expressive qui lui confère une vaste fortune, aussi bien dans le Veneto qu'au sein du collectionnisme international<sup>1</sup>.

La présente vue, étincelante, s'inscrit dans les années 1840. Elle illustre l'un des moments les plus attendus par les vénitiens, en dehors du carnaval, à savoir la fête du Rédempteur. La fête se célèbre chaque année, le troisième dimanche du mois de juillet depuis 1577 afin de commémorer la libération de la ville du terrible mal de la peste. Chaque veille de fête, le bassin de San Marco et toute la lagune comprise entre Venise et le Lido sont pris d'assaut par des barques chargées de vénitiens qui fêtent, mangent et chantent, dans

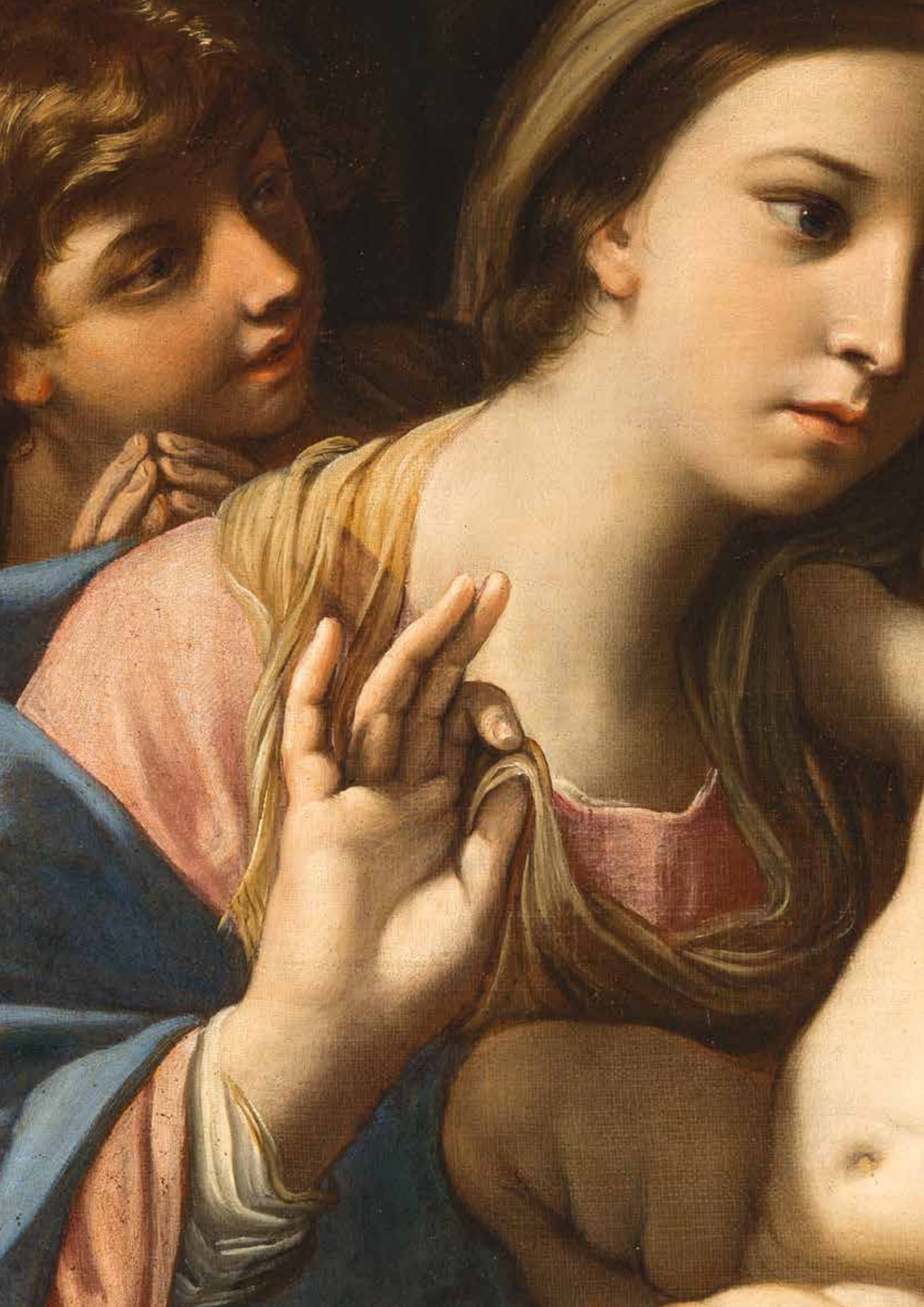
l'attente du moment le plus spectaculaire : l'explosion des feux d'artifices. C'est le moment précis que Grubacs a choisi de saisir sur le vif pour le transposer en peinture. L'artiste choisit ici un point de vue très bas afin d'embrasser le vaste paysage lagunaire. On reconnaît les Zattere avec une partie du bord de la Giudecca, île sur laquelle se trouve l'église palladienne ex-voto du Rédempteur.

Le caléidoscope de lumières et de couleurs créé par la profusion de feux dans le noir de la nuit, représente pour Grubacs une occasion propice pour démontrer son savoir-faire impeccable. Le rendu des effets chromatiques extraordinaires créés par les lueurs dans le ciel et leurs reflets improvisés dans la lagune est extrêmement précis. Notons aussi l'habileté de l'artiste à rendre compte du vacarme produit par les pétards ou encore de l'atmosphère populaire et de ses cris. Derrière les feux d'artifice, le spectacle d'un ciel nocturne, d'un bleu de Prusse que seul l'été peut offrir, répandant une lumière argentée, tel un soir de pleine lune. Le spectacle de la nature et l'univers artificiel de l'homme avec les halos de lumière colorée autour des lanternes des barques, sont exprimés par Grubacs avec une parfaite maîtrise technique, complice d'une exécution splendide, détaillée et précise. Fernando Mazzocca remarque dans l'expertise qui accompagne cette œuvre, que ce tableau peut être comparé avec la *Veduta des Zattere ai Gesuati* du Musée civique de Bassano del Grappa, en raison du même point de vue et avec le *Bombardement à Marghera*, conservé au Musée Correr de Venise, pour l'effet nocturne.

**Davide Trevisani**







# Notes

## 1. Amico Aspertini

- <sup>1</sup> Pour une analyse plus approfondie de l'œuvre de l'auteur voir M. Faietti-D. Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, Modène 1995.
- <sup>2</sup> *Le Taccuino di Parma* (Carnet de Parme) (Parme, Bibliothèque Palatine, MS PARM. 1535) et le *Wolfegg Codex* (Wolfegg, Allemagne, collection de l'Erbgraf Max Willibald von Waldburg) sont attribuables au début de l'activité, tandis que les codes *London I* et *London II* (Londres, *British Museum*) à la période finale.

## 2. Andrea Donducci dit Il Mastelletta

- <sup>1</sup> La collection fut dispersée au début du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1815, le roi de Prusse acheta un lot d'environ 155 tableaux, les plus importants desquels sont conservés actuellement dans des musées de Berlin, même si certains d'entre eux, dont trois chefs-d'œuvre de Caravage, furent détruits lors de l'incendie du dépôt de Friedrichshain en 1945. Dans la Gemäldegalerie de Berlin sont conservés 43 tableaux de la collection Giustiniani (le plus célèbre est *l'Amour Vainqueur* de Caravage), alors que d'autres œuvres sont présentes dans la pinacothèque du château Sansouci de Potsdam. D'autres peintures se trouvent dans la National Gallery de Londres, au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg et, enfin, au Kunsthistorisches Museum de Vienne. D'autres pièces ont été aliénées au fil du temps et donc dispersées dans des collections privées européennes et américaines.
- <sup>2</sup> Vincenzo Giustiniani fut un ami intime du cardinal Francesco Maria Del Monte, le plus important commettant de Caravage. Il se lia d'amitié avec le peintre après que le gentilhomme acheta le tableau *Saint Matthieu et l'Ange*, première version du retable pour la chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-des-Français, refusé par les commettants pour des raisons de dignité (œuvre détruite lors de l'incendie de Berlin en 1945). À la mort de Vincenzo, la collection de tableaux comptait plus de 300 œuvres, dont 15 étaient de Caravage.
- <sup>3</sup> A. Coliva, *Il Mastelletta (Giovanni Andrea Donducci 1575-1655)*, Rome 1980, pp. 18-19 ; p. 107, n° 35 ; figg. 35, 35a.
- <sup>4</sup> C. C. Malvasia, Felsina Pittrice. *Vite de' pittori bolognesi*, Bologne 1678 ; II, p. 93.
- <sup>5</sup> Il est en effet clair pour Malvasia qu'à partir de la façon d'écrire, tout comme de celle de peindre, l'on puise et découvre le tempérament et la nature de l'artiste (C. C. Malvasia, œuvre cit., p. 93).
- <sup>6</sup> C. C. Malvasia, œuvre cit., p. 94.
- <sup>7</sup> Après s'être établi à Rome en 1600, il y resta jusqu'à sa mort en 1610.
- <sup>8</sup> C. C. Malvasia, œuvre cit., p. 100. Malvasia écrivit : *Il prétendait,*

et Mastelletta déclarait avoir beaucoup appris de cet homme.

- <sup>9</sup> D. Benati, *Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta* «... un génie bizarre », catalogue de l'exposition de Fondantico – Arte e Antiquariato, Bologne, 10 mai-10 juin 2007, Bologne 2007, p. 12.
- <sup>10</sup> S. Danesi Squarzina, « The collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part I », dans *The Burlington Magazine*, 1136, CXXXIX, novembre, 1997, pp. 771.
- <sup>11</sup> Pour le rôle déterminant joué par le cardinal Benedetto Giustiniani dans la commission des grands tableaux avec les *Histoires de Saint Dominique* réalisés par Mastelletta entre 1613 et 1615 pour la chapelle dédiée au Saint de la basilique bolonaise portant le même nom, voir A. Coliva, *La decorazione della Cappella dell'Arca di San Domenico, dans Furore e bizzarria. I quadroni restaurati del Mastelletta per la cappella dell'Arca in San Domenico*, sous la direction de J. Bentini, Bologne 2001, pp. 13-25.
- <sup>12</sup> Pour la liste précise des neuf tableaux de Mastelletta, quelques-uns grand format, présents dans la collection Giustiniani, voir A. Coliva dans S. Danesi Squarzina (2001), œuvre cit., p. 268.
- <sup>13</sup> Arrondi au sommet - arqué dans la partie apicale - à savoir, cintré.
- <sup>14</sup> Déjà décrit dans l'inventaire *post-mortem* du cardinal Benedetto rédigé en 1621 (voir S. Danesi Squarzina, 2003, I, pp. 138-139, n° 94-95).
- <sup>15</sup> Le tableau est ainsi décrit dans l'inventaire *post-mortem* du marquis Vincenzo Giustiani rédigé en 1638 : *Deux petits tableaux, un avec la Vierge étendue et un Christ enfant sur ses genoux qui s'amuse avec saint Joseph [n° 52], l'autre de la Madeleine pénitente dans le désert peints sur un tableau d'une hauteur de 2 paumes ½ et d'une largeur de 2 environ [de la main du Mastelletta bolonais] avec cadre doré [n° 53]* (voir S. Danesi Squarzina, 2003, I, pp. 284-285, n° 52-53).

## 3. Giovanni Giacomo Sementi

- <sup>1</sup> Sur l'artiste, qui manque encore d'une étude vraiment approfondie : A. Pellicciari, « Giovan Giacomo Sementi, élève de Guido », dans *Bollettino d'arte*, 6, sér. 69, 1984, 24, pp. 25-40 ; E. Negro, *Giovanni Giacomo Sementi*, dans *La scuola di Guido Reni*, sous la direction de M. Pirondini et E. Negro, Modène, 1992, pp. 327-342 ; M. Francucci, *Giuseppe Puglia, il Bastaro. Il naturalismo classicizzato nella Roma di Urbano VIII*, San Casciano Val di Pesa, 2014, pp. 75-80.
- <sup>2</sup> G. Romano, *Diana trionfatrice, arte di Corte nel Piemonte del Seicento*, catalogue de l'exposition (Turin), Turin, 1989, pp. 102-103.
- <sup>3</sup> D. Benati, *L'amorevole maniera. Ludovico Lana e la pittura emiliana del primo Seicento*, sous la direction de D. Benati et

L. Peruzzi, catalogue de l'exposition (Modène), Milan, 2003, p. 27, fig. 21.

#### 4. Filippo Vitale

<sup>1</sup> F. Bologna dans *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogue de l'exposition, Naples 1991-1992, pp. 69-120, 276-263 ; voir également G. Porzio dans *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogue de l'exposition, Naples 2009-2010, sous la direction de N. Spinosa, I, pp. 76-82 ; N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Naples 2010, pp. 430-435.

<sup>2</sup> Parmi les autres œuvres, on peut citer la *Délivrance de saint Pierre* du Musée des Beaux-Arts de Nantes, les toiles, bien que mal conservées et encore pire restaurées, de l'église Annunziata à Capua, le *Sacrifice d'Isaac* du Musée de Capodimonte, le retable avec *La Madone de Constantinople entre les saints Nicolas de Bari, Gennaro et Severo*, jadis dans l'Arciconfraternita di Santa Maria dell'Arco dans l'église napolitaine de San Nicola alle Sacramentine (dès 1991, au Musée Capodimonte), l'*Abel et Caïn* dans les diverses rédactions de deux collections privées (pour les reproductions photographiques : *Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogue de l'exposition Galerie S. Lodi, Milan 2008, sous la direction de G. Porzio, Milan 2008, tableaux 39 et 41), l'œuvre de Ribera *L'ange gardien* paraphée par l'église *Pietà dei Turchini*, toujours à Naples (ibid. tabl. 42).

<sup>3</sup> Présentée en 2008 (Porzio dans *Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogue de l'exposition Galerie S. Lodi, Milan 2008, sous la direction de G. Porzio, Milan 2008, pp. 66-67).

<sup>4</sup> Cette hypothèse se base sur la présence dans les collections de *Banco di Napoli Intesa Sanpaolo*, maintenant au Palais Zevallos, toujours à Naples, d'une toile avec *Judith décapitant Holopherne*, récemment attribuée avec conviction à Louis Finson, originaire de Bruges, mais actif à Naples entre 1604 et 1612. Pour certains chercheurs, cette composition serait la copie, ou dériverait, de l'œuvre originale perdue de Caravage, que Frans Pourbus put voir, en 1607, lorsqu'il était encore dans le cabinet napolitain de Finson et d'Abraham Winck. Quoi qu'il en soit, l'on connaît depuis longtemps deux tableaux du sujet traité réalisés respectivement par des peintres napolitains qui, avec Giovan Battista Caracciolo, figurent, pour les œuvres réalisées, parmi les premiers à opérer en suivant les exemples locaux de Caravage et qui, apparemment, eurent une connaissance directe, comme Finson, de l'œuvre originale perdue de Caravage. Il s'agit, en particulier, de Carlo Sellitto, auteur, parmi diverses toiles à tendance naturaliste et caravagesque datant entre 1607-08 et 1614, d'une *Judith décapitant Holopherne*, réalisée vers 1610 et appartenant à une collection napolitaine privée (*Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogue de l'exposition Galerie S. Lodi, Milan 2008, sous la direction de G. Porzio, Milan 2008, p. 66, tabl. 32, également pour la bibliographie précédente), et de Filippo Vitale.

