

DESSINS ANCIENS DE LA COLLECTION
MANUEL CANOVAS



BOQUET & MARTY DE CAMBIAIRE
FINE ART



DESSINS ANCIENS
DE LA COLLECTION
MANUEL CANOVAS

OLD MASTERS DRAWINGS
FROM THE
MANUEL CANOVAS COLLECTION

Nous tenons à remercier pour leur aide et leur soutien les personnes suivantes :
Our thanks to the following for their help and support:

Frederic d'Agay, Stijn Alstens, Colin Bailey, Jean-Luc et Cristina Baroni, Kim de Beaumont, Jacques et Emmanuelle Bervillé, Rhea Block, Marco Bolzoni, Giulio Bora, Alex Bouzari, Julian, Lena et Phoebe Brooks, Yvonne Tan Bunzl, Anne de Cambiaire, François Carlioz, Blandine Chambost, Hugo Chapman, Thomas DaCosta Kaufmann, Marie-Anne Dupuy-Vachey, Edouard Kopp, Angélique Franck, Stephen Geiger, Catherine Goguel, Florian Härb, Anne Leclair, Nicolas et Albertine Lesur, Thaddée Lesur, Laurence Linarès, Michael Mahoney, David Mandrella, Sally Metzler, Adrien Meyer, Sebastian Ongpin, Lorraine Ouvrieu, Marie-Christelle Poisbelaud, Alberto Ricci, Peter Schatborn, Delia Sobrino, Perrin Stein et Eunice Williams.

Traductions en anglais à la fin du catalogue. Les dimensions des œuvres sont données en millimètres et en inches en indiquant la hauteur puis la longueur. Rapport d'état et prix sur demande.

English translations at the end of the catalogue. Dimensions are given in millimetre and inches, with height before width. Condition reports and prices on request.

Couverture

LUCA CAMBIASO (taille réelle) voir pages 20-21

Quatrième de couverture

JEAN-BAPTISTE PATER voir pages 50-51

Page précédente

PAOLO FARINATI (détail, taille réelle) voir pages 16-19

Cet ouvrage accompagne l'exposition « Dessins anciens de la collection Manuel Canovas », 16 place Vendôme à Paris, du 27 mars au 6 avril 2012, tous les jours de 10 heures à 19 heures.

BOQUET & MARTY DE CAMBIAIRE
FINE ART

16 place Vendôme – 75001 Paris

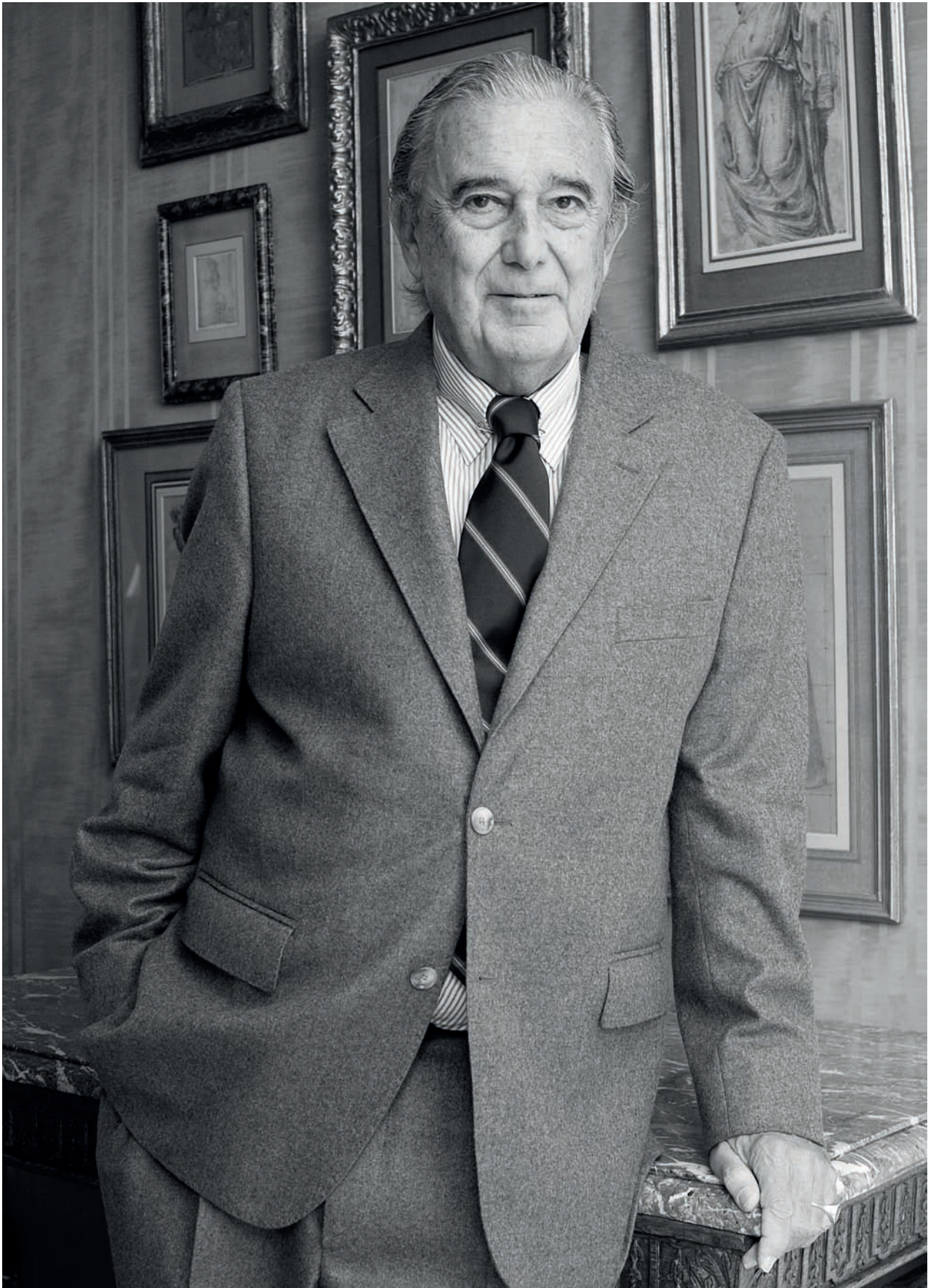
Tél. +(33) 1 49 26 05 01 – info@bmcfineart.com

DESSINS ANCIENS
DE LA COLLECTION
MANUEL CANOVAS

OLD MASTERS DRAWINGS
FROM THE
MANUEL CANOVAS COLLECTION

Catalogue rédigé par

Laurie Marty de Cambiaire



Né dans une famille vouée à l'art, ma jeunesse s'est accomplie dans une ambiance d'esthétisme. À vingt ans, je suis entré à l'École des beaux-arts de Rome, et très vite la grâce de l'art italien m'a séduit totalement et pour toujours. Tout mon environnement était prêt pour me faire entrer en osmose avec le goût de l'Italie.

Plus tard, dans la création de textile, ce goût m'a continuellement accompagné.

Comment par la suite ne pas avoir été attiré par la beauté des dessins anciens ? Cela a été le début d'une collection, d'un ensemble vivant, mouvant, dont les choix n'ont jamais été guidés par la rareté ou la valeur mais uniquement par mon goût, mon plaisir personnel. Je suis toujours émerveillé en découvrant le caractère humain de ces études créées spontanément par le trait, et bien souvent ces artistes se sont révélés plus inspirés avec la plume, la pierre noire ou la sanguine que dans leurs œuvres peintes.

Message de douceur, de violence, d'amour ou de ferveur, le dessin ne se prête pas à la flagornerie.

Manuel Cánovas

Born in a family devoted to art, I grew up amongst aesthetes. At the age of twenty, I began studying fine arts in Rome, and soon I developed an absolute and everlasting passion for the grace of Italian art. Given my particular background, I was predisposed to this communion with the taste for Italy. Later when designing textiles, this taste always stayed with me.

How then not to be attracted by the beauty of Old Master drawings? I started to collect, and assemble an organic, fluid group of sheets, which I never selected on the grounds of rarity or value, but simply on the basis of my personal taste and pleasure. I am always fascinated by the human quality of these studies, which came into being through the spontaneous drawing of a line, and in many cases the artists who produced these studies proved more inspired in their work with pen and ink, black or red chalk than in their painted works.

Conveying feelings such as of meekness, love, violence, love or fervor, drawing does not lend itself to boasting.

Manuel Cánovas

1 ENTOURAGE DE JACOPO DI GIOVANNI DI FRANCESCO, DIT JACONE

Documenté en 1495-1554

Étude de personnages

Verso : *Études de jambes et d'une main à la pierre noire*
Avec inscriptions *Polidoro da Caravaggio* et *Bordone* au verso
Plume et encre brune, lavis brun
186 x 161 mm (7 1/2 x 6 3/8 in.)

Provenance

Karl-Heinrich Senger, Hambourg (L. 3555).
Galerie Aubry, Paris, 1971.
Galerie Leroux, Paris, vers 1980.
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Bibliographie

Dessins français et italiens du XVI^e et du XVII^e siècle dans les collections privées françaises, galerie Claude Aubry, décembre 1971, n° 90, ill.

Des dessins à l'encre brune et présentant des caractéristiques similaires au nôtre ont d'abord été rassemblés par Christopher Lloyd en un groupe cohérent sous le nom de Niccolò Tribolo, l'architecte de la cour de Cosme I^{er} de Médicis. C'est Byam Shaw qui les a rendus à Jacopo di Giovanni di Francesco dit Jacone, puis Catherine Goguel a étudié à plusieurs reprises cet artiste peu connu.

Vivant « *alla filosofica* », selon l'expression reprise par Antonio Pinelli¹, Jacone ne fut pas un peintre de grande envergure, mais sa personnalité arrogante, provocatrice et drôle nous est connue par

la biographie un peu acide qu'en a laissée Giorgio Vasari dans ses *Vite*². Ses querelles fréquentes avec Vasari et son attitude décontractée en font un personnage à part dans l'histoire de l'art. Sa production graphique reflète cette personnalité bohème mais est aussi largement tributaire de la manière florentine de l'époque héritée de Michel-Ange. La prédominance de l'exemple de Baccio Bandinelli a été soulignée par Catherine Goguel³, mais on retrouve aussi les canons tourmentés et les visages creusés aux yeux ronds de Pontormo et d'Andrea del Sarto, d'ailleurs le maître de Jacone.

Contrairement aux dessins habituellement donnés à Jacone, la manière semble plus ronde et plus souple, un peu plus tributaire de Polidoro da Caravaggio que de Bandinelli, ce qui empêche une attribution ferme. La feuille est cependant très proche d'un dessin du Louvre ainsi que d'un dessin autrefois sur le marché de l'art⁴, tous deux attribués à Jacone. Les yeux ronds, les mains griffues et les hachures le situent de toute façon bien dans ce groupe d'artistes florentins de la toute première moitié du XVI^e siècle, émules de Sarto et de Bandinelli.

1. Antonio Pinelli, « Vivere alla filosofica o vestirese di velluto ? Protagonisti e comparse nella Firenze del 500 », *Ricerche di Storia dell'arte*, n° 34, 1988.

2. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Éd. Milanese, 1906, vol. V, p. 58 ; vol. VI, p. 281 et 450-454.

3. Catherine Goguel, « Workshop Continuity Through the Generations : Bandinelli versus Francesco Salviati », *Master Drawings*, vol. XLIII, n° 3, 2005, p. 316-325.

4. Louvre, département des arts graphiques (RF 53163) ; galerie Prouté, catalogue Géricault, 1990, n° 5, ill.



2 BARTOLOMEO PASSEROTTI

Bologne 1529 – 1592

Étude d'homme les bras levés

Verso : *Étude d'œil* à la plume et encre brune

Plume et encre brune

278 x 125 mm (10 ⁷/₈ x 5 ⁷/₈ in.)

Provenance

Paul Adamidi bey Frasheri, Genève–Nice (L. 4019).