<sup>5</sup> Le tissu est quasi identique aux manteaux précieusement décorés portés par les saints évêques de la toile des Sacramentine, actuellement à Capodimonte, et à celui de certains protagonistes d'autres compositions connues du même Vitale avec datation ultérieure.

<sup>6</sup> V. Pacelli, *Giovan Francesco de Rosa, detto Pacecco de Rosa 1607 -1656*, Naples 2008, n° 4, pp. 277-278 ; une reproduction photographique en noir et blanc du tableau examiné est conservée, sans aucune autre indication sur l'emplacement, dans les archives photographiques de la Fondation Roberto Longhi à Florence (n° I160019).

#### 6. Abraham Brueghel en collaboration avec Guillaume Courtois, dit il Borgognone (?)

<sup>1</sup> L. Laureati dans *La natura morta in Italia*, sous la direction de F. Porzio et F. Zeri, Milan 1989, pp. 788-796, aux pp. 788-785, figg. 927, 928, 929, 934, 937 ; M. Confalone dans *Del Barroco al Romanticismo. Pittura napoletana de la colección Neapolis*, cat. de l'exposition Salamanque 31 octobre -12 novembre 2005, sous la direction de N. Spinosa, Madrid 2005, n° 50, pp. 68-69.

#### 7. Antonio Zanchi

<sup>1</sup> S. Marinelli, *Il virtuoso Antonio Zanchi*, dans *Aldébaran. Storia dell'arte*, I, Vérone 2012, pp. 179-191, à p. 181.

<sup>2</sup> M. Favilla, « Un tenebroso all'opera: appunti su Antonio Zanchi », dans *Venezia arti*, 17/18, 2003.

<sup>3</sup> F. Cessi, « Un manuale di pittura e scultura di Antonio Zanchi », dans *Arte veneta*, 17, 1963, pp. 218-220.

<sup>4</sup> Cf. A. Riccoboni, « Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento », dans *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 5 (1966), pp. 53-135 ; P. Zampetti, *Antonio Zanchi*, Bergame 1988 ; B. Andreose, *Antonio Zanchi « Prior della fraglia de' Pittori di Venezia »*, dans B. Andreose, F. Gambarini, *Antonio Zanchi : « pittore celeberrimo »*, Vicence 2009, pp. 14-37.

<sup>5</sup> O. Ferrari, « L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia », dans *L'arte*, n° 57 1986, pp. 105-182, aux pp. 106-107.

<sup>6</sup> T. Todorov, *Pensée et peinture*, dans *Portraits de la pensée*, cat. Exposition Lille, Palais des Beaux Arts 2011, sous la direction de A. Tapié, 2011, pp. 49-53, à p. 49.

<sup>7</sup> O. Ferrari, « L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia », dans *L'arte*, n° 57 1986, pp. 105-182, à p. 106.

<sup>8</sup> J. Melloul, *Le corps de la pensée*, dans *Portraits de la pensée*, cat. Exposition Lille, Palais des Beaux Arts 2011, sous la direction de A. Tapié, 2011, pp. 65-71, aux pp. 66, 69-70.

<sup>9</sup> S. Marinelli, *Il virtuoso Antonio Zanchi*, dans *Aldébaran. Storia dell'arte*, I, Vérone 2012, pp. 179-191, à p. 182.

<sup>10</sup> I. Hadjikyriakos, « Il corpo come maschera: l'uso dell'anatomia nei dipinti di Antonio Zanchi », dans *Venezia arti*, 19/20, 2005, pp. 69-76, aux pp. 72-73.

#### 8. Pietro Dandini dit Pier Dandini

<sup>1</sup> Pour la biographie et la liste actualisée des œuvres du peintre, voir S. Bellesi, *Catalogo dei pittori del '600 e '700 a*

Firenze. *Biografie e opere*, I, Florence, 2009, pp. 124-127 ; avec bibliographie précédente ; S. Bellesi, *Pier Dandini e la sua scuola*, Florence, en cour de publication.

- <sup>2</sup> Concernant l'œuvre, voir S. Bellesi, in *Il Museo ritrovato. L'Arma dei Carabinieri in Toscana al servizio dell'Arte*, catalogue de l'exposition dirigé par S. Pasquinucci et A. Tartuferi, Florence, Livourne, 2005, pp. 38-39 n° 10 ; avec bibliographie précédente.

## 9. Sebastiano Ricci

- <sup>1</sup> Pedanius Dioscoride d'Anazarbe naquit à Anazarbe, en Turquie, frontière actuelle avec la Syrie, vers 25 ap. J.-C. Après avoir quitté son emploi militaire, mais encore protégé par le gouverneur romain de la Cilicie, Lecanio Basso, il se dédia entièrement à ses études, en réalisant un vaste traité encyclopédique en cinq volumes, où sont cataloguées plus de mille substances pharmacologiques animales, minérales et surtout végétales, pour un total de presque cinq mille applications thérapeutiques. Au Moyen Âge encore la figure de Dioscoride maintint une grande popularité, comme le confirme la citation de Dante Alighieri dans le Chant IV de l'Enfer (*...et je vis celui qui si bien décrit les vertus des plantes, je veux dire Dioscoride... ; vv. 139-140*).
- <sup>2</sup> Cette œuvre, rédigée en grec mais plus connue sous le nom latin *De Materia Medica*, eut un immense succès et une importance fondamentale pour l'histoire de la médecine. Traduite en plusieurs langues, y compris en arabe et en hindi, elle fut éditée pour la première fois en langue vulgaire à Venise, pour les types de Valgrisi, en 1544, par le médecin toscan Pietro Andrea Mattioli (1500-1577) avec le titre *Di Pedacio Dioscoride Anazarbeo libri cinque della historia et materia medicinale in lingua volgare italiana* et avec de sublimes tableaux botaniques détaillés réalisés par Wolfgang Meyerbeck et Giorgio Liberale. L'œuvre obtint une telle popularité qu'elle fut couramment consultée jusqu'en 1700 comme la plus importante œuvre analysant les effets bénéfiques des plantes.
- <sup>3</sup> Huile sur toile, 181 x 35 cm
- <sup>4</sup> Antonio Arrigoni (1664 c. - 1730) fut actif vers 1690 jusqu'à 1730. Peu étudié dans le passé, il fut heureusement réévalué récemment par des études intéressantes. Cf. G. Fossaluzza, « Antonio Arrigoni pittore in istoria, tra Molinari, Ricci, Balestra e Pittoni », dans *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 21, 1997, pp. 159-216 ; Idem, « Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni e proposte », dans *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 32, 2008, *Journal of the Institute of History of Art, Zagreb*, 2008, pp. 167-224 ; U. Ruggeri, « Sebastiano Ricci e no », dans *Nuovi Studi*, 5, 1998, pp. 147-158.
- <sup>5</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci, catalogue raisonné*, Milan 2006, n° 497.
- <sup>6</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci, catalogue raisonné*, Milan 2006, n° 357.
- <sup>7</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci, catalogue raisonné*, Milan 2006, n° 214, 215, 505.
- <sup>8</sup> Cf. A. Scarpa, *Sebastiano Ricci, catalogue raisonné*, Milan 2006,

figg. 37-40.

## 10. Andrea Locatelli

- <sup>1</sup> Pour le peintre, voir en général les œuvres : A. Busiri Vici, *Andrea Locatelli*, Rome 1974 ; A. Busiri Vici, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Rome 1976 ; M. Barberito, « Andrea Locatelli e il Settecento Pittorico Romano », dans *L'Urbe*, nn. 3-4 (1977) ; A. Busiri Vici, « Opere romane di Marco Ricci sotto l'influsso di Andrea Locatelli », dans *Antichità viva*, n. 22 1983, pp. 25-30 ; E. Plebani Faga, « Dei Locatelli e delle possibili origini bergamasche del pittore Andrea Locatelli (1695-1741) », dans *La rivista di Bergamo*, n. 44, 1993, pp. 3-6 ; C. Lucatelli, « Andrea Locatelli Fecit... », dans *Lazio ieri e oggi*, n. 12, 1997, pp. 364-367 ; C. Lucatelli, *Andrea Locatelli: pittore romano*, Roma 2001.
- <sup>2</sup> A. Busiri Vici, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Roma, 1976, notices 15-16.
- <sup>3</sup> S. Thuilliez, « La poétique de la variété : les ruines et la terre », dans *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italienne*, 2, 1996, pp. 26-33, a p. 30.
- <sup>4</sup> A. Busiri Vici, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Roma, 1976, pp. 37, 40, 44.
- <sup>5</sup> A. Busiri Vici, *Andrea Locatelli*, œuvre cit., notices 15-16.
- <sup>6</sup> M. M. Mosco, « Les trois manières d'Andrea Locatelli », dans *Revue de l'art*, 1970, n. 7, pp. 19-37, a p. 29.
- <sup>7</sup> P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro europeo*, Florence 2010.
- <sup>8</sup> M. C. Paoluzzi, *Aggiunte ad Andrea Locatelli dalle collezioni Borghese e Colonna Rospigliosi*, dans *Palazzi, chiese, arredi e pittura*, II, sous la direction de E. Debenedetti, Rome 2012, pp. 319-326, a pp. 322-323.
- <sup>9</sup> A. Busiri Vici, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Rome, 1976, notice n. 14.

## 11. Gaetano Gandolfi

- <sup>1</sup> Communication orale de la propriété précédente.
- <sup>2</sup> P. Bagni, *I Gandolfi*, Bologne 1992, p. 558, ill. 527.
- <sup>3</sup> Comme j'ai déjà eu l'occasion de relever, en opposition à la lecture d'Emiliani suite à des affirmations dangereuses comme celle que la « fonction de répertoire », adoptée par l'auteur contre ce que l'on définit « le faux processus chronologique de l'histoire », il s'avère être une « contribution sérieuse à la profonde méthode critique » (dans D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Turin 1995, p. 148 et p. 150, n° 48 et n° 48).
- <sup>4</sup> Biagi Maino, œuvre citée, 1995, n° 68, fig. 80. Lors de l'exposition de 1957, au Palais des Beaux-arts de Charleroi, elle fut exposée comme œuvre de Fragonard (ibid. p. 362).
- <sup>5</sup> ibid. n° 92, fig. 107.
- <sup>6</sup> ibid. n° 132, fig. 158 (Museo Provinciale dei Minori Cappuccini), (Musée provincial des Frères mineurs capucins) n° 133, fig. 159 (Santa Maria della Carità) (Sainte Marie de la Charité).
- <sup>7</sup> Voir la *Sainte Famille et le petit saint Jean-Baptiste* des Collections communales d'art de Bologne (n° 177, fig. 204)

et le tableau du même sujet de la collection privée (n° 165, fig. 202).

<sup>8</sup> Réalisées pour Giovanni Fornasari, elles sont conservées à l'Ashmolean Museum d'Oxford (n°s 245, 246, figg. 270, 271)

## 12. Filippo Pedrini

<sup>1</sup> D. Biagi Maino, *Filippo Pedrini*, dans *La pittura in Italia. Il Settecento*, Dictionnaire biographique, II vol. Milan 1990, pp. 824 – 825 et Eadem, *Sui restauri*, dans *Il cardinale Carlo Oppizzoni tra Napoleone e l'Unità d'Italia*, Actes du colloque d'étude (Bologne 18 – 20 novembre 2013), en cours d'impression.

<sup>2</sup> G. Vecchi, *Palazzo Tanari*, dans *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento: da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, sous la direction de A. M. Matteucci, Milan 2002, pp. 412-415.

## 13. Jean-Pierre Péquignot

<sup>1</sup> Si elles n'ont pu encore déterminer la date de la mort de Péquignot, les expositions et les publications consacrées ces dernières années au peintre franc-comtois et à Girodet ont du moins permis de préciser bien des aspects de la vie et de l'œuvre de ces deux artistes. Elles ont aussi conduit à la réapparition récente de documents et de plusieurs tableaux de Péquignot : le *Paysage avec Mercure et Argus* du musée de Quimper, autrefois inventorié comme *Orphée jouant de la lyre devant Eurydice* de Bertin, le *Paysage avec un lac et des cygnes* de la Galleria nazionale d'arte antica de Rome, une paire de paysages pastoraux datés de 1804 vendus à Rome par S.A.L.G.A. le 27 mai 1971, lot 476, le *Paysage de rivière avec une pyramide et des figures classiques*, vendu à Londres par Christie's le 25 avril 2007, n° 248, le *Paysage classique avec une scène mythologique (l'enfance de Diane ?)*, signé, daté et localisé " P. Péquignot. / à Naples 1807 ", Paris, galerie Talabardon et Gautier en 2009 et le *Paysage de montagne avec un satyre et une nymphe (Pan et Syrinx?)*, Berlin, Villa Grisebach, 28 mai 2014, n° 103. S'y ajoute le *Paysage néoclassique en miniature*, Paris, Galerie De Bayser en 2014.

<sup>2</sup> Peut-être l'île d'Ios, où mourut Homère, ou celle de Chios où il se rendit et fut tant admiré, comme le suggère Sidonie Lemeux-Fraitot (communication écrite, 8 novembre 2010). A moins que la ville fortifiée, sur la gauche, ne suggère Troie ou encore la cité des Phéaciens et du roi Alcinoos.

<sup>3</sup> Le parallèle entre les deux poètes avait été établi par Cesarotti, dans sa traduction italienne du texte de Macpherson (H. Okun, « Ossian in Painting », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, 1967, p. 330). C'est sans doute la traduction de Cesarotti que dut lire Péquignot, tout comme ses clients italiens (et comme Bonaparte, l'instigateur de la culture ossianique en France).

<sup>4</sup> Ce fils du roi d'Irlande, qui vécut au III<sup>e</sup> s., appartenait à la caste des Bardes ; il écrivait des poèmes qu'il récitait en s'accompagnant de la harpe.

<sup>5</sup> Sidonie Lemeux-Fraitot, communication écrite, 8

novembre 2010.

<sup>6</sup> " L'incendie de Tura ", dans J. Macpherson, *Ossian, fils de Fingall, barde du 3<sup>e</sup> siècle, poésies galliques*, Paris 1810, t. II, p. 459-460.

<sup>7</sup> Voir P. van Tieghem, *Ossian en France*, Paris 1917, en particulier t. II, p. 141-165.