Galerie de Bayser, Paris, 1992.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Avec ses études anatomiques vigoureuses, Bartolomeo Passerotti trace un trait d'union entre le dessin bolognais maniériste et la réforme naturaliste des trois Carrache. « *Ottimo disegnatore et coloritore*¹ », il multiplie les études du corps, de têtes, de compositions et autres. De son vivant, son trait de plume déclenche l'admiration de ses élèves, des amateurs et des savants, mais apparaît comme la moindre de ses qualités : excellent peintre, grand collectionneur de statues antiques, de pierres gravées, de bronzes, de médailles, de créatures desséchées, il s'intéresse aussi à l'anatomie et au monde de la science. Il appartient à un milieu intellectuel de savants et de médecins, comme Ulisse

Aldrovandi, et voyage à Rome, où il découvre les antiques qu'il copie abondamment. Soucieux de transmettre, il dirige un atelier où il forme de nombreux élèves, notamment Dionysos Calvaert, Bartolomeo Cesi, Lavinia Fontana, Giulio Morina, Cesare Aretusi ainsi bien sûr que ses propres fils Tiburzio, Aurelio, Ventura et Passarotto.

La position de cet homme aux bras levés est inhabituelle. La tête rejetée vers l'arrière et les jambes fermement campées semblent suggérer qu'il puisse s'agir d'un Atlas, mais sans certitude. Rapide et peut-être moins soignée que dans ses grandes études, la manière de cette œuvre rappelle celle d'un jugement de Pâris (Louvre, inv. 8465). La plume « *franca ed animosa*² », selon les mots d'Agostino Carracci, qui fut lui aussi son élève, est caractéristique de sa main, comme l'est sa manière de rendre le volume en alternant les zones hachurées avec celles qui laissent apparaître le papier en réserve.

1. Pietro Lamo, *Graticola di Bologna : ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560*, Cologne, 1844, google.books, p. 11.

2. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice, Vite de' pittori bolognesi*, Bologne, 1678, 2 vol., vol. I, p. 238.



3 ÉCOLE ITALIENNE OU FRANÇAISE FIN DU XVI^e SIÈCLE

Études de costumes

Avec inscription à la plume *Grotesherie* en bas au centre

Plume et lavis brun, traces de pierre noire

171 x 187 mm (6 ³/₄ x 7 ³/₈ in.)

Provenance

Galerie Laurence D. Strapelias, Paris, 1988
(catalogue n° 7, illustré, comme école
florentine fin XVI^e siècle).

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Encore anonyme, ce séduisant dessin est probablement un projet de costumes pour des divertissements éphémères comme il y en avait tant au XVI^e et au XVII^e siècle.

Nous remercions pour son aide le professeur DaCosta Kaufmann, qui rattache cette feuille à un goût français hérité des artistes travaillant à Fontainebleau dans l'entourage de Primatice et Rosso. Ceux-ci ont effectivement apporté des modèles de dessins pour des costumes qui ont influencé des Français comme Hugues Sambin à Dijon ou Léonard Thiry. Les contours de ce dessin sont toutefois plus souples que ceux des artistes travaillant à Fontainebleau et les visages moins figés, ce qui conduit à penser qu'il est postérieur ou d'une autre origine.

Certaines feuilles données à l'artiste florentin Mirabello Cavalori, comme une étude de costumes conservée à Munich à la Staatliche Graphische Sammlung, présentent une légèreté dans l'application du lavis et une souplesse de l'attitude des

personnages plus proches de notre dessin. D'autres études de costumes lui ont été attribuées pendant longtemps, mais certains historiens sont revenus sur ces attributions, et l'établissement d'un corpus sûr n'est pas terminé¹.

On peut aussi objecter que ce dessin présente un esprit légèrement différent des modèles français et florentins. L'un des personnages porte un casque en forme d'escargot, une tortue en guise de plastron et des coquilles Saint-Jacques sur les épaules. L'autre a une tête de dragon et une écrevisse sur la poitrine. Ses bras et ses mollets semblent émerger de la gueule des créatures qui lui tiennent lieu de genoux et d'épaules. Ils ne sont pas de profil, contrairement à la plupart des modèles bellifontains inspirés par Primatice et Rosso, mais paraissent converser et se déplacer avec souplesse. L'inspiration organique rappelle celle de dessins d'Arcimboldo, où des créatures hybrides aux corps couverts d'écailles, aux mains et pieds palmés et aux têtes de chimères se déplacent comme des humains. Il s'agit peut-être d'un artiste ayant été confronté à l'influence pragoise et des écoles du Nord, où le maniérisme se définit par l'accumulation mais aussi par la métamorphose. La circulation des modèles par l'estampe, favorisant les réciprocitys d'influence entre les différents centres artistiques, rend parfois difficile la localisation des styles.

1. Voir les articles de Luisa Marucci, « Appunti per Mirabello Cavalori disegnatore », *Rivista d'arte*, vol. XXVIII, 1953, et de Larry J. Feinberg, « A New Drawing by Mirabello Cavalori », *Master Drawings*, vol. XXX, n° 4, 1992.



Grotescherie.

4 ÉCOLE FLORENTINE DU XVI^e SIÈCLE

Bacchus, d'après une sculpture antique

Numéroté 36 en haut à droite à la plume et encre brune
Sanguine et traces de pierre noire
339 x 222 mm (13 3/8 x 8 3/4 in.)

Provenance

Sir Peter Lely, Londres (L. 2092).
Jonathan Richardson, Londres (L. 2183).
Jacques Petithory, Saint-Ouen, 1981 (catalogue, n° 5, illustré, comme Polidoro da Caravaggio)
Sotheby's New York, 8 janvier 1991, lot 23 (comme école italienne du XVI^e siècle).
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Cette étude a été faite d'après la copie romaine d'un original grec du V^e siècle, le *Doriphorus* de Polyclitus, adapté pour représenter une figure bachique, d'où son titre *Bacchus*. Portant à l'origine un *pedum* (« bâton de berger »), il a aussi été appelé *Pastore*. Chez les Santacroce depuis la fin du XV^e siècle, comme le montrent des dessins de Marteen van Heemskerck¹ et d'Amico Aspertini², la sculpture fut acquise au XVI^e siècle par le pape Jules III pour sa villa Giulia construite entre 1550 et 1555. Après un passage à la villa Altemps³, puis à la villa Martinori, elle fut achetée par la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague en 1900⁴.