<sup>8</sup> Bien que Rome fût l'un des plus importants centres de diffusion de l'Ossianisme, c'est en France que Girodet commença à s'intéresser au mouvement. Et, selon Sidonie Lemeux-Fraitot, il ne semble pas avoir lu le texte avant de travailler à son grand tableau pour Bonaparte, en 1800-1801. Les filigranes des études préparatoires de Girodet permettent de les dater du retour de l'artiste en France (Sidonie Lemeux-Fraitot, communication écrite, 8 novembre 2010).

<sup>9</sup> Au contraire de cette tempera de Péquignot, les tableaux de Gérard et de Girodet sont déjà très romantiques d'esprit.

<sup>10</sup> G. de Staël, *Corinne ou l'Italie* (1807), in *Œuvres complètes*, Paris 1836, livre VIII, chap. IV, p. 733.

<sup>11</sup> Voir en particulier *La légende d'Ossian illustrée par Girodet*, cat. exp. (Montargis, musée Girodet, 4 novembre 1988 – 28 février 1989 ; Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan, 25 avril – 25 juin 1989), Montargis 1988, cat. n° 2, 5, 7, 15 et 16. Parmi les modèles possibles de la tempera de Péquignot, citons la vignette illustrant l'édition de 1761 (*Fingal, an ancient epic poem in eight books : together with several other poems, composed by Ossian the son of Fingal, Translated from the Galic language by James Macpherson*, Londres 1761) ou encore les illustrations de l'édition de 1795 (*Morison's edition of the poems of Ossian, the Son of Fingal...*, Perth 1795, 2 vol., gravures d'après Stothard et Allen) et de la traduction italienne de 1763 (*Poesie di Ossian... in verso italiano dell'Ab. Melchior Cesarotti* Padoue 1763, 2 vol., avec des vignettes d'Antonio Baratta). La formule retenue par Péquignot est assez proche de celle d'Alexander Runciman dans *Ossian chantant pour Malvina*, élément du décor de Penicuik, réalisé pour James Clerk (une esquisse pour cette scène, datant de 1772, est conservée à la National Gallery of Scotland à Edimbourg). Il semble néanmoins peu probable que Péquignot ait pu avoir connaissance de ces œuvres. La proximité des compositions des deux artistes est sans doute plutôt due à l'utilisation de modèles issus de la sculpture antique. Voir Okun, p. 331-332 et note 30 p. 331.

<sup>12</sup> Nous remercions Sidonie Lemeux-Fraitot d'avoir attiré notre attention sur cet artiste.

<sup>13</sup> Okun, *Ossian in Painting*, cit., p. 337.

## 14. Carlo Grubacs

<sup>1</sup> Beaucoup de ses œuvres sont conservées dans des collections privées et d'importants musées, tels le Kestner Museum de Hanovre ou encore le Stadtmuseum d'Oldenburg (pour la biographie de l'artiste et ses nombreuses références bibliographiques, voir C. Tonini dans Pavanello 2003, II, pp. 743-744).

# Old Master Paintings from the XVI to the XIX Century

## Amico Aspertini

(Bologna, 1474 - 1552)

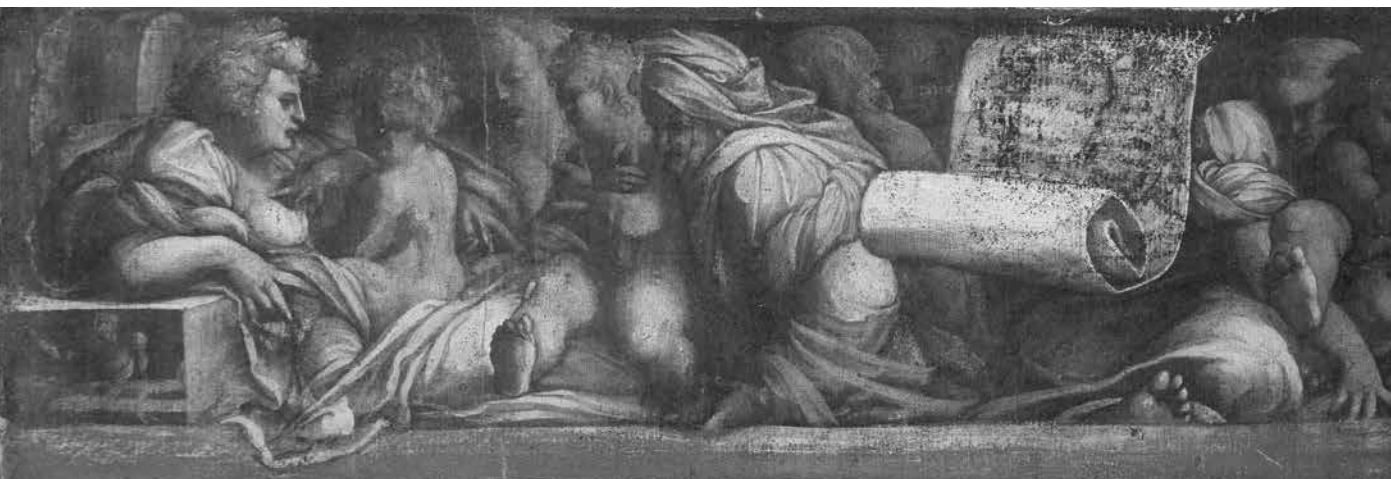
**Holy Family with S.S. Elisabeth and John the Baptist (?)**  
oil on canvas, cm 21x61

**Bibliography:** M. Faietti, Amico Aspertini: Bologna, in « Burlington Magazine », 151 2009, 1270, pp. 59-61.

One of the most recent and felicitous additions to the catalogue of the outstanding protagonist of the early 16<sup>th</sup> century Bolognese school of painting, Amico Aspertini, this work is an exceptionally rare find, all the more so considering its excellent state of conservation<sup>1</sup>.

that with a few clear misgivings, can be identified as plausibly religious: a Holy Family with Saints Elisabeth and John the Baptist (?), as the six figures on the left would seem to suggest.

The deformation, verging on the grotesque, that distorts both the classical foundation that provides the layout of the composition and the postures of the various figures, highlights a fundamental feature of Aspertini's unique language, midway between the eccentric and the bizarre. As did most contemporaneous Bolognese artists, he frequented Roman circles and was thus able to come into direct contact with the remains of Antiquity. On three different occasions, that date to different phases of his career, he



Turning to the complex narrative rhythms that are typical of the marble reliefs on antique Greek and Roman sarcophagi, Aspertini fills the space of representation with a fluent and articulated tangle of bodies. His own brilliantly inventive manner marks the representation of a subject

was personally able to study the immense repertory of antiquities that could be observed in Rome under the open sky; a repertory of figurative solutions that he was to re-elaborate in finished works or in a series of notebooks specifically prepared for this purpose<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> For a more specific analysis of the works of art quoted see M. Faietti-D. Scaglietti Kelesian, Amico Aspertini, Modena 1995.

<sup>2</sup> Both the *Parma Notebook* (Parma, Biblioteca Palatina, MS PARM. 1535) and the *Wolfegg Codex* (Wolfegg, Germania, collezione dell'Erbgraf Max Willibald von Waldburg) can be attributed to his earliest creative peri-

The inflated forms of the clothing, the striking proportions of the bodies and the impetuous tone of their postures can only point towards his third voyage, that took place between July 1526 and May 1527 and was marked above all by his explosive encounter with Michelangelo's paintings for the vault of the Sistine Chapel, an experience that was to profoundly shake Aspertini's stylistic canons.

The altarpiece in the church of Saint Nicholas des Champs in Paris, or the numerous "inventions" gathered in the notebook conserved in the British Museum that goes by the name of *London II*, quite evidently testify to the evolution that Aspertini underwent towards the end of the 1520s. In the pages of the notebook, sketches can be found that fully allow for pertinent comparisons with the figures of our monochrome. This is the case for example with sheets 36v and 16r; that present echoes of the posture and the affectation of the female figure seen to the extreme left of the painting.

Even closer analogies can be seen with the beautiful sheet found at the Herzog Anton Ulrich-Museum (inv. Z. 1585, fig. 1), that seems to be an initial project for the group to the left of the painting, and with the figure of the Virgin in a Holy Family that until a few years ago was available on Bologna's antique market. See in particular the detail of the fingers opened to the shape of a V holding the folds of her dress. Even though, it is placed to one side, the profile of the more elderly woman also returns in the figure of St. Elizabeth in the panel now found in the Luzzetti collection in Bologna.

Critics now unanimously consider this group of works as belonging to the last phase of Aspertini's production, dating to approximately 1530 when, alongside his sculptural works and in the wake of the fascination that Michaelangelo exerted on him, his inexhaustible imagination emphasised the statuary and monumental aspects of the figures, bordering on gigantism.

As regards this painting's history, it is difficult to understand if the monochrome is to be considered a finished work in itself or a fragment of a larger work that was subsequently cut. Following the observations of Elisabetta Fadda, the scroll hanging over the image leads one to imagine the presence of an upper frame; this is entirely plausible in relation to Aspertini's works, as is demonstrated by the monochrome insert found in the splendid painting now conserved in Cardiff.

The fact remains that the monochrome presented here represents, without the slightest doubt, an extraordinary testimony to this great artist's irrepressibly innovative inspiration and, above all, to the extreme quality of his technical mastery in both painting and drawing.

**Davide Trevisani**

od, while the codices *London I* and *London II* (London, British Museum) are datable to the later stages of his maturity.

**Giovanni Andrea Donducci,  
known as Il Mastelletta**

(Bologna, 1575 - 1655)

**Maddalena in the Desert**

oil on wood, original frame; 1610 circa  
cm 62 x 40

**Inscriptions:** on the reverse side of the panel, in pen and ink, Masteleta; 15-; 609.

**Provenance:**

- Bologna/Rome, collection of cardinal Benedetto Giustiniani (1554-1621);
- work commissioned during the years in which the cardinal was Papal Legate in Bologna (1606-1611) [mentioned in the inventory of his Guardarobba, 1600-1610, entry n° 102 and in the post-mortem inventory in 1621 (n° 95) – see S. Danesi Squarzina, 2003, I, p. 29; pp. 138-139];
- inherited by his brother, the marquis Vincenzo Giustiniani (1564-1637) [see S. Danesi Squarzina, 2003, I, pp. 284-285];
- Rome, by inheritance, to the descendants, bound by fideicommissum, until prince Vincenzo Giustiniani Jr. (1759-1826);
- Paris, 1815, purchased by Frederick William III king of Prussia (1770-1840)
- [reproduced as a work by Francesco Maria Rondani in C. P. Landon, *Galerie Giustiniani, ou Catalogue figuré des Tableaux de cette célèbre Galerie, transportée d'Italie en France*, Paris 1812, tab. 51, 2, etching by Charles Normand];
- inherited by his son Frederick William IV king of Prussia (1795-1861) and his descendants, until at least 1826 [registered in *Verzeichniß der ehemals zu der Giustinianischen jetzt zu den Königlichen Sammlungen gehörigen Gemälde*, n° 71];
- Italy, 1960 circa, purchased by the father of the most recent owners of the work (private collection, Bologna).

**Bibliography:**

- U. Ruggieri, *Una Maddalena del Mastelletta*, in "Critica d'Arte", n. 130, 1973, pp. 74-76;
- A. Coliva, *Il Mastelletta*, Rome 1980, p. 107, n° 35, fig. 35;
- A. Coliva in S. Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogue of the exhibition at Palazzo Giustiniani, 26 January -9 September 2001, Milan 2001, p. 268, fig. 1;
- S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, Milan 2003, I, pp. 29-30, 138-139, 284-285, figures 17-18

Know to scholars thanks to an article by Ruggieri that appeared in 1973, this small panel intended for private devotion, in an excellent state of conservation and still adorned with its original frame, is now receiving public



attention for the very first time.

This occasion is quite rare in itself, and is all the more extraordinary if one considers firstly that recent archival research has identified it as the panel that was once part of the prestigious Giustiniani collection, unfortunately dispersed in the 19<sup>th</sup> century<sup>1</sup>, and secondly - and more importantly - knowing that it was originally commissioned by cardinal Benedetto, whose brother, the marquis Vincenzo, was a great supporter of Caravaggio<sup>2</sup> and an illuminated patron of the arts gifted with a passion for theoretical study (and the author, for example, of the *Discorso sopra la pittura*, 1610 c.).

The absolute certainty as to the artist responsible for this work, confirmed some years ago by Anna Coliva in the only monograph as yet dedicated to Mastelletta<sup>3</sup>, is underscored by a number of unequivocal stylistic features, such as the minute way of bringing the foliage towards the mouth of the grotto; the rapid and darting way in which the light reverberates on the maze of leafage and on the waterfalls, or again, the rendering of the vaporous and changing colours that flow into the distance in the limpid landscape that, almost like a phantasmal apparition, opens up beyond the green to blackish curtain of vegetation.

Giovanni Andrea Donducci, better known as Il Mastelletta on account of his father's job as a craftsman who faceva i mastelli [was a tub-maker]<sup>4</sup>, was one of the most singular artists within the entire circle of Bolognese painters from the early 17<sup>th</sup> century.

An artist similar in attitude to the anti-conventionalism and experimentalism of Amico Aspertini active in Bologna



1 The collection was dispersed in the early 19<sup>th</sup> century. In 1815 the king of Prussia purchased a group of roughly 155 paintings, the most important of which are now conserved in the foremost museums in Berlin, even though some of them, as is well known, including three masterpieces by Caravaggio, were lost in the fire that devoured the Friedrichshain deposit in 1945. In the Gemäldegalerie in Berlin, 43 paintings from the Giustiniani collection are conserved (the most famous being the *Amore Vincitore* by Caravaggio), while other works are present in the gallery of the Sansouci castle in Potsdam. Other paintings are found in the National Gallery of London, in the Hermitage Museum in St. Petersburg and, finally, in the Kunsthistorisches Museum in Vienna. Other pieces have been detached over time and are now dispersed among private European and American collections.

2 Vincenzo Giustiniani was a close friend of cardinal Francesco Maria Del Monte, who commissioned many important works by Caravaggio. His friendship with the painter was consolidated after he purchased the *St. Matthew and the Angel*, the first version of the altarpiece for the Contarelli chapel in San Luigi dei Francesi, rejected by the commissioners for reasons concerning decorum (the work was lost in the 1945 Berlin fire). After Vincenzo's death, the collection of paintings included over 300 works, of which 15 were by Caravaggio.

3 A. Coliva, *Il Mastelletta* (Giovanni Andrea Donducci 1575-1655), Roma 1980, pp. 18-19; p. 107, n° 35; figures 35, 35a

4 C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678; II, p. 93

a century earlier, even in his earliest works Mastelletta expresses himself in a tone that is so far removed from ordinary schemes that the canonical Carlo Cesare Malvasia wrote him off as bizarre, so as to explain his otherwise incomprehensible transgressions<sup>5</sup>. An unkind judgement, motivated by Malvasia's own predilection for classicism, that aimed at branding Mastelletta's anti-academic approach and disapproval or disinterest shown towards the innovations elaborated in those very years by the Carracci. The distance was now so "intolerable" that, according to the sharp-tongued Malvasia, it could even be grasped in his *maniera furbesca* [cunning manner]<sup>6</sup>, above all in the abundant use of black, that Mastelletta had brought to perfection in order to hide his poor ability in drawing.

To say the truth, it is precisely this stylistic peculiarity that, now no less than then, is responsible for the perennial fascination exerted by Donducci's paintings. His hallmark style met with immediate success, expressed as it was through a rapid way of painting, somewhat abbreviated, free and fast, played out in strong tonal and

5 According to Malvasia, it is in fact clear that just as from the form of writing, also from the manner of painting, the temperament and the nature of he who composes can be deduced and discovered (C. C. Malvasia, *op. cit.*, p. 93).

6 C. C. Malvasia, *op. cit.*, p. 94

chromatic contrasts. Dedicated to both sacred paintings and so-called 'da stanza' works, Donducci excelled above all in creating landscapes, and achieved surprising results that gained him fame and important commissions well beyond the limits of his native city, in Rome in particular; that he is known to have visited in 1611 and where he may have spent some stays in the preceding years. One could not otherwise explain the early appearance of his works in the collections of the most distinguished noble families in Rome, who were also the most culturally enlightened of the time. As the numerous inventories compiled in the meanwhile confirm, Mastelletta painted for noble families including the Borghese, Spada, Pamphilj, Barberini, Santacroce and, as in the case of the present work, the Giustiniani. This wide consensus demonstrates the degree to which the originality of his pictorial language responded to precise criteria, affirming itself as a parallel manner or an alternative approach with respect to the classical style elaborated by the Carracci.

Somewhat like an unrepentant sixteenth-century artist transposed into early 17<sup>th</sup> century Bologna, he explored itineraries that represented an alternative to the Carracci, and preferred a stylistic approach derived from the great 16<sup>th</sup> century tradition. The first painter he looked towards was Parmigianino (to whom he constantly made reference, above all in the earliest phases of his career), without forgetting Nicolò dell'Abate, Bertoja, Dosso and Battista Dossi as well as the compositional and pictorial solutions devised by the Venetians (mainly Bassano and Tintoretto). Borrowings of this kind could only increase his openness towards, and familiarity with, northern landscape artists – who were highly relevant in the development of his stylistic mark – when Mastelletta, during one of the periods he spent in Rome (perhaps encouraged by cardinal Giustiniani?), came into contact with the work of Adam Elsheimer<sup>7</sup> and that of Paul Brill by way of Agostino Tassi, who was in Rome as of 1610 and, according to Malvasia, was a great friend of Mastelletta<sup>8</sup>. It is becoming clearer today, in any case, that Mastelletta did not show complete indifference towards the Carracci, nor was he overly reluctant to follow their example. His predilection for elements derived from the 16<sup>th</sup> century proved able to create a dialogue with Ludovico, in all likelihood during the period in which, Annibale and Agostino having left for Rome in the autumn of 1595, Ludovico assumed the guidance of the academy. As Daniele Benati has observed, one could not fully understand Mastelletta's stylistic traits around 1605/1610 without taking Ludovico's essential contribution into account<sup>9</sup>. A protagonist, roughly

7 After having established himself in Rome in 1600, he remained there until his death in 1610.

8 C. C. Malvasia, *op. cit.*, p. 100. Malvasia writes as follows: Mastelletta claimed, and declared, that he had learned much from this man.

9 D. Benati, Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta "... un genio bizzarro", catalogue of the exhibition *Fondantico – Arte e Antiquariato*, Bologna, 10 May - 10 June 2007, Bologna 2007, p. 12

halfway through the first decade of the 17<sup>th</sup> century, of a neo-mannerist revival, it was following the solutions offered by Ludovico in works such as the Christ nourished by angels (Berlin), datable to approximately 1605, that Mastelletta was able to define his own typical stylistic hallmark.

The work presented here is an emblematic example of this specific moment in Mastelletta's artistic career. It perfectly illustrates the complex and discerning harmony with which Mastelletta combines the many pictorial stylistic sources that provided him with inspiration. The curved movement of the Maddalena's pose is derived quite clearly from the florid mannerist repertory in the Emilia area, while her lineaments, as well as the chromatic range of her clothing, represent a clear homage to the utmost model, for Bolognese painters, of the style of Parmigianino: the Saint Roch found in the church of San Petronio in Bologna. And if in the bluish strip of landscape that can be glimpsed beyond the grotto, with its geometrical abstraction and limpid transparency, one can grasp the enchanted and fabulous character of certain landscape artists from Ferrara (from Garofalo to the Dossi, without neglecting Ortolano), in the slightly lowered horizon line, the denseness of the shadows on the rocks and the vegetation, or again in the somewhat melancholic gentleness of the figure, a clear reference appears to passionate and sombre naturalism of Ludovico Carracci. The meticulous manner, using touches of the point of the paintbrush, with which the foliage of the trees is rendered, their volumes tending towards the depth of the background, now has clear northern resonances.

Given Benedetto Giustiniani's particular passion for nocturnal scenes marked by violently luminous flares<sup>10</sup>, there can be no wonder if a painting such as our Maddalena fully satisfied the cardinal's tastes. No doubt, Benedetto first met Mastelletta during the period in which he spent time in Bologna acting as Papal Legate between 1606 and 1611. This was most likely the beginning of a fruitful affiliation that was to provide important contacts for the Mastelletta, spreading his name in both Bologna and Rome thanks to the passionate patronage of the cardinal<sup>11</sup>. The painting currently in question is certainly among the first that the Giustiniani commissioned from Mastelletta<sup>12</sup>. It can in fact be identified in the inventory of the Guardaroba di Benedetto in the years corresponding

10 S. Danesi Squarzina, The collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part I, in "The Burlington Magazine", 1136, CXXXIX, novembre, 1997, pp. 771

11 For the fundamental role played by cardinal Benedetto Giustiniani in commissioning large works with the *Storie di San Domenico* painted by Mastelletta between 1613 and 1615 for the chapel dedicated to this Saint in the basilica that goes by the same name in Bologna, see A. Coliva, *La decorazione della Cappella dell'Arca di San Domenico*, in *Furore e bizzarria. I quadroni restaurati del Mastelletta per la cappella dell'Arca in San Domenico*, ed. J. Bentini, Bologna 2001, pp. 13-25.

12 For a precise list of the no less than nine paintings by Mastelletta, some of which with large dimensions, found in the Giustiniani collection, see A. Coliva in S. Danesi Squarzina (2001), *op. cit.*, p. 268.

to his stay in Bologna, where it appears described as un quadretto d'una Santa Maria Maddalena nel deserto con un paesetto bistondo dacapo<sup>13</sup>. After the cardinal's death the painting passed into his brother Vincenzo's hands, in whose inventories, along with a complementary work portraying a Rest during the flight into Egypt that has yet to be found<sup>14</sup>, it is described with more precise indications as to its measurements (2 ½ palms tall and 2 wide) that correspond to those of the panel currently under discussion<sup>15</sup>.

This painting was later included among the group that, as the marquis specified in his testament, was bound by fideicommissum. The work therefore remained in the family's possession for generation after generation until the 19<sup>th</sup> century, that is, until the time of Vincenzo Giustiniani Junior, the person who was given the ungrateful task of dispersing his ancestors' important collection. Under pressure from both the considerable debt he had accumulated and the adverse historical conditions, prince Giustiniani decided to sell the entire collection. Taking advantage of the French government's decision to abolish fideicommissum obligations (1804-1814), a selection of the most important paintings belonging to the family's prestigious collection was transferred to Paris, in a desperate search for currency. The first attempts at selling the collection, however, did not lead to the expected results. The family's hopes were not answered even when the nobleman Bonnemaïson was entrusted with the management of the collection, who for the occasion decided to publish a catalogue accompanied by traced reproductions of the works, carried out by Charles Normand; both our panel and the complementary one appear here, faithfully reproduced (fig. 1). The entire group of paintings was acquired in 1815 by Frederick William III. Having become part of the Prussian royal collection, the painting remained there perhaps until at least the fall of the Hohenzollern and the creation of the Weimar Republic (1918). It is however known that some of the works of the Giustiniani collection that were considered to be less important were sent to secondary residences, and sold over time. This may have been the case with our painting. After having returned to Italy, it was purchased in approximately 1960 by the father of its last owners.

#### Davide Trevisani

13 "Bistondo dacapo" – rounded like an arch towards its apex – that is, centinato.

14 Already described in the post mortem inventory of cardinal Benedetto, written in 1621 (see S. Danesi Squarzina, 2003, I, pp. 138-139, nn° 94-95).

15 The panel is described as follows in the post mortem inventory of the marquis Vincenzo Giustiniani, written in 1638: Due quadretti piccioli Uno con la Madonna, che stà a giacere con un Christo bambino in grembo che scherza con S. Giuseppe [n° 52], L'altro della Maddalena penitente nel deserto dipinti in tavola alta palmi 2½. larga 2. Incirca [di mano del Mastelletta bolognese] con cornice dorata [n° 53] (si veda S. Danesi Squarzina, 2003, I, pp. 284-285, nn° 52-53).

#### Giovanni Giacomo Sementi

(Bologna, 1583 - Roma, 1636)

##### *Holy Family with an Angel*

Oil on canvas; cm 76,3x96,5 (oval)

In such a way as to accommodate the figures within the painting's oval format, at the centre of this refined and previously unedited painting, Sementi sets the Virgin in the act of covering the Child with a veil, as he sits on her lap with his arm around her shoulder. To the right, while reading a book, Joseph pauses to admire his spouse, and to the left an angel appears with his hands brought together in an act of adoration.

The attribution to Giovanni Giacomo Sementi, assigned to this painting for the first time by the author of the present note, will only seem perfectly evident to anyone who knows and appreciates this Bolognese artist. One of the few who were able, despite having frequented Guido Reni's bottega and having collaborated with him at length, to define a personal and, in some way, autonomous style, Sementi succeeded in gaining a prominent position in the history of 17<sup>th</sup> century Bolognese painting<sup>1</sup>. This is not as much due to his formative experience in the school of Denys Calvaert, as recorded by Malvasia (1678), as it is to his early relations with Francesco Albani and to the period he later spent in Rome, that brought him in contact with more elusive currents, that proved able to introduce a significant change of direction in his work.

Even though it contains references to his some of the artistic devices he was acquainted with while still in Bologna, the painting in question does in fact bear witness to these new experiences, that are known to have been underway as early as 1624 when Sementi was at the service of Cardinal Maurizio di Savoia. He was later to paint important works for this patron, such as the Allegory of Generosity now in the Galleria Sabauda in Turin, for which he was paid in 1636<sup>2</sup>. For an artist gifted with a such a vivid curiosity as Sementi, his arrival in Rome could only have led to a close knowledge not only of the culture left behind by Caravaggio, by now in its phase of decline, but also the influence of Carracci's classicism, relayed at the time by Giovanni Lanfranco, who had never been in such a restless and experimental vein. Without forgetting the significance of the neo-Veneto current, that through the efforts of

1 On this artist, to whom a truly in-depth study has not as yet been dedicated, see: A. Pellicciari, Giovanni Giacomo Sementi, allievo di Guido, in "Bollettino d'arte", 6, ser. 69, 1984, 24, pp. 25-40; E. Negro, Giovanni Giacomo Sementi, in La scuola di Guido Reni, ed. M. Pirondini and E. Negro, Modena, 1992, pp. 327-342; M. Francucci, Giuseppe Puglia, il Bastaro. Il naturalismo classicizzato nella Roma di Urbano VIII, San Casciano Val di Pesa, 2014, pp. 75-80.

2 G. Romano, in Diana trionfatrice, catalogue of the exhibition, Turin, 1989, pp. 102-103.



### Filippo Vitale

(Naples, 1589/90 – 1650)

#### *Judith Beheading Holofernes*

oil on canvas, cm 126x154

**Bibliography:** V. Pacelli, Giovan Francesco de Rosa, detto Pacecco de Rosa 1607 -1656, Naples 2008, n° 4, pp. 277-278

This painting, in an excellent state of conservation, illustrates an episode narrated in the Old Testament (Book of Judith 13:1–10). Judith, a young Jewish woman, saved her village, Bethulia, from the siege led by Holofernes, an Assyrian general, decapitating him in his sleep after having seduced and inebriated him.

The work, which can certainly be traced to the sphere of the various naturalist tendencies that emerged in Naples in the wake of Caravaggio, is by the hand of Filippo Vitale, that modern and contemporary critics (in particular Ferdinando Bologna) have recognised for his prominent role within this milieu<sup>1</sup>.

There are in fact evident concordances with a few well-known paintings by Vitale himself, dated or datable to the second decade of the century<sup>2</sup>. He had already dealt with the subject of Judith Beheading Holofernes in a work that is now part of a private collection in Naples, dated between 1615 and 1620<sup>3</sup>. This latter painting had probably been created following the model of a work by Caravaggio that has since disappeared, painted during his first stay in Naples (1606-1607) and whose existence has been

Nicolas Poussin, also in Rome as of 1624, was defining new paths for classicism.

In such a heterogeneous situation Sementi must have felt obliged, as a Bolognese, to show his faithfulness to the school of Guido Reni; the results that he achieved, however, are extraordinarily singular. This is demonstrated by works such as Hagar and the Angel, now found in a private collection in Parma<sup>3</sup>, in which the figures' elegant silhouettes, borrowed from Reni, are articulated under a true light, derived from Lanfranco.

Within the contained dimensions of this painting, considering moreover its religious theme destined for private meditation, the results could not have been equally innovative. And yet, in the case of the painting currently under discussion, one cannot but be surprised by the accuracy of the formal calculations with which Sementi sets out the figures in the restricted available space, testing their physical consistency by way of a quivering golden light that allows them to emerge from the shadows. While the Madonna and the Child are cut out in the foreground with a patency that points towards Reni. This is particularly evident in the two figures in a slightly withdrawn position, above all in the gentle figure of the angel, in some ways reminiscent of Albani, but rendered palpitating and "true" by the light that envelops it, shining in the blond curls tressed around its head. Quite similar results can also be seen in the Holy Family that was once part of the Ganz collection in London (fig. 1), in which the elements derived from Poussin found in Sementi's mature style are made all the more explicit by way of the outdoor setting.

**Daniele Benati**

<sup>3</sup> D. Benati, in *L'amorevole maniera. Ludovico Lana e la pittura emiliana del primo Seicento*, ed. D. Benati and L. Peruzzi, catalogue of the exhibition (Modena), Milan, 2003, p. 27, fig. 21.

<sup>1</sup> F. Bologna, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogue of the exhibition, Naples 1991-1992, pp. 69-120, 276-263; see also G. Porzio in *Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogue of the exhibition in Naples, 2009-2010, ed. N. Spinosa, I, pp. 76-82; N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Naples 2010, pp. 430-435.