La statue est représentée ici avant sa restauration, alors que dans l'ouvrage de Giovanni Battista Cavalieri, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*⁵, ainsi que dans l'album Rosenbach de Girolamo da Carpi – à Rome entre 1549 et 1553 –, c'est avec sa tête et son bras droit restaurés qu'elle est dessinée. Il existe aussi un dessin sans ces ajouts de Bartolomeo Passerotti⁶, à Rome entre 1551 et 1661. La restauration daterait des années 1550 et notre dessin comme celui de Passerotti seraient donc légèrement antérieurs.

Il est difficile de donner un nom à notre dessinateur. Ce qui semble certain, c'est la filiation avec une manière toscane. La sanguine délicatement utilisée, les fines hachures, la définition subtile des zones de lumière par la réserve rappellent la main de Sarto et laissent supposer que ce dessin pourrait être l'œuvre de quelqu'un de son entourage qui serait allé à Rome. Cependant, le peu d'intérêt pour la définition des muscles mais plutôt la volonté de définir les formes synthétiquement, d'indiquer le volume plus que le détail de la musculature pourrait s'inscrire dans l'héritage de la manière siennoise d'un Beccafumi.

Il est intéressant de noter que notre dessin et celui de Passerotti furent tous deux dans la collection de Peter Lely puis de Jonathan Richardson.

1. Christian Hülsen, Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin, J. Bard, 1913-1916, vol. I, p. 30.
2. Gunter Schweikhart, *Der Codex Wolfegg*, Londres, 1986, p. 114-115, tav. XVIII, fig. 3.
3. Paolo Alessandro Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne*, Rome, 1704, CXXVI.
4. Ruth Rubinstein, Phyllis Pray Bober, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Londres, 1986, p. 107, n° 71 ; site Internet Monumenta rariora, Scuola Normale di Pisa.
5. Giovanni Battista Cavalieri, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, Rome, 1561-ante 1584, pl. 62.
6. Rubinstein et Pray Bober, *op. cit.*, p. 107, n° 71a.



5 PAOLO FARINATI

Vérone 1524 – 1606

La Décollation de saint Jean-Baptiste

Avec inscription *P. Farinati* en bas à gauche ; inscrit et numéroté *P. Farinato* et 2.3 et 8.1 au verso

Plume et pinceau, encre brune, lavis brun, pierre noire sur papier bleu

413 x 280 mm (16 ¹⁵/₁₆ x 11 in.)

Provenance

Galerie de Bayser, Paris, 1988.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Très connu pour ses dessins remarquables souvent sur papier bleu et admirés par ses contemporains, Paolo Farinati fut aussi un fresquiste de premier plan à Vérone, Mantoue et Venise, à la tête d'un atelier de taille dans lequel travaillaient ses fils Orazio et Gianbattista.

Giorgio Vasari, biographe des peintres les plus importants de la Renaissance, ne le mentionne dans ses *Vite* que de façon accessoire, à propos de ses fresques de l'église de Santa Maria in Organo à Vérone. Le peintre Annibal Carrache explique malicieusement cette omission dans une annotation manuscrite portée dans son propre exemplaire des *Vite*, rendant justice à l'artiste véronais : « *(Di) questo Farinato ò (io) veduto un grandissimo (dis)egno fatto con acqua(re)lla d'inchiostro di (ma)ravigliosa bellezza (nè) posso dire d'hav(er) mai visto altrettanto (su) la carta, et intendo (da) pittori valenti ch'(eg)li è stato valentissimo (e) l'invidioso vasari (ne)fa poco mentione¹. » L'« envieux » Giorgio Vasari possédait d'ailleurs au moins deux de ses dessins².*

Bien qu'aucun décor représentant cet épisode de la vie de saint Jean-Baptiste ne soit connu ni répertorié dans le livre de comptes tenu par l'artiste de 1573 jusqu'à sa mort, son *Giornale*³, la composition de ce dessin est symptomatique du renouveau de la peinture à fresque dans les églises et palais de la Vénétie dans la seconde partie du XVI^e siècle.

Peu importe la destination de cette œuvre, projet pour une fresque ou simple dessin en soi, la gestion de l'espace interne et de son rapport à l'espace externe est caractéristique de ce renouveau qui rompt avec la tradition du décor à compartiments, séparés par des grotesques ou des stucs. À la manière des grands décors de Paolo Véronèse, pour les villas de Palladio notamment, Farinati a développé un système décoratif illusionniste dans lequel le décor peint devient partie prenante de la structure architecturale du bâtiment. Et à l'intérieur du décor peint, l'architecture représentée devient le prolongement de l'architecture extérieure. La manière de situer l'action de ce dessin autour d'une imposante rangée de colonnes doriques, occupant la plus grosse partie de l'espace et créant une perspective dynamique, illustre bien cette fusion nouvelle entre les espaces extérieur et intérieur.

L'utilisation du lavis léger et fluide anime la composition et ajoute au dynamisme engendré par les mouvements des personnages. Le geste du soldat central qui, en appui sur un pied, désigne de son doigt pointé le corps sans tête du Baptiste est un *topos* dans l'œuvre de Farinati. On retrouve cette position et ce geste dans bien d'autres de ses personnages, femmes⁴, soldats⁵, vieillards, Christ⁶, etc. ; l'équilibre seul change en fonction de la scène représentée. L'utilisation de cette figure est ici particulièrement réussie ; son dynamisme s'oppose à la force statique de la colonne centrale et fait écho à la silhouette de Salomé dont elle semble répéter la position de manière inversée.



On peut comparer, pour mieux les distinguer, cette feuille d'un dessin de même dimension représentant *Saint Jean-Baptiste reprochant à Hérode son adultère avec Hérodiade* (Louvre, inv. 4830). Il s'agit d'un épisode de la vie du saint bien sûr antérieur à celui de la décollation. La similitude de taille et de sujet pourrait faire penser à un projet de décor religieux, mais la différence de style entre les deux feuilles l'interdit et suggère une datation différente. Dans la *Décollation*, Farinati n'utilise pas ces rehauts de gouache un peu lourds et pâteux qu'il adopte dans le dessin du Louvre. Il n'obtient les effets d'ombre et de lumière que par sa maîtrise parfaite de l'opposition entre le lavis et la réserve du papier, ce qui donne à la feuille un aspect particulièrement vibrant et fluide.

-
1. « De ce Farinato, j'ai vu un immense dessin fait avec du lavis d'encre d'une beauté si merveilleuse que je peux dire que je n'en ai jamais vu d'égal sur papier, et qu'à propos de peintres de valeur, lui était d'une remarquable valeur et que l'envieux Vasari en parle peu. » Dans Mario Fanti, « Le postille carracesche alle *Vite* del Vasari : il testo originale », *Il Carrobbio*, vol. V, 1979, p. 156.
 2. Licia Ragghianti Collobi, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Florence, Vallecchi, 1974, vol. I, p. 137 ; vol. II, fig. 418-419.
 3. Paolo Farinati, Lionello Puppi, *Giornale*, Florence, L. Olschki, 1968.
 4. *Venus*, Vérone, salle Guarienti, musée des Fresques.
 5. *Il Crollo degli Idoli*, Vérone, Santi Nazaro e Celso.
 6. *Christ aux limbes*, Milan, pinacothèque de Brera.



6 LUCA CAMBIASO

Moneglia 1527 – Escorial 1585

Étude de deux personnages

Plume et encre brune, lavis brun
124 x 102 mm (4 7/8 x 4 in.)

Provenance

Jacques Petithory, Paris ; sa vente, Drouot Richelieu, 18 juin 1993, lot 24.
Acquis à cette vente par Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

C'est dans les années 1560 que Luca Cambiaso, après avoir produit de nombreux dessins au style monumental et tortueux, se mit à simplifier la forme humaine au point de la géométriser et à supprimer visages, costumes et ornements superflus. Les dessins préparatoires pour ses fresques pour la villa Cattaneo Imperiale, *L'Enlèvement des Sabines*, et pour le palazzo Grimaldi della Meridiana, *Le Retour d'Ulysse*, montrent cette recherche d'harmonie géométrique aussi bien dans la globalité de la composition que dans ses éléments.

Les contemporains de Cambiaso, très frappés par cette nouveauté, cherchèrent à l'imputer à une tradition lombarde dont Cambiaso aurait eu connaissance par l'intermédiaire d'un traité de Donato Bramante, illustré par Vincenzo Foppa de manière géométrique. Ce traité aujourd'hui disparu ne nous est connu qu'à travers le témoignage de Giovanni Paolo Lomazzo¹, selon lequel ces illustrations auraient également influencé celles, tout aussi cubiques et géométriques, d'Erhard Schön pour le traité de Dürer, *Unnderweisung der Proporzion uund Stellung der Possen*, publié en cinq éditions entre 1538 et 1561. Toujours selon Lomazzo, Foppa aurait transmis cette technique à Ludovico Brea, qui l'aurait introduite à Gênes lors

de son séjour entre 1483 et 1513. Selon Raffaello Soprani, le biographe des artistes génois, l'inventeur des dessins cubiques serait au contraire le père de Luca, Giovanni Cambiaso².

Quelle que soit l'origine réelle de cette technique que se disputèrent l'école lombarde et l'école génoise, c'est bien Luca Cambiaso qui en généralisa l'emploi à Gênes et la transmit à ses émules et élèves, Paggi, Tavarone, Castello, qui continuèrent à dessiner de la sorte. Différents artistes passant par Gênes furent épisodiquement tentés par cette méthode, le Siennois Pietro Sorri notamment et, plus tard, Rubens.

Exemple parfait de la technique de l'artiste, qui géométrise la forme humaine pour laisser au mouvement le soin de l'expression efficace des sentiments, cette feuille peut-être rapprochée du *Retour d'Ulysse*. La surprise et l'étonnement exprimés par ces deux silhouettes rappellent en effet ceux des courtisans représentés sur la gauche de la fresque, qui sursautent à la vue de celui que l'on n'attendait plus. Le style cubique de Cambiaso est ici à son apogée alliant la vigueur et la force des feuilles de sa jeunesse à la précision et la concision acquises avec l'expérience.

1. Giovanni Paolo Lomazzo, « Trattato dell'arte della pittura », 1584, publié dans Roberto Paolo Ciardi (dir.), *Scritti sulle arti*, vol. II, Florence, Marchi & Bertolli, 1973-1974, p. 240.

2. Voir Jonathan Bober, « The Drawings of Luca Cambiaso » et « Giulio Bora Cambiaso : the Lombard Tradition », dans *Luca Cambiaso 1527-1585*, Austin, Blanton Museum of Art, 2006, p. 67-91 et 133-147.



Taille réelle / actual size

7 ANDREA DEI MICIELLI, DIT IL VICENTINO

Vicenze, vers 1539 – 1614

Groupe de chanteurs

Avec inscription *tenore Contralto basso soprano* en haut au centre

Plume et encre brune, lavis brun

91 x 95 mm (3 5/8 x 3 3/4 in.)

Provenance

Pierre-Jean Mariette, Paris (L. 2097).

Baron Dominique Vivant Denon, Paris (L. 779).

Galerie Laurence D. Strapelias, Paris, 1988.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Né à Vicenze et formé par Giovanni Battista Maganza (vers 1513-1586), Andrea Michieli, dit Vicentino, arriva à Venise dans les années 1570 et devint membre de la guilde des peintres en 1583. Il collabora avec Tintoretto au palais des Doges, notamment dans la salle du Sénat et dans la salle du Scrutin, où il peignit une *Bataille de Lépante* en remplacement de celle du maître, détruite en 1577. Le succès de cette œuvre lui apporta d'autres commissions, relatives notamment à l'histoire contemporaine de la ville, comme son *Entrée d'Henri III dans Venise* (1593, Venise, palais des Doges).