<sup>2</sup> Among others, one might mention the *Liberation of St. Peter from Prison* at the Musée des Beaux-Arts in Nantes; the paintings, poorly conserved and badly restored, in the church of the Annunziata in Capua; the *Sacrifice of Isaac* in the Museo di Capodimonte; the altarpiece with the *Madonna of Constantinople* among the S.S. Nicola di Bari, Gennaro and Severo, once in the Arciconfraternita di Santa Maria dell'Arco in the Neapolitan church of San Nicola alle Sacramentine (as of 1991 in the Museo di Capodimonte); the *Cain and Abel* in its different versions now found in two private collections (for the respective photographic reproductions, see Filippo Vitale. *Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogue of the exhibition at the Galleria S. Lodi, Milan 2008, ed. G. Porzio, Milan 2008 tables 39 and 41); and, the *Custodian Angel* influenced by Ribera in the church of the Pietà dei Turchini, once again in Naples (ivi, table 42).

<sup>3</sup> Published in 2008 (Porzio in Filippo Vitale. *Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogue of the exhibition at the Galleria S. Lodi, Milan 2008, ed. G. Porzio, Milano 2008, pp. 66-67).

assumed by a number of critics<sup>4</sup>.

The *Giuditta* currently under discussion, with respect to the version now found in the Neapolitan collection, offers a more dramatically controlled vision of the event, without relinquishing its tragic violence. The painting presents itself as a 'theatrical staging', for its more astute and carefully studied compositional layout, the less sharply directed lights and shadows, the more contained expression displayed by Judith herself and her 'gnarled' servant, as well as the presence, acting like a sumptuous 'theatre wing', of the precious and richly damasked drapery<sup>5</sup>.

From the considerations put forward until present, it follows that the *Judith* in discussion must be assigned a later date than the painting by Vitale on the same subject mentioned above. The work dates most likely to after 1630, at a moment not distant from the one proposed by Bologna for the well-known *Entombment* in the church of Santa Maria Regina Coeli in Naples, sometime between 1635 and 1640. A significant element of both works, increasingly found in his later production, lies in the conjunction of overlapping elements in part already oriented to the recovery of classical models, following Reni and, in Naples in particular, Domenichino, and others that are still tied to naturalism. Even in this advanced phase of his activity, Vitale does not in fact seem to want to abandon the legacy he initially inherited from naturalism and the group of artists surrounding Caravaggio. The 'gnarled' servant, for example, is quite evidently derived from models found in

Caravaggio's works, while the figure of Holofernes owes its inspiration to Ribera, the painter to whom Vitale turned the greater part of his attention as early as 1620. The cruel and ferociously realistic way in which Holofernes is portrayed in fact clearly points towards both one of the Giants painted by Ribera in 1631 and now at the Prado, and the figure of the same general decapitated by Judith, painted in the two versions conserved respectively in the Uffizi and in Capodimonte. This later comparison also supports the



hypothesis previously put forward as to a date no earlier than 1631-1633.

The figure of Judith, on the other hand, presents a few features that appear almost identically in contemporaneous paintings by Pacecco De Rosa, Vitale's stepson. Some signs of a true collaboration between the two have emerged, moreover, in past and recent critical studies of other works that have been variously attributed to Vitale after 1635 and Pacecco before 1640. In his monograph dedicated to Pacecco De Rosa<sup>6</sup>, Vincenzo Pacelli published the painting presently under discussion accompanied by a note suggesting that the work might be the result of a presumed collaboration between the elderly Vitale and his young stepson. In this specific case, even while agreeing with Pacelli that a few chromatic preciousities detectable above all in Judith's clothing and the drapery are symptomatic of this hypothetical collaboration, I believe that the naturalist elements, still accentuated in the entire painting, are exclusively the result of the more elderly maestro's preponderant presence, to whom the work is consequently to be entirely assigned.

**Nicola Spinosa**

4 This hypothesis is based on the presence in the collections of the Banco di Napoli Intesa Sanpaolo now in Palazzo Zevallos, once again in Naples, of a painting with Judith Beheading Holofernes, recently and convincingly assigned to Louis Finson, originally from Bruges but active in Naples between 1604 and 1612. This work, according to some researchers, is a derivation or a copy of a lost original by Caravaggio, that Frans Pourbus was able to see in 1607, while still in the Neapolitan study of Finson and Abraham Winck. However this may be, two further versions of this subject have long been known to exist, painted by two Neapolitan artists who, along with Giovan Battista Caracciolo, are considered on the basis of their works as the first to have worked in the wake of the local examples provided by Caravaggio and that, realistically speaking, were directly acquainted, as was Finson, with the lost original by the latter. The artists in question are Carlo Sellitto, responsible for various paintings with naturalist inclinations and an influence traceable to Caravaggio dated to between 1607-08 and 1614, including a *Judith Beheading Holofernes* painted sometime around 1610 and now found in a private collection in Naples (see Filippo Vitale, *Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogue of the exhibition at the Galleria S. Lodi, Milan 2008, ed. G. Porzio, Milano 2008, p. 66, table 32, for the preceding bibliography as well), and Filippo Vitale.

5 The fabric is virtually identical to the preciously decorated mantles worn by the saints and bishops in paintings in the Sacramentine, now in Capodimonte, as well as those of a few figures in other works known to be by Vitale dating to later periods.

6 V. Pacelli, *Giovan Francesco de Rosa detto Pacecco de Rosa 1607-1656*, Naples 2008, n. 4, pp. 277-278; of the painting in question, a black and white photographic reproduction has been conserved, without further indications as to its collocation, in the photo archive of the Fondazione Roberto Longhi in Florence (n. I160019).

## **Jusepe De Ribera**

*(Játiva 1591 – Naples 1652)*

### **Saint James the Minor**

Oil on canvas, cm 73,5 x 53,5

With the stick he holds in his right hand, the character portrayed in the painting cannot but personify James the Minor, son of Alpheus, named the Just on account of his stern integrity in life. Saint James was one of the twelve apostles and became bishop of Jerusalem before being lapidated in 62 a. c.

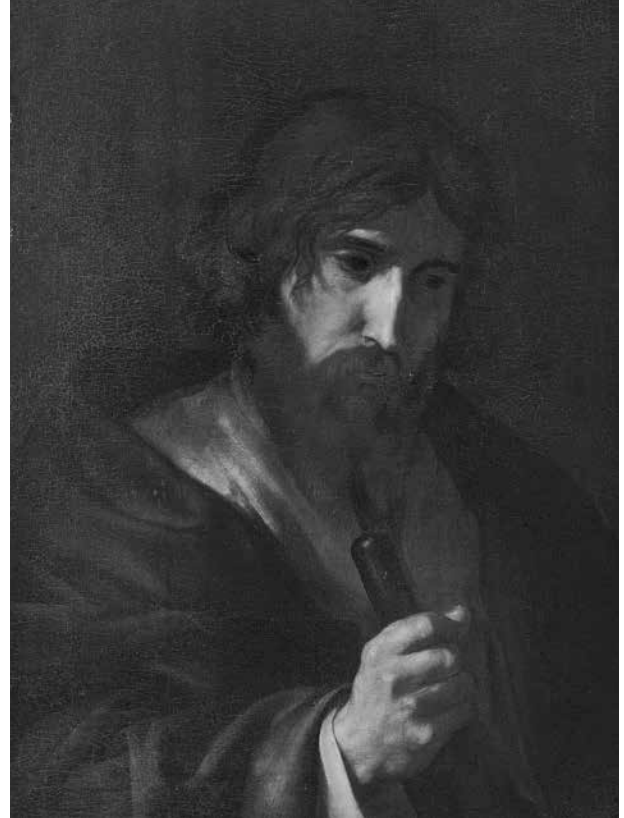
In a good state of conservation and as yet unpublished, the painting was probably part of a series of canvases portraying – mainly, though not exclusively - half figures of the twelve apostles, with the sporadic occurrence of the blessing Christ. Labelled as *Apostolate* or, in Spanish, *Apostolado*, this series of paintings was widely commissioned in Spain and in the territories under the Spanish government (Flanders, Lombardy and the Vice-Royalty of Naples and Sicily) to adorn vestry interiors.

On account of its plain, marked qualities in the formal rendering, of its light/shadow cuts, of its painstaking bodily and facial detail definition, of its vigorous treatment of skin, fabrics and surfaces with dense and compact chromatic coats, as well as of its contained, stern expressive intensity, this Saint James the Minor collocates within the naturalistic trends developed by Ribera in Rome, on the wake of Caravaggio's experience in the eternal city and in Naples, between 1600 and 1610, the year of his death.

Ribera had moved at a very early age from his hometown Játiva (Valencia) to Parma, where he was at the service of the Farneses, and eventually thrived in the Roman art set (possibly as early as 1608?) with a cycle of vigorous works, endowed with a bluntly naturalistic approach, which made him one of the most prominent figures in the caravaggist movement.

Probably as early as his Rome period, namely from 1614, Ribera sent a few of his naturalistic and caravaggist paintings to Naples. This often makes it hard, if not impossible, to determine with certainty, in the absence of written sources – with the only exception of the documented cycle of works (1616-1620) intended for the Naples' viceroy, the Duke of Osuna - whether some of the paintings sharing the same stylistic approach were made in the latest phase of his Roman activity or during his early Neapolitan period.

An extensive series of paintings with the same compositional cut and pictorial rendering as this Saint James the Minor belong to this Rome-to-Naples "transition" phase. Among these, definitely worth mentioning are the signed Saint Peter and Saint Paul in the Strasbourg Musée des Beaux-Arts, the two versions of the smiling Democritus (formerly at Piero Corsini's in New York and in a private collection in Lugano), the Saint Peter in the Bloomington University Art Museum (Indiana), the Martyrdom of Saint Bartholomew in the



Pallavicini Rospigliosi collection in Rome, as well as the Saint Matthew and the Angel in a private collection in Santiago del Chile.

Owing to the almost identical size, composition cut, rendering of bodily and facial features, contained expressive strength, quality of the light study and compactness of the skilful colour coats, the affinity of this painting to a few works pertaining to two *Apostolates* lost to notice, made between 1616 and 1617, is even more striking and manifest. Namely, Saint Peter, Saint James the Greater and Saint Paul, (cm. 78x65) hosted in the Quadreria of the monumental Girolamini complex in Naples; Saint Philip in the Sarti Gallery in Paris, along with Saint Judas Thaddeus (cm. 65x50) formerly hosted in the Imperiali collection in Rome.

Among the various apostles in the series painted by Ribera between 1616 and 1617 in Rome - or more probably in Naples - and generally lost for a long time now, special mention should be made of the Saint Paul hosted in a private Neapolitan collection, first shown in the 'Battistello Caracciolo and Early Naturalism' exhibition in Naples, directed by Ferdinando Bologna (Naples 1991-1992). There are significant, undisputable concordances between the Saint James the Minor under scrutiny here and the Saint Paul we cited, especially in the rendering of the apostles' facial features and in the fine, accurate chromatic layering. In both cases, the definition of the tight-clenched right hand is just as skilful, effective and concrete, and the pictorial treatment of the voluminous drapery appears identical in the respective mantles. Sharing the same pensive intensity, these characters represent some outstanding, memorable models of a genuine, profound and communicating humanity. So much so that, starting from such affinities, one may dare to assume – despite the lack of definite evidence and yet on account of the almost identical size of the two paintings –

that they might originally have been part of another lost Apostolate, made by Ribera in the very years when the mentioned surviving Apostles from Quadreria Girolamini were painted, that is between late 1616 and early 1618. Besides the suggestion above, what clearly emerges is that the identification of this Saint James the Minor is a remarkable achievement, improving our understanding of the artist's tendencies and of the subtly naturalistic, caravaggist choices still conveyed by Ribera in his Rome-to-Naples transition period – testified to by the paintings made between 1624 and 1630 – before he came to outline a new structural rigour based on monumental rendering.

Nicola Spinosa

**Abraham Brueghel, also known as il Brueghel Napoletano or Ryngaaf**

(Antwerp, 1631 – Naples, 1690/97)

together with

**Guillaume Courtois, dit il Borgognone ( ? )**

(Saint Hippolyte, 1626 – Rome, 1679)

**Still life with fruits with a bearded male figure**  
oil on canvas, cm 94x134

This still life painting, previously unpublished, can be attributed without any doubt to the Flemish artist Abraham Brueghel. Many concordances with other works by this important painter in fact appear, from the treatment of each single element (note, in particular, the rendering of the squash and the peaches) to the way in which they are set out and brought together in the composition.

Abraham Brueghel, originally from the Flanders, enjoyed a long and successful career during the second half of the 17<sup>th</sup> century thanks to the widespread recognition he gained between Rome, Naples and Messina as an artist specialised in various compositions with fruit and flowers. For Brueghel, the still life genre was part and parcel of a long family tradition, that he brought up to date by introducing a few distinctly Baroque elements, similar to the manner of Michelangelo Pace.

In particular, the work currently under discussion was in all likelihood painted before he moved to Naples in 1676. Close affinities can in fact be observed with other works by Brueghel that are signed and can be dated to the years between 1669 and 1675, such as, for example, the still life paintings conserved at the Boymans-Van Beuningen Museum in Rotterdam, the National Museum in Stockholm, the Louvre, the Rijksmuseum in Amsterdam, the Galleria Sabauda in Torino and,

previously, in the Galleria Gasparrini in Rome<sup>1</sup>.

Further confirmation of the fact that the work in question can be dated to the period of Brueghel's activity in Rome is provided by the possibility of identifying the painter responsible for the balding and bearded peasant, holding a large watermelon in his arms, found in the middleground to the right. It is known that, for the figurative inserts placed within his works, Brueghel turned to various artists for collaboration. During his stay in Rome, these interventions were generally entrusted to Borgognone, Maratta, Gaulli or Brandi. The peasant portrayed in this painting, judging by a few stylistic particularities, seems to have much in common with some of the half-length portraits painted by these artists. The most striking concordances, while awaiting further confirmation, can in any case be identified above all by observing a number of male and female half-length figures by Guillaume Courtois, known as Borgognone (Saint-Hippolyte 1628 – Rome 1679). This same type of figure is present in other well-known works, once again with flowers and fruit, painted by Brueghel: see, as one example among many, the Still life with flowers, fruit and a young woman (cm 125x166.5) in the Valerio collection in Geneva, the Fruit gatherer in the Gemäldegalerie in Dresden or the Girl with flowers and fruit previously conserved at the Galleria Sanct Lucas in Vienna. If confirmation were to emerge that Borgognone was responsible for the figure inserted in the present work, certainty could also be reached as to a date prior to 1675, when Brueghel was still in Rome and in contact with Courtois among other artists, before he definitively moved to Naples.

Nicola Spinosa

<sup>1</sup> L. Laureati in *La natura morta in Italia*, ed. F. Porzio and F. Zeri, Milan 1989, pp. 788-796, on pp. 788-785, figures 927, 928, 929, 934, 937; M. Confalone in *Del Barroco al Romanticismo. Pittura napoletana de la colección Neapolis*, catalogue of the Salamanca exhibition, 31 October -12 November 2005, ed. N. Spinosa, Madrid 2005, n. 50, pp. 68-69.