Actif aussi comme peintre religieux, il produisit des retables qui montrent les influences conjointes des grands maîtres vénitiens et des principes de la Contre-Réforme. Sensible à l'apport, important à

Venise, des artistes des écoles nordiques, il fut confondu parfois avec son contemporain Paolo Fiammingo.

Ses dessins sont rares et n'ont pas encore été étudiés avec précision. Mariette lui-même les connaissait mal, puisque le lot 785, qu'il attribue à Vicentino dans sa vente de 1775¹ (aujourd'hui au Louvre, inv. 5074), a été rendu depuis plusieurs années au Bolognais Bartolomeo Passerotti, alors que le lot 314, qu'il avait donné à Agostino Carracci, était en revanche de Vicentino². Ce dessin a été publié récemment³, et c'est de lui que nous rapprochons notre étude, plus modeste, d'un groupe de chanteurs ; la technique et les physionomies sont tout à fait similaires, l'écriture ronde qui apporte des éléments d'indications quant au dessin est vraisemblablement la même. Ces musiciens serrés les uns contre les autres, et tous sur un même plan, rappellent sa manière de disposer ses personnages par groupes indépendants, surtout dans ses compositions historiques souvent très peuplées, comme dans *La Procession de la dogaresse Morosini-Grimani avec sa cour sur la Piazzetta*⁴.

1. Vente Mariette chez Basan, Paris, 15 novembre 1775, lot 785.

2. *Idem*, lot 314.

3. *An Italian Journey. Drawings from the Tobey Collection, Corregio to Tiepolo*, New York, Metropolitan Museum, cat. exp. 12 mai-15 août 2010, p. 104-106, n° 29, ill.

4. Beaussant-Lefèvre, Paris, vente du 11 juin 1997, lot 311.



Taille réelle / actual size

8 JACOPO DI ANTONIO NEGRETTI, DIT PALMA LE JEUNE

Venise 1544 – 1628

Étude préparatoire pour Ève

Pierre noire sur papier bleu
295 x 168 mm (11 5/8 x 6 5/8 in.)

Provenance

Hugh and April Squire, Londres.

Carl Robert Rudolf, Londres ; sa vente, Sotheby's
Londres, 4 juillet 1977, lot 25.

Colnaghi, Londres, 1988 (catalogue n° 9, illustré).

Galerie Jean-François Baroni, Paris, 1993.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Formé par son père Antonio Negretti et probablement par son grand-oncle Palma Vecchio, Palma le Jeune fait un long séjour à Rome, où il s'imprègne de l'art de Michel-Ange et se rapproche des frères Zuccari. Rapidement après son retour à Venise, vers 1573-1574, il reçoit de grandes commandes publiques, ce qui lui donne l'occasion de se

confronter aux grandes œuvres des trois maîtres vénitiens, Véronèse, Titien et Tintoret. Il collabore abondamment avec le Tintoret et termine la *Pietà* du Titien, laissée inachevée à sa mort. Son œuvre abondant s'efforce de renouveler la manière de ces trois grands peintres de la Renaissance tardive en y introduisant un certain naturalisme. Après leur mort, il acquiert une place de premier rang et devient le peintre favori de la Contre-Réforme, recevant les commandes les plus importantes passées par le gouvernement vénitien entre 1580 et 1620.

Cette étude de femme est préparatoire à la figure d'Ève dans *Le Péché originel* (fig. 1 ; Baltimore, MD, The Walters Art Museum). Alors que la majorité de ses dessins sont à la plume, Palma le Jeune préfère utiliser la pierre noire pour les études de personnages ; la texture permet de meilleurs effets de volume et de lumière, comme c'est le cas dans cette feuille, où Ève est saisie à l'instant où elle cueille la pomme. La nudité est élaborée en fonction de sa signification textuelle et symbolique. Ce canon physique au buste plutôt étroit posé sur des hanches aux formes très pleines se retrouve chez la plupart des héroïnes de Palma le Jeune. En revanche, les femmes tentatrices ou objets de tentation, comme les filles de Lot, les Suzanne et les Bethsabée, partagent avec Ève ce mélange particulier de pudeur et de volupté qui les rend irrésistibles. La forme serpentine parfaite du corps d'Ève est typiquement maniériste, mais se prête remarquablement bien au contexte de la Genèse, évocation du serpent qui a séduit la femme et qui l'a poussée à entraîner l'homme dans le péché.



▲ Fig. 1 Palma le Jeune, *Le Péché originel*, Baltimore, The Walters Art Museum.



9 JACOPO DI ANTONIO NEGRETTI, DIT PALMA LE JEUNE

Venise 1544 – 1628

Les Trois Grâces (recto) ; *Étude de personnages en train de lire* (verso)

Plume et encre brune

129 x 143 mm (5 1/8 x 5 7/8 in.)

Provenance

Galerie de La Scala, Paris, 1985.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

La plume et l'encre brune constituent la technique la plus fréquemment utilisée par Palma, notamment dans la dernière partie de sa carrière féconde. Cette étude est préparatoire à la toile du même sujet conservée à la Galleria dell'Accademia Nazionale di San Lucca de Rome (fig. 1), que l'on date autour de 1611, période de la maturité de l'artiste. Il existe une autre composition très proche représentant Mercure et les trois Grâces, dans une collection privée en Suisse. Palma a réalisé pour les deux tableaux de multiples dessins préparatoires qui sont conservés à la Royal Library de Windsor, à la Fondazione d'Arco de Mantoue et au Kupferstichkabinett de Dresde. Stefania Mason



▲ Fig. 1 Palma le Jeune, *Les Trois Grâces*, Rome, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Lucca.

Rinaldi observe la rareté du sujet dans la peinture vénitienne et cite le précédent de Tintoretto (Palazzo Ducale, Anticollegio) tout en soulignant la différence d'esprit considérable entre les deux œuvres¹. Toujours selon elle, c'est probablement dans *Le Imagini delli dei de gl'antichi* de Vincenzo Cartari² que Palma a trouvé son inspiration pour la représentation des Grâces : « *Stanno con le mani e le braccia insieme, giunte, perché l'ordine del far bene altrui è, che pasi di mano in mano, e ritorni pur'anche ad utile di chi lo fece prima, e in questo modo, il grato nodo dell'amizia tiene gli huomini insieme giunti*³. » Dans le dessin, il n'a pas représenté les attributs, la rose, la myrte et le dé, qui sont posés à leurs pieds dans le tableau.