## Antonio Zanchi

(Este, 1631 – Venice, 1722)

### Philosopher

oil on canvas, cm 110x92

**Bibliography:** S. Marinelli, Il virtuoso Antonio Zanchi, dans Aldébaran. Storia dell'arte, I, Vérone 2012, pp. 179-191, a p. 181.

The male figure depicted half-length, with bare shoulders and a strip of cloth tied around his forehead, represents a philosopher or a mathematician portrayed in the act of working with a triangle and a book. The first to provide an attribution for this painting was Sergio Marinelli, who recognised the hand of Antonio Zanchi and established a few links with the series of figures of learned men painted by Luca Giordano not long before, or perhaps contemporaneously to the work at hand<sup>1</sup>.

Zanchi, one of the leading Venetian Baroque painters, originally from Este, received his artistic training from G. Pedrali in Brescia before moving at a very early age to Venice, where he worked under the guidance of M. Ponzone and, later, F. Ruschi. His work was soon influenced by G. B. Langetti, who brought the poetics of the "Tenebrosi" to Venice<sup>2</sup>. Highly esteemed by his contemporaries, Zanchi soon benefited from important public and private commissions. In 1662 he founded an academy in which young artists received their training, and also wrote a manual that unfortunately has as yet to be found<sup>3</sup>. In 1666 his work on the large canvas portraying The Plague for the Scuola Grande di San Rocco, placed alongside works by Tintoretto, gained him an outstanding fame that led to an opportunity to work for the princes of Bavaria, among others, in 1672. In the following years he was active not only in Venice, but also worked for various municipal institutions in Bergamo, Treviso, Capodistria and Vicenza. In the latter part of his career he became even more prolific, not least to compensate for the economic difficulties he began to encounter while maintaining his numerous children. As of the final years of the century, Zanchi transferred his activity to Este, the city in which he was born, and passed away in Venice in 1722<sup>4</sup>.

The high degree of attention given to subjects such as the one portrayed in the present work is part of a larger fascination that developed over the 17<sup>th</sup> century for images of philosophers.



Since the actual physiognomy of ancient thinkers remains largely unknown, the artists in question<sup>5</sup> were encouraged to freely interpret this theme, suggesting that the figure depicted incarnated wisdom, a profound spirit and the very act of thinking<sup>6</sup>. Given the impossibility of portraying thought, which is intangible by definition, artists turned to the body as a means of externalising mental activity, and established a few useful conventions. The model philosopher that emerged was a wise man who had renounced all worldly goods, giving way to a specific typology of figures characterised by their unkempt appearance, poorly or loosely clothed and accompanied by a few objects related to their craft<sup>7</sup>. Melloul has furthermore remarked on the particular effects of lighting that came into play with this genre, light itself no longer being a simple physical phenomenon but a metaphor for knowledge. The philosopher's face is partially concealed by shadows, offering a pictorial expression of the movement of the idea as it emerges. The dark and indeterminate background against which these figures appear situates thought in a dimension outside of space and time, in which knowledge is torn out of obscurity as though with a truly physical effort. The relation between the figure and the space in which it is found is therefore often highly conflictual: the force of thought acts on the body<sup>8</sup>, as is the case in our work by Zanchi, in which the philosopher's bent posture causes his face to be turned towards the shadows. As Marinelli has observed, this learned man "is above all a body, not a face [...]". He wields the triangle as though it were a weapon, and seems to be handling the book in a strangely inept way, as

1 S. Marinelli, Il virtuoso Antonio Zanchi, in Aldébaran. Storia dell'arte, I, Verona 2012, pp. 179-191, p. 181.

2 M. Favilla, Un tenebroso all'opera: appunti su Antonio Zanchi, in "Venezia arti", 17/18 (2003).

3 F. Cessi, Un manuale di pittura e scultura di Antonio Zanchi in "Arte veneta", 17 (1963), pp. 218-220.

4 Cf. A. Riccoboni, Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 5 (1966), pp. 53-135; P. Zampetti, Antonio Zanchi, Bergamo 1988; B. Andreose, Antonio Zanchi "Prior della fraglia de' Pittori di Venezia", in B. Andreose, F. Gambarini, ed., Antonio Zanchi: "pittore celeberrimo", Vicenza 2009, pp. 14-37.

5 O. Ferrari, L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia, in "L'arte", n. 57 (1986), pp. 105-182, pp. 106-107.

6 T. Todorov, Pensée et peinture, in Portraits de la pensée, catalogue Exposition Lille, Palais des Beaux Arts 2011, ed. A. Tapié, 2011, pp. 49-53, p. 49.

7 O. Ferrari, L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia, in "L'arte", n. 57 (1986), pp. 105-182, p. 106.

8 J. Melloul, Les corps de la pensée, in Portraits de la pensée, catalogue Exposition Lille, Palais des Beaux Arts 2011, ed. A. Tapié, 2011, pp. 65-71, pp. 66, 69-70.



though he was not aware of its meaning. [...] The emphasis given to the bodies [...], much more than any other artifice, expresses the naked grandeur of the spirit"<sup>9</sup>. Hadjikyriakos also points out that although Zanchi begins painting with the observation of a given real body, he then deforms it and alters its anatomy, turning it into a mask through which to transmit and filter messages. The masks thus created now resemble the truest countenance of the figures portrayed, that is, their inner truth. Zanchi is not in fact interested in the subject's individuality, but in its pure presence and its semantic value<sup>10</sup>.

**Laura Marchesini**

9 S. Marinelli, *Il virtuoso Antonio Zanchi*, in *Aldèbaran. Storia dell'arte*, I, Verona 2012, pp. 179-191, p. 182.

10 I. Hadjikyriakos, *Il corpo come maschera: l'uso dell'anatomia nei dipinti di Antonio Zanchi*, in *Venezia arti*, 19/20 (2005), pp. 69-76, pp. 72-73.

## **Pietro (Pier) Dandini**

(Florence, 1646 - 1712)

### **Death of Lucretia**

Oil on canvas, cm 88 x 74

**Bibliography:** S. Bellesi, *Pier Dandini e la sua scuola*, Florence, en publication in progress

This painting, a richly dramatic interpretation whose composition is formulated in a highly suggestive theatrical manner, sets the figure of a captivating young woman strongly in the foreground, within a dark and apparently undefined space, in the act of committing suicide with a long and piercing dagger. The heart-rending and desperately passionate figure, under the glare of a frozen lunar light that almost cruelly delineates her now lifeless ivory flesh and pronounced features, similar to a tragic mask, is described in a highly singular posture, almost rotated, with her eyes and her left hand turned ideally towards probable onlookers, or, in a more exclusive sense, towards an elite circle of "morbid" spectators.

The particular descriptive features of the personage allow her to be recognised as Lucretia, a heroine of ancient Rome and a traditional symbol of conjugal love and fidelity. Married to Collatinus, this virtuous domina, much admired by Roman citizens for her beauty and moral fibre, attracted the attentions of Sextus Tarquinius, son of Lucius Tarquinius Superbus, who, after a pitiless act of extortion, raped her. To wash away the disgrace brought by the aggressor and restore her husband's honour, Lucretia decided to commit suicide in her bridal bed. Before dying, however, she wrote a letter to her loved ones in which she explained the grievous reasons behind her gesture. After having learned the truth as to the motivations responsible for Lucretia's death, her husband and relatives rose up against Sextus Tarquinius, who was forced to go into exile with his entire family.

Both the figure's distinctive typological traits and the pictorial techniques, above all the use of polished brush strokes alongside others that are rugged and highly tactile, provide convincing grounds for this work to be included in the autograph catalogue of Pietro Dandini, more widely known as Pier Dandini, undoubtedly one of the outstanding figures in the Florentine artistic panorama between the late 17<sup>th</sup> century and the early 18<sup>th</sup>.

Son of the apothecary Ottaviano and Domenica Monti, Dandini, born in the capital city of Tuscany in 1646, was educated in painting at a very young age in the workshop overseen by his uncle Vincenzo, one of the most respected maestri of the mid-17<sup>th</sup> century. After having completed his artistic studies during a number of voyages that led him above all to Venice and Rome, Pietro, in the mid 1670s, took up intense and highly esteemed autonomous activity, distinguished by important public and private commissions that prevalently involved Casa Medici, the most prominent patrician families and renowned religious buildings. Responsible for spectacular fresco cycles, and intriguing depictions on canvas, he devised a type of playful and pleasurable painting that oscillates, by and large, between elements derived from Pietro da Cortona, a chromatic richness that can be traced to Rubens, and the Tuscan tradition of design. The head of a celebrated school that he inherited from his uncle, Pietro died, covered in honours for his professional success, in his native city in 1712<sup>1</sup>.

This painting, which has been involved in erudite exegetical reflections on various 17<sup>th</sup> century Italian artistic currents,

<sup>1</sup> See also S. Bellesi, *Catalogo dei pittori del '600 e '700 a Firenze. Biografie e opere*, 3 voll., I, Firenze, 2009, pp. 124-127.



and which not by chance had already been assigned to the "17<sup>th</sup> Century Northern Italian School" for its clear compositional affinities with works by Francesco Del Cairo and Pietro Ricchi, must be dated to the last phase of Pier Dandini's artistic career, as is evident in a comparison with the altarpiece with a Martyrdom of St. Ursula and her Companions (fig. 1), painted in 1712 for the church of S.S. Clemente and Giusto in Volterra, today conserved in the depository of the Pinacoteca Civica in the same city<sup>2</sup>. Virtually indistinguishable from one of the Companions of St. Ursula lying on the ground in the foreground, the figure of Lucretia is also worthy of note for its resemblance with a few works by Pietro's uncle Cesare Dandini, above all in the porcelain tonality of the flesh colours and the passionate interpretation of the character; a perfect rendering of Eros and Thanatos.

**Sandro Bellesi**

2 See S. Bellesi in *Il Museo ritrovato. L'Arma dei Carabinieri in Toscana al servizio dell'Arte*, exhibition catalogue edited by S. Pasquinucci and A. Tartuferi, Firenze, Livorno, 2005, pp. 38-39 n. 10.

### **Sebastiano Ricci**

*(Belluno, 1659-Venice, 1734)*

#### **Dioscorides**

oil on canvas, 183 x 36

#### **Bibliography:**

E. Lucchese, Sebastiano Ricci e dintorni, in "Studi di Storia dell'Arte", 21, 2010, pp. 216-217;  
S. Marinelli, Modelli diversi di Sebastiano Ricci, in Sebastiano Ricci 1659-1734, Atti del Convegno Internazionale di Studi 14-15 dicembre 2009, ed. G. Pavanello, Venezia, 2012, p. 69, ill. 15

A painting with an oblong format and one single figure, which lacks nothing in elegance and expressiveness and is at the same time rich in symbols: we are faced with an ideal portrait of a physician from the remote past, a native of Asia Minor who lived within the orbit of Greek culture, who also served as a military doctor for the Roman legions in the Middle East but was above all a scholar and the author of a widely famed treatise, Dioscorides<sup>1</sup>. Dedicating his own opera omnia, the De

<sup>1</sup> Pedanius Dioscorides was born in Anazarbus, Turkey, close to the present-day border with Syria, in approximately 25 AD. After having left his military post, still protected however by the Roman governor of Cilicia, Lecanius Bassus, he dedicated himself entirely to his studies, writing an important encyclopaedic treatise in five volumes which discusses over one thousand substances (animal, mineral and above all vegetable) having pharmacological properties, for a total of almost five thousand therapeutic applications. As late as Medieval times, the figure

Materia Medica<sup>2</sup>, to his colleague and perhaps mentor Areios, Dioscorides confirmed and underlined the value of a friendship that went far beyond professional familiarity, and that was later relayed, in a pragmatic and not simply haphazard way, by a painting complementary to the one presently under analysis, which portrays no other than this legendary botanist and phytotherapist from antiquity<sup>3</sup>. The two works, that emerged some years ago accompanied by an unacceptable attribution to Gaspare Diziani, have been correctly ascribed to two different hands by Lucchese, who grasped the stylistic and compositional breach between them, recognising in the Areios the work of Antonio Arrigoni<sup>4</sup> and in the Dioscorides that of Sebastiano Ricci. The particular format of both paintings, considered along with the specificity of their subject, both lead one to believe that they were conceived as decorative panels for an antique "herbalist" shop, perhaps embedded in the boiserie that provided its furnishings.

Chronologically, the work by Ricci would seem to be

of Dioscorides maintained a vivid popularity, as is confirmed by the reference made by Dante in the 4th Canto of the Inferno (... and I saw the good collector of the qualities, Dioscorides I mean...; vv. 139-140).

<sup>2</sup> This work, originally written in Greek but more widely known under its Latin title *De Materia Medica*, met with a huge success and remains to this day fundamental for the history of medicine. Translated into various languages, including Arabic and Indian, it was published in the vernacular for the first time in Venice by Valgrisi in 1544, edited by the Tuscan physician Pietro Andrea Mattioli (1500-1577) under the title *De Pedacio Dioscoride Anazerbo libri cinque della historia et materia medicinale in lingua volgare italiana*, with fascinating and accurate botanic tables by Wolfgang Meyerbeck and Giorgio Liberale. The work was so popular that as late as 1700 it was regularly consulted as the most important study on the beneficial effects of plants.

<sup>3</sup> Oil on canvas, 181 x 35 cm

<sup>4</sup> Antonio Arrigoni (circa 1664-1730) was active from approximately 1690 to 1730. Not widely studied in the past, he has fortunately been re-evaluated recently in a number of interesting studies. See G. Fossaluzza, Antonio Arrigoni "pittore in historia", tra Molinari, Ricci, Balestra e Pittoni, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", 21, 1997, pp. 159-216; Idem, Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni e proposte, in "Radovi Instituta za povijest umjetnosti", 32, 2008, Journal of the Institute of History of Art, Zagreb, Zagreb 2008, pp. 167-224; U. Ruggeri, Sebastiano Ricci e no, in "Nuovi Studi", 5, 1998, pp. 147-158.



datable to the earliest phase of his maturity, in the fertile years spanning the first and the second decade of the century. While Arrigoni's work seems to be diffused with a more calligraphic attention to details, conceptually still vaguely belonging to the 17<sup>th</sup> century, in the Dioscorides Ricci's mastery comes to the fore in the fresh touch of the brushstrokes, the expert play of chiaroscuro and the sudden flares of light, in which rapidly applied lumps of matter create and define volumes, providing the shape of the physician's majestic white beard and underlining the wrinkles on his face, surely signs of knowledge rather than old age. Nor can there be any doubt that the protagonist's head is closely related to the many similar images that appear throughout Ricci's work: from the Anthony the Abbot in the Certosa di Vedana<sup>5</sup>, to the portrayal of the same Saint in the Temptation at the Louvre in Paris<sup>6</sup>, to a few satires and sileni found in his various Bacchanals and the protagonists of the Presentation at the Temple in its different versions, not to mention his studies of heads inspired by Veronese, splendid examples of the extraordinary cultural mimesis of which Ricci was capable. The details that appear in the painting at hand are no less interesting: the exceedingly transparent glass sphere that serves as a phial for some mysterious medication, the herbs that Dioscorides is holding in one hand that represent the raw materials to which he dedicated his studies, the lace cuffs into which his sleeves are tapered, an affected exception to the figure's overriding severity, and the falling stockings that mirror those which appear in many smaller votive works that Ricci was fond of replicating<sup>7</sup>. The panel's uncomplicated and yet well-studied layout is compensated by the elegance of the Baroque pedestal with a scroll bearing an inscription of the physician's name<sup>8</sup>, while the diagonal direction of the light underlines the volumes and gives shape to the forms, creating a vigorous play of chiaroscuro.

#### Annalisa Scarpa

5 A. Scarpa, Sebastiano Ricci, 2006, n. 497

6 A. Scarpa, 2006, n. 537

7 A. Scarpa, 2006, nn. 214, 215, 505

8 Cfr. A. Scarpa, 2006, figures 37-40

#### Andrea Locatelli

(Rome, 1695-1741)

##### **Wooded landscape with Roman ruins and figures**

oil on canvas

cm 98.5x74

**Inscriptions:** with the monogram AL on the pedestal to the lower right.

##### **Bibliography:**

A. Busiri Vici, La prima maniera di Andrea Locatelli, in « Palatino », (1967), fig. 5;

A. Busiri Vici, Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento, Rome, 1976, p. 44; profiles 15-16

##### **Landscape with the Pyramid of Cestius and figures**

oil on canvas

cm 98.5x74

##### **Bibliography:**

A. Busiri Vici, Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento, Roma, 1976, p. 44, figures 15-16;

M. M. Mosco, Les trois manières d'Andrea Locatelli, in "Revue de l'art", (1970), n. 7, pp. 19-37, fig. 11, p. 23

These two magnificent paintings by Andrea Locatelli were publicly discussed for the first time by Busiri Vici in 1976. The two complementary works portray landscapes with ruins and human figures. Locatelli excelled in this genre, creating a fusion between the fundamental elements of the 17<sup>th</sup> century classical tradition and a new attention given to natural and pictorial aspects, derived from G. Dughet and S. Rosa. In this variety of painting he succeeded in representing an ideal form of bucolic life in the countryside surrounding Rome, bringing together the principles of Arcadia and an ability to analyse the human figure derived from the world of the bambocciate by P. van Laer, M. Cerquozzi and J. Miel<sup>1</sup>. A good deal of attention towards the figures is can be seen in this pair of paintings as well, in which imaginary personages engaged in conversation appear along with the figure of a warrior on horseback, present in various works by this artist<sup>2</sup>. The combination of the human figures and the ruins, whether real or imaginary, skilfully situated in a pleasant landscape, animates the scene and creates an interesting contrast between the simplicity of the figures and the magnificence of the setting<sup>3</sup>. On the ruins

1 On Locatelli, see the following studies: A. Busiri Vici, Andrea Locatelli, Roma 1974; A. Busiri Vici, Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento, Rome 1976; M. Barberito, Andrea Locatelli e il Settecento Pittorico Romano, in "L'Urbe", nn. 3-4 (1977); A. Busiri Vici, Opere romane di Marco Ricci sotto l'influsso di Andrea Locatelli, in "Antichità viva", n. 22 (1983), pp. 25-30; E. Plebani Faga, Dei Locatelli e delle possibili origini bergamasche del pittore Andrea Locatelli (1695-1741), in "La rivista di Bergamo", n. 44 (1993), pp. 3-6; C. Lucatelli, Andrea Locatelli Fecit..., in "Lazio ieri e oggi", n. 12, 1997, pp. 364-367; C. Lucatelli, Andrea Locatelli: pittore romano, Rome 2001.

2 A. Busiri Vici, Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento, Rome 1976, schede 15-16

3 S. Thuilliez, La poétique de la variété : les ruines et la terre, in Bulletin de



of a pedestal to the right of the first painting, Locatelli placed his personal monogram – in which the right side of the A also forms the back of the L.

Busiri Vici has drawn a parallel between the self-assured style of these two works and another pair of masterpieces, the Scene in a park of a Roman villa, now in a private collection, and the Roman archaeological scene conserved at the Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rome, datable to approximately 1720<sup>4</sup>.

The present pair of complementary works comes from a private collection in Bologna, but is known to have once been part of the prestigious collection belonging to A. De Micheli in Milan and to have been purchased subsequently by the Turin antiquarian Accorsi<sup>5</sup>. In particular, Busiri Vici notes that the collocation of the two paintings remained unknown at the time of writing; in an article published some years before his monograph, one of the two works, portraying the Pyramid of Cestius, had however already been referred to as being present at the Galleria Sestieri in Rome<sup>6</sup>. The intriguing history of these works, from one collection to the next, is simply the most recent evidence of the high esteem that Locatelli's works have met, and that has consolidated over the centuries. Locatelli worked for some of the greatest art patrons of his day, including the cardinals Alessandro Albani and Pietro Ottoboni; as early as 1715 he decorated some of the halls

<sup>1</sup> Association des Historiens de l'Art Italien, n. 2 (1996), pp. 26-33, p. 30

<sup>4</sup> A. Busiri Vici, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Rome, 1976, pp. 37, 40, 44

<sup>5</sup> Id., figures 15-16

<sup>6</sup> M. M. Mosco, *Les trois manières d'Andrea Locatelli*, in "Revue de l'art", (1979), n. 7, pp. 19-37, p. 29



of Palazzo Ruspoli, was later requested by prince Antonio Ottoboni to work as a landscape artist; thanks to Filippo Juvarra, he also obtained important commissions from Victor Amadeus II of Savoia and Philip V of Spain. The Colonna family also nourished such a high opinion of his work that in 1783, in Palazzo S.S. Apostoli, no less than eighty of his paintings are known to have been conserved.

The research done by Paolo Coen on the art market in Rome in the 18<sup>th</sup> century demonstrates that Locatelli's works were requested by a large number of merchants, both Italian and foreign<sup>7</sup>. These sources also reveal that even among the lower classes, some artisans and carriers declared that they possessed authentic paintings by Locatelli. Even though it would seem to be impossible to verify the truthfulness of these claims, they are indicative of the unquestionable success that Locatelli encountered among his contemporaries<sup>8</sup>. The large request for his works surely led Locatelli to replicate a few of his paintings, inserting interesting variations with respect to the original model. This is true of our Landscape with the pyramid of Cestius and figures, of which a second version, currently not locatable, is known to exist<sup>9</sup>.

**Laura Marchesini**

<sup>7</sup> P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro europeo*, Florence 2010

<sup>8</sup> M. C. Paoluzzi, *Aggiunte ad Andrea Locatelli dalle collezioni Borghese e Colonna Rospigliosi*, in *Palazzi, chiese, arredi e pittura*, II, ed. E. Debenedetti, Rome 2012, pp. 319-326, pp. 322-323

<sup>9</sup> A. Busiri Vici, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Rome 1976, figure 14

## Gaetano Gandolfi

(*S. Matteo della Decima [Bologna], 1734 - Bologna, 1802*)

### **Mary Nursing Jesus, and St. Joseph (Holy Family)**

Oil on canvas, 47 x 61,5 cm (oval)

#### **Bibliography:**

P.Bagni, I Gandolfi, Bologna 1992, p. 558 (as Mauro Gandolfi)

This painting, once conserved at Villa Bentivoglio in Varignana di Castel San Pietro, was correctly included in the catalogue of the works of the great Bolognese artist Gaetano Gandolfi by Francesco Arcangeli in 1965<sup>1</sup>; the subsequent attribution to his unquestionably talented son, Mauro<sup>2</sup>, must be considered, beyond any reasonable doubt, erroneous. This modification as to the artist to whom the work is to be attributed is not justified, nor is it accompanied by the least documentation in the text in which it appears, a compilation completely lacking in critical criteria or historiographical attentiveness<sup>3</sup>. One can only suppose that it results from the sole critical tool employed by the author; the series of images itself; here, the work in question is collocated after the Holy Family conserved at the University of California, a sketch attributed to Mauro on account of the note written on its back, G.dfi. Ottobre, 1802 (Gaetano died in June of that same year), whose authenticity is in no way put into question. This attribution must be rectified in favour of Gaetano due to the quality that marks the greater Gandolfi's works, providing an interesting addition to the group of his paintings dedicated to the Holy Family, intended for private devotion and created with a tenderly affectionate vocabulary and an immediate verisimilitude, as though to reveal a trace of his experience as a loving and caring father:

From the works of his early maturity – such as the fragrantly rendered Holy Family once believed to be by Fragonard<sup>4</sup>, or the small canvas painted not long after; conceived as a moment of domestic intimacy and formerly part of the Ceschi collection in Bologna<sup>5</sup> – through to the ineffable pieces found in the Museo dei Cappuccini in Bologna – including a small copper work and the one in Santa Maria della Carità in which the Madonna is absorbed in the contemplation of her infant, like every mother with her child<sup>6</sup> – until the essays of the Eighties,

that focus on the Mother's prescient expression<sup>7</sup>, Gandolfi's artistic evolution is rationally engaged in expressing evangelical narrations according to the terms of the Catholic Aufklärung, offering a response that is coherent with his position as an artist engaged in sustaining the great tradition of the Bolognese school during a time of moral crisis, unsettled by the recent events in France and the rapid political, social and economic changes that ensued from the arrival of Napoleonic domination in Bologna itself. In 1798 Gaetano painted the extraordinary works now found at the Ashmolean Museum in Oxford<sup>8</sup>, the Adoration of the Shepherds and the Flight into Egypt, worthy of note because Mary is portrayed according to the tendentially classical canons that were as modern as the circumstances permitted; a variation appears in the depiction of Joseph, who is no longer the reassuring old man found in many other works but at the height of his manhood, just as Mary's spouse must have been according to the text of the Gospel. The same holds for this Holy Family, whose anti-Baroque inclination can be seen in the slow movements and the frugal gestures and postures; the relations between the protagonists, no longer as gentle and suggestive as in the works of the 1770s, are concentrated in the parents' protective gestures towards their child, which reveal their premonition of his sacrifice. One must also note the rarity of the subject of this Madonna Lactans, that during the Counter-Reformation had been banned by the authorities: Gandolfi, towards the end of the century that saw him emerge as a protagonist on the vast stage of European art, reinterprets this antique topos with an extraordinary delicacy in his accentuation. Even with a subject that might appear to be predictable, Gaetano is able to introduce iconographic novelties that are underscored by the surety of his technique, the layout and the chromatic balance, created with a harmony of colours far removed from his strident youthful chromaticism that proclaims itself as a response to the prevailing neoclassical taste.

#### **Donatella Biagi Maino**



1 Oral communication given by the former owner.

2 P.Bagni, I Gandolfi, Bologna 1992, p. 558, ill. 527.

3 As I have previously had the occasion to note, while opposing Emiliani's reading on account of dangerous affirmations such as that according to which the repertory functions adopted by the author to counter that which is defined as the false chronological progress of history represent a serious contribution to a deep critical method (in D. Biagi Maino, Gaetano Gandolfi, Turin 1995, p. 148 and 150, n. 48 and n. 48).

4 D. Biagi Maino, op. cit., 1995, n. 68, fig. 80. At the 1957 exhibition at the Palais des Beaux Arts in Charleroi it was shown as a work by Fragonard (ivi, p. 362).

5 Ivi, n. 92, fig. 107.

6 Ivi, n. 132, fig. 158 (Museo Provinciale dei Minori Cappuccini), n. 133, fig. 159 (Santa Maria della Carità).

7 See the Holy Family with the Young Saint John the Baptist of the Collezioni Comunali d'arte di Bologna (n. 177, fig. 204) and the painting on the same subject in a private collection (n. 165, fig. 202).

8 Created for Giovanni Fornasari, they are conserved at the Ashmolean Museum in Oxford (nn. 245, 246, figg. 270, 271).

## Filippo Pedrini

(Bologna, 1763-1856)

### *Allegorical Scene with Mars, Fame and Other Figures*

Oil on canvas, cm 84 x 65

#### Bibliography:

D. Biagi Maino, signed description, in *Quadri da collezione. Dipinti emiliani dal XIV al XIX secolo*, catalogue of the exhibition, Bologna 2013, pp. 110-112 (as *Secular Allegory*).

An elegant example of the manner of Filippo Pedrini<sup>1</sup>, one of the more important disciples of Gaetano Gandolfi that continued to work within his extremely refined and international style, this sketch represents a significant addition to our knowledge of the extraordinary decorations created in Bologna towards the end of the 18<sup>th</sup> century. At this time, alongside the widely affirmed neoclassical taste dictated not least by recent political events, considering that the period in question is 1792/94, space could still be found for the antique manner founded on rhythms accented by movement and colour, broken and diagonal lines, and graciously outlined forms immersed in an exceedingly limpid and solar atmosphere. Nothing could be farther from the solemn rhetoric of the new style, interpreted in Bologna by Palagi, that was soon to sweep

1 D. Biagi Maino, Pedrini, Filippo, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Dizionario biografico, vol. II, Milan 1990, pp. 824 – 825 and Eadem, *Sui restauri*, in *Il cardinale Carlo Oppizzoni tra Napoleone e l'Unità d'Italia*, Atti del convegno di studi (Bologna 18 – 20 November 2013), forthcoming.



away the incomparable beauty of the works of the last excellent interpreters of the great local school, destined, with the arrival of the new century, to definitively disappear. This painting is a preparatory work for the decorations of the hall, no doubt the most fascinating of a qualitatively commendable cycle, of the senatorial palazzo Tanari, at whose centre a *Truth Unveiled by Time* is surrounded by personifications of Peace, Abundance and Justice as well as divinities such as Apollo, Minerva and Mercury among others, in a complex and not entirely iconographically clear representation.

Palazzo Tanari, located in via Galliera, was the residence of one of the most important families of Bologna's political, economic and social elite, the owners of vast properties in the areas surrounding Monteveglio and Bazzano. This is where the villa known as *Ca' Rossa* is found, that was newly refurbished and decorated in the "modern" style at the same time as the city palazzo, according to the desires of Marquise Sebastiano, that in both cases entrusted the architectural renovations to Angelo Venturoli, who had already been involved in restructuring the villa *La Cavallina* in *Croce del Biacco*. For the palazzo, the ceiling decorations were done by Vincenzo Martinelli, a landscape painter, and Filippo Pedrini and Giuseppe Valiani, both portrait painters (the works by Pietro Fancelli have been lost), while the bas-reliefs and ornaments on the walls were done by Giacomo De Maria, all works unknown until 2002, when the research carried out by Giusi Vecchi<sup>2</sup> brought to light some of the beautiful and sensual images painted in this location by the highly gifted Filippo Pedrini. Initially a student of his father Domenico, a competent painter influenced by Venetian models, to which he introduced his son, Pedrini later worked within the sphere of Ubaldo and Gaetano Gandolfi, whose dazzling art profoundly influenced the young artist, until the pressure of events forced him to abandon his nonchalant and felicitous manner in favour of stylistic traits derived from an affected classicism, rather burdened and far from the fleeting grace of his earlier works, of which the painting in question is a striking example.