Les positions des jambes et des bras présentent quelques différences par rapport au tableau, mais la composition globale, dans son équilibre et ses rapports de volume, est extrêmement proche. D'une manière symptomatique de l'art de Palma, cette écriture libre et nerveuse vient animer une composition très maîtrisée dont le raffinement rappelle aussi celle du maniérisme développé à Prague autour de l'empereur Rodolphe II, l'un de ses grands commanditaires.

1. Stefania Mason Rinaldi, *Palma Il Giovane, l'opera completa*, p. 112-113, n° 300.

2. Venise, 1556, éd. Tomasini, 1647, google.books, p. 288-289.

3. « Elles se tiennent par les mains et les bras joints ensemble parce que l'ordre de faire le bien pour autrui passe de main en main et revient à celui qui en était l'auteur, et de cette façon le nœud gracieux de l'amitié unit les hommes entre eux. »



Taille réelle / actual size

10 CERCLE DE BARTHOLOMEUS SPRANGER

Anvers 1546 – Prague 1611

Étude du prophète Jonas, d'après Michel-Ange

Sanguine, rehauts de gouache blanche sur papier gris
170 x 137 mm (6 3/4 x 5 3/8 in.), contours irréguliers

Provenance

Sotheby's New York, 1^{er}-14 janvier 1989, lot 24 (comme Spranger).

Jean-François Baroni, Paris, 1991 (catalogue n° 1, illustré).

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Bibliographie

Jak Katalan, « Some Drawings by Bartholomeus Spranger After Italian Masters », *Dialoghi di storia dell'arte*, 1997, n°s 4-5, p. 192-195, p. 195, ill. 9 (comme Spranger).

Cette étude d'après le prophète Jonas de la chapelle Sixtine de Michel-Ange est reliée à un groupe de dessins qui ont intrigué les historiens d'art et continuent de le faire. Le plus souvent à la sanguine et parfois à la pierre noire, rehaussés de gouache blanche, ils sont dispersés entre les musées¹ et le marché², et comportent de multiples études, souvent d'après des maîtres italiens, Giambologna et Tintoretto parmi d'autres. Ils ont été attribués pendant un certain temps à la période italienne de Bartholomeus Spranger, entre 1565 et 1575³.

Cette attribution se basait sur le rapprochement entre l'un de ces dessins, conservé à la Graphische Sammlung de Munich, avec une composition de Spranger, gravée par Sadeler et Muller, *La Gloire conduisant les Arts dans l'Olympe*⁴. On retrouve en effet sur le dessin des figures de la gravure, mais en sens inverse, ce qui a conduit à penser qu'il s'agissait d'études préparatoires.

Les spécialistes de l'artiste sont cependant récemment revenus sur l'attribution à Spranger et, bien que rien n'ait encore été arrêté, semblent pencher pour l'hypothèse que l'ensemble de ces feuilles a été réalisé par un artiste italien, probablement des régions du Nord. Leur auteur copie avec force des figures tirées d'œuvres peintes ou sculptées d'une manière qui n'a rien de servile et qui témoigne de la volonté de se familiariser et de s'approprier un vocabulaire plus que d'améliorer une technique.

Les physionomies à la musculature marquée et la forme pointue des extrémités des membres des personnages rappellent la manière de Tintoretto. L'usage de la sanguine ne lui est pas habituel, et il faut peut-être chercher parmi ses élèves quelqu'un qui allierait son influence à des techniques venues d'ailleurs.

1. Munich, Graphische Sammlung ; Cambridge, The Fitzwilliam Museum (autrefois comme Tintoretto) ; Modène, Galleria Estense.
2. Voir Christie's Londres, 5 juillet 1983, lot 93 (comme Francesco Maffei) ; Tajan, Paris, 7 juin 1995, lot 47 ; galerie Colnaghi, Londres, catalogue d'exposition, 7-30 mai 1998, n° 12 ; Sotheby's New York, 23 janvier 2001, lot 181 ; Sotheby's Londres, 8 juillet 2004, lot 20.
3. *The Age of Brueghel ; Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century*, catalogue d'exposition, Washington et New York, 1986-1987, p. 277-279, n° 108, notice par Martha Wolf ; Teréz Gerszi, « Nouvelles attributions aux maîtres de la cour de Rodolphe II », *Bulletin du Musée hongrois des beaux-arts*, 1990, n° 73, p. 21-38 ; Jak Katalan, *op. cit.*
4. Martha Wolf, *op. cit.*



Taille réelle / actual size

11 LUDOVICO CARRACCI

Bologne 1555 – 1619

Vénus et Cupidon

Verso : une étude inversée des mêmes personnages à la plume et encre brune, lavis gris sur un dessin à la sanguine
Avec inscriptions à l'encre brune : *L° Carracci* en bas à droite au recto, *Francesco Albani* en bas à gauche
au verso et *Lodovico Caracci* sur le montage

Plume et encre brune, lavis rose

165 x 105 mm (6 1/2 x 4 1/8 in.)

Provenance

Thomas Blayds, Castle Hilsn Englefield Green (L. 416a, comme non identifié).

Acquis par Lewis Loyd, Lord Overstone, Overstone Park, vers 1840.

Par héritage, à sa fille Harriet Loyd (Lady Wantage).

Robert Lindsay, Lord Wantage et Lady Wantage, Locking House, Berkshire, jusqu'en 1920.

Arthur Thomas Loyd, Lockinge House, avant 1928.

Colnaghi, Londres, 1992 (catalogue n° 24, illustré).

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Caractéristique de la maturité de Ludovico Carracci, cette étude double face peut être rapprochée de dessins datant des années 1605-1610. Ludovico Carracci est alors, en l'absence de son cousin

Annibale, parti pour Rome dès 1595, l'artiste prédominant de Bologne, et son atelier est incontournable pour la jeune génération de peintres bolonais.