His many interventions in palazzi and residences in Bologna and the surrounding countryside, of which traces have been recorded in travel literature, largely consisting in decorations of ceilings and walls portraying ancient myths and deities that do not respect the philological canons imposed first on Baroque artists and later on those who adhered to neoclassicism, have been recognised only recently and in a somewhat unsystematic manner, prolonging the harm done to Pedrini, along with his companion Pietro Fancelli and others of their generation, that originated with the scarce esteem granted by 18<sup>th</sup> century critics to painters that did not conform to prevailing fashions. Only his preparatory sketches and drawings now remain to illustrate his vast

2 G. Vecchi, *Palazzo Tanari*, in *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento: da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Under the direction of A. M. Matteucci, Milan 2002, pp. 412-415.

production, that until the 1820s continued to display the stylistic characteristics illustrated above, given that at the current state of research his more elaborate sketches and preparatory models are still quite rare. This work is therefore all the more significant, painted with all the verve and spontaneous execution that distinguish our brilliant artist, at least until the period indicated above; painted in order to be submitted to the approval of the authoritative noble who commissioned it, it stands out for its joviality and brio, the grace of its timbres and the buoyancy of its lines, all signs of his fresh imagination and balanced palette. The more felicitous examples of his production, certainly much more vast than the few examples that have emerged until present, therefore date to the times in which his artistic flair was free to expand, with his refined and yet playful taste for mythologies, secular fables and tales of lovers, all carried out adopting a witty and lively style, articulated by the definition of forms that are reinforced by the bright and contrasting hues and the sparkling tonalities, with a brilliantly pleasing outcome: sensuous images with a tender grace, the last tokens of a world that was beginning to reach its end.

**Donatella Biagi Maino**

### **Jean-Pierre Péquignot**

*Beaume-les-Dames 1765 - Naples 1807/08*

#### ***Landscape with Homer / Landscape with Ossian***

**Egg tempera (2)**

**51 x 61.5 cm (2)**

**Bibliography:** E. Beck Saiello, Jean-Pierre Péquignot, Milan, Artema, 2005.

After training at the free school of Besançon followed by the academy of art at the Royal Academy of Painting and Sculpture, by 1785 Péquignot was an established landscape painter and one of the representatives of neo-Poussinism. Encouraged by David, he left for Rome around 1788 and made friends with Girodet. The anti-French riots of 1793 forced the two painters to take refuge in Naples, where Péquignot settled permanently. But his misanthropy gradually alienated his clientele and he led a miserable existence<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Although the exact date when Péquignot died has not yet been discovered, exhibitions and publications on the later years of the Franche-Comté painter and on Girodet have enabled some aspects of the life and work of the two artists to be clearly identified. They have also led to the recent reappearance of documents and many paintings by Péquignot: *Landscape with Mercury and Argus* at the Museum of Quimper; previously listed as *Orpheus playing the lyre before Eurydice* by Bertin, *Landscape with a lake and swans* at the National Gallery of Ancient Art in Rome, a pair of pastoral landscapes dating back to 1804 sold in Rome by S.A.L.G.A. on 27

Nevertheless, it was in Naples that he did the majority of his works that are now well-known: *Landscape with Diana and a sleeping nymph*, dated 1796 (Naples, Palazzo Reale) with strong lines; *Neapolitan landscapes. Morning/Evening*, dated 1800 (Austria, coll. Schloss Fuschl) to the most airy and beautiful effects of mist and the sun going down; *Classical landscape with figures mourning the ashes of Ossian*, dated 1803 (private collection) of romantic inspiration; or *Classical landscape with a mythological scene (Diana's childhood ?)* dated 1807 (Paris, Talabardon and Gautier Gallery in 2009), certainly his last work.

While the catalogue of his works includes over thirty still preserved, produced using different techniques, no egg tempera works had reappeared. Its use should not however be a surprise since the natural curiosity of the artist and his economic struggles drove him to use different materials. Besides, gouache had been a favoured material in Naples since the end of the 1760s. It enabled meticulous landscape detail to be painted and its modest price facilitated its sale. But from 1790 to 1810, the end of the Grand Tour and the lack of understanding of the new landscape aesthetics by the local clientele were to the detriment of Péquignot. Furthermore, the skilful iconography of the works - Nordic mythology - restricted them particularly to the refined circle of Macpherson readers. Undoubtedly for this reason, he then chose to create two pendants, in opposition to the Nordic and romantic world, the more familiar one of Greece<sup>2</sup> and to the elderly bard Ossian, the blind old Homer<sup>3</sup>. In *Landscape with Homer*, the poet, accompanied by his lyre, transmits the knowledge received from his forefathers to the new generations. This theme, perhaps also present in the pendant, can be found in *Landscape with a pyramid and a temple (or the adventures of Telemachus)* (Naples, Palazzo Reale). Péquignot attempted, through ekphrasis, to translate the poetry of his literary sources, thanks to the restoration of the atmosphere, the delicacy of the chromatic strokes and the grace of his figures.

May 1971, lot 476, *Landscape of a river with a pyramid and classical figures*, sold in London by Christie's on 25 April 2007, no. 248, *Classical landscape with a mythological scene (Diana's childhood ?)*, signed, dated and localised " P. Péquignot. / in Naples 1807 ", Paris, Talabardon and Gautier Gallery in 2009 and the *Mountain landscape with a satyr and a nymph (Pan and Syrinx?)*, Berlin, Villa Grisebach, 28 May 2014, no. 103. Also, *Neoclassical landscape in miniature and a drawing in black pencil, Neoclassical landscape in miniature*, Paris, Galerie De Bayser in 2014.

<sup>2</sup> Perhaps the Island of Ios, where Homer died, or that of Chios where he surrendered and was much admired, as suggested by Sidonie Lemeux-Fraitot (written communication, 8 November 2010). Unless the fortified villa, on the left, suggests it was Troy or even the city of the Phaeacians and the king Alcinous.

<sup>3</sup> The parallel between the two poets had been established by Cesarotti, in his Italian translation of the text by Macpherson (H. Okun, " Ossian in Painting ", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, 1967, p. 330). It was undoubtedly Cesarotti's translation that Péquignot read, just like his Italian clients (and like Bonaparte, the instigator of Ossianic culture in France).



The second egg tempera work is less of an illustration and more of a poetic evocation of the story of Ossian<sup>4</sup>. Péquignot created a synthesis of different moments here<sup>5</sup>. The three men forming a triangle around the two women sitting down could have been Fingal, Ossian and Oscar (the father, son and grandson). The landscape, on the other hand, recalls that of the "Burning of Tura" poem and the fortress in the background could be the palace of Tura where Fingal holds a banquet<sup>6</sup>. Recently published (1765, French translation dated 1777), Macpherson's text had not yet aroused much iconography<sup>7</sup>. Its interpreters are therefore Gros: drawing (1798) now lost, then Malvina mourning the death of her husband on the harp of Ossian (drawing dated 1798-99); Duqueylar: Ossian (1800 Salon, Granet Museum, Aix-en-Provence); Gérard : Ossian evokes the ghosts to the sound of the harp on the banks of the Lora (1801, National Museum of the Castle of Malmaison and Kunsthalle in Hamburg) and Girodet: Ossian receiving

4 This son of the king of Ireland, who lived in the 3rd century, belonged to the class of the Bards; he wrote poems that he recited accompanied by the harp.

5 Sidonie Lemeux-Fraitot, written communication, 8 November 2010.

6 "L'incendie de Tura" (The burning of Tura), in J. Macpherson, *Ossian, fils de Fingall, barde du 3e siècle, poésies galliques*, Paris 1810, t. II, p. 459-460.

7 See P. van Tieghem, *Ossian en France*, Paris 1917, in particular t. II, p. 141-165.

the ghosts of the French generals (1802 Salon, Malmaison Castle)<sup>8</sup>. Perhaps Péquignot was, from Italy, the first French person to take an interest in the subject<sup>9</sup>, also seduced by a text where "history and poetry are harmoniously united with the landscape"<sup>10</sup>. Being a friend of Girodet, Péquignot was undoubtedly aware of the works of his French colleagues. Certain figures, due to their attitudes or costumes, recall those of Gérard's painting and the studies of Girodet<sup>11</sup>.

In 1801 the English artist Wallis produced two famous Ossianic landscapes (which are now lost). An acquaintance of Girodet, he lived in Rome from 1788 to 1806 and stayed in Naples<sup>12</sup>. His treatment of the landscape, its wild nature and its cold sky covered in thick grey clouds, may have inspired Péquignot<sup>13</sup>.

It is tempting to date these two egg tempera works to between 1800 and 1802, or among the first works of the pupils of David on the subject and its production, in 1803, by Péquignot, of another representation of the legend of Ossian (cf. supra). The quite complete composition and dense subject matter support this hypothesis in dating these two rare and precious egg tempera works.

### Emilie Beck Saiello

8 Although Rome was one of the most important centres for the spread of Ossianism, it was in France that Girodet started to take an interest in the movement. And, according to Sidonie Lemeux-Fraitot, he doesn't appear to have read the text before working on his large painting for Bonaparte, in 1800-1801. The watermarks of Girodet's preparatory studies enable them to be dated back to the artist's return to France (Sidonie Lemeux-Fraitot, written communication, 8 November 2010).

9 Unlike this egg tempera work by Péquignot, the works of Gérard and Girodet already have a very romantic spirit.

10 G. de Staël, *Corinne ou l'Italie* (1807), in *Œuvres complètes*, Paris 1836, book VIII, chap. IV, p. 733.

11 See in particular *La légende d'Ossian illustrée par Girodet*, cat. exp. (Montargis, Girodet Museum, 4 November 1988 – 28 February 1989 ; Boulogne-Billancourt, Marmottan Library, 25 April – 25 June 1989), Montargis 1988, cat. no. 2, 5, 7, 15 and 16. Among the possible egg tempera works by Péquignot, we cite the small illustration of the 1761 edition (*Fingal, an ancient epic poem in eight books: together with several other poems, composed by Ossian the son of Fingal, Translated from the Gaelic language by James Macpherson*, London 1761) or the illustrations of the 1795 edition (Morison's edition of the poems of Ossian, the Son of Fingal..., Perth 1795, 2 vol., engravings according to Stothard and Allen) and the 1763 Italian translation (*Poesie di Ossian... in verso italiano del'Ab. Melchior Cesarotti* Padua 1763, 2 vol., with small illustrations by Antonio Baratta). The form used by Péquignot is quite similar to that of Alexander Runciman in *Ossian singing for Malvina*, a decoration at Penicuik, made for James Clerk (a sketch for this scene, dating back to 1772, is kept in the National Gallery of Scotland in Edinburgh). However, it seems unlikely that Péquignot may have been aware of these works. The similarity of the compositions of the two artists is undoubtedly due to the use of models based on antique sculpture. See Okun, p. 331-332 and note 30 p. 331.

12 We would like to thank Sidonie Lemeux-Fraitot for having drawn our attention to this artist.

13 Okun, *Ossian in Painting*, cit., p. 337.



## Carlo Grubacs

(Perasto, c. 1801 – Venezia, 1870)

### **View of Venice during the Festa del Redentore**

oil on wood, cm 100x67,5

The leading figure in Venetian veduta painting in the period following Canaletto and Guardi, Carlo Grubacs maintained the glory of this illustrious artistic past that was to profoundly influence the history of Italian art in the coming centuries. Native to an area of Eastern Europe, this maestro lived and worked prevalently in the lagoon city, earning for himself the appellation of “veneziano”. His early artistic formation cannot easily be documented, and few details are available as to his apprenticeship. During the early decades of the 19<sup>th</sup> century, Venice could continue to boast a highly relevant position within Italy’s cultural panorama, thanks among other things to the complete renewal of the Accademia promoted by count Leopoldo Cicognara. This renowned institution, that took Grubacs in as a student in 1818, was the one to which the Serenissima entrusted the artistic formation of its best artists, later favouring their careers through its annual exhibitions. An unparalleled connoisseur of 18<sup>th</sup> century landscape painting, in particular Francesco Guardi, Grubacs nevertheless developed a new sense of colour and quickly affirmed his own autonomous means of expression that were to gain him a wide fame both in the Veneto region and among the most prestigious international collectors<sup>1</sup>.

This sparkling veduta, that can be dated to the 1840s, portrays the crucial moment of the festivity that was unquestionably most loved by Venetians for centuries: the Festa del Redentore, celebrated every third Sunday of July since 1577 to commemorate the city’s liberation from the black plague. During the preceding night, St. Mark’s basin and the entire lagoon between Venice and the Lido are invaded by boats overflowing with Venetians who celebrate, eating and drinking while they wait for the most spectacular moment to arrive, when the fireworks begin to explode – exactly the moment depicted by Grubacs. Choosing an extremely low horizon line, he succeeds in encompassing the vastness of the entire lagoon, from the Zattere to the shore of the Giudecca, the island on which the Palladian church of the Redentore was built as an ex voto.

The kaleidoscopic effect of light and colour created by the fireworks bursting in the night offers Grubacs an excellent chance to show off his impeccable technical mastery. While the extraordinary chromatic effects created by the flares in the sky and their sudden fall over the calm reflective surface of the lagoon are rendered in an exemplary manner; the



sensation that Grubacs succeeds in conveying of the roar produced by the crackling fireworks and the cheerful voices of the murmuring and festive crowd is no less surprising. The spectacular artifice of the fireworks takes the equally astonishing spectacle of the night sky as its background, against one of those Prussian blues that only the summer can offer, pervaded by the silver light of the full moon. The spectacle of nature is mirrored by the artifice of man, for example in the halos of coloured light around the lanterns on the boats, expressed by Grubacs with unparalleled technical skill and an enchanting touch, minutely seen, as though under a lens. As Fernando Mazzocca observes in the expertise that accompanies this work, the painting can be compared, by way of the choice of its identical point of view, with the landscape of the Zattere ai Gesuati at the Museo Civico di Bassano del Grappa, and, for the nocturnal motif, with the Bombardment in Marghera conserved at the Museo Correr in Venice.

**Davide Trevisani**

<sup>1</sup> Many of his works are found in private collections and important European museums, such as the Kestner Museum in Hanover and the Stadtmuseum in Oldenburg (for both a biography and numerous bibliographical references, see the updated entry by C. Tonini in Pavanello 2003, II, pp. 743-744).

MAURIZIO NOBILE  
BOLOGNA • PARIS

imprimé en novembre 2014  
*printed on november 2014*



MAURIZIO NOBILE  
BOLOGNA • PARIS