L'exécution délicate et l'intimisme raffiné de cette feuille sont typiques de sa manière originale qui privilégie à cette époque des lavis légers sur un trait fluide et gracieux. Le sujet rappelle le monde de la célèbre gravure de son cousin, Agostino Carracci, *Vénus fustigeant l'Amour*, mais l'élégance et la légèreté du dessin évoquent presque l'univers des petits bronzes de ses contemporains vénitiens, Danese Cattaneo, Girolamo Campagna et Niccolò Roccatagliata. Sans que l'on soit dans un véritable *paragone*, la reprise de l'étude au verso sur les traits du recto accentue cette idée d'un parallèle avec la sculpture. Un seul détail est différent, les yeux de l'Amour, bandés au recto, ouverts au verso, comme un jeu sur le sens de cette figure de l'Éros que Vénus semble maintenir auprès d'elle tout en appelant quelqu'un ou en désignant quelque chose. Les yeux bandés de l'Amour sont depuis le XIII^e siècle un motif poétique récurrent, et l'opposition entre « l'Amour aux yeux vifs » et le « Cupidon aveugle » renvoie à l'opposition entre la notion platonicienne de l'amour et son assimilation par le monde catholique médiéval à la fortune et la mort. À partir de la Renaissance, ce contraste devient un jeu d'esprit qui sera résumé par les notions d'amour sacré et d'amour profane ou Éros et Antéros¹.



▲ Fig. 1 Verso.

1. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, NRF, 1967, p. 151-185.



Ludovico Carracci

12 GIACOMO CAVEDONE

Sassuolo 1577 – Bologne 1660

Madeleine pénitente

Pierre noire, traces de craie blanche sur papier préparé beige
216 x 182 mm (8 1/2 x 7 1/8 in.)

Provenance

Pseudo-Crozat (L. 474).

Paraphe inconnu.

Galerie de Bayser, Paris.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

À l'exception de quelques fresques profanes, l'essentiel de l'œuvre peint de Giacomo Cavedone est de nature religieuse. Formé par les Carrache, et particulièrement par Ludovic, il baigna dans la forte atmosphère de Contre-Réforme qui régnait à Bologne sous l'influence du cardinal Paleotti (évêque puis archevêque de la ville successivement en 1567 puis 1582). Celui-ci avait publié son *Discours sur les images sacrées et profanes* en 1582, dans lequel il prônait la prudence dans le décorum, c'est-à-dire la vérité et la simplicité dans la représentation des sujets religieux. Très apprécié des communautés religieuses



▲ Fig. 1 Giacomo Cavedone, *Madeleine pénitente*, Galleria Estense, Modène.

qui n'hésitaient pas à le faire travailler, Cavedone pratiqua avec succès cet art inspiré jusqu'à sa chute en 1623 du haut de la coupole de San Salvador qu'il était en train de peindre. En 1630, la mort de sa femme et de son fils lors d'une épidémie de choléra mit fin à sa carrière de peintre, le laissant « *datosi tutto allo spirito e alle devozioni*¹ ».

Cette étude d'une *Madeleine pénitente* est préparatoire pour le tableau du même sujet et de composition très proche conservé à la Galleria Estense de Modène (fig. 1). Réalisé vers 1615, selon Renato Roli², pour l'oratoire de la confraternité de Santo Stefano de Sassuolo, il fut vendu en 1682 afin d'en financer la réfection. Une autre version est à signaler dans le marché de l'art³.

De son passage auprès des Carrache, Cavedone garda l'habitude de dessiner beaucoup, des études de compositions mais aussi de figures et de détails, que Malvasia décrit comme « *un particolar studio di mani, piedi e teste precise*⁴ ». L'influence de Venise, où il voyagea probablement dans les années 1610, est très forte dans ses études à l'huile et à la pierre noire, proches de celles de Titien. L'austérité et le schématisme de ces études croît au fur et à mesure que l'on avance dans la carrière de l'artiste, tout comme le pathétisme religieux de ses personnages.

1. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologne, 1678, Bologne, Zanotti, 1841, vol. II, p. 145. « Entièrement préoccupé par les choses de l'esprit et de dévotion. »

2. Voir Emilio Negro, Nicosetta Roio, *Giacomo Cavedone pittore 1577-1660*, Modène, Artioli Editore, 1996, p. 122.

3. Semenzato, Venise, vente du 25 septembre 2005, lot 36.

4. Malvasia, *op. cit.*, p. 143. « Une sorte particulière d'études précises de mains, de pieds et de têtes. »



13 GIUSEPPE CESARI, DIT IL CAVALIERE D'ARPINO

Arpino 1568 – Rome 1640

Étude de saint Jean-Baptiste

Verso : *Étude de Christ* à la pierre noire

Pierre noire

266 x 182 mm (10 1/2 x 7 1/8 in.)

Provenance

Galerie Laurence D. Strapelias, Paris, 1992.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Fils d'un peintre d'ex-voto, Giuseppe Cesari fut rapidement remarqué pour son talent précoce et collabora au sein de l'équipe de Niccolò Circignani (1530/1535-1590) à d'importants chantiers de décoration, notamment au Vatican. Admis très tôt à l'Académie de Saint-Luc, il connut un succès considérable à Rome puis à Naples, où il décora le plafond de la chapelle de la Certosa di San Martino (1589-1592) puis celui de la sacristie (1596-1597). Il travailla abondamment pour le pape Clément VIII Aldobrandini, qui le nomma « Cavaliere di Cristo » en 1600 et le chargea de concevoir le décor de mosaïque de la coupole de Saint-Pierre, consécration de sa carrière. Après l'accession de Paul V Borghese au trône pontifical, il fut injustement accusé puis emprisonné par le cardinal Scipion Borghese, qui lui confisqua

sa collection de 105 tableaux, parmi lesquels plusieurs œuvres du Caravage, qui avait été son élève en 1593.

Typique des années 1610, cette étude ne peut être reliée à aucune œuvre connue de l'artiste, mais on peut la rapprocher d'un dessin de Chatsworth représentant le Christ ressuscité apparaissant à saint Pierre¹. Les deux silhouettes s'inspirent du *Christ ressuscité* de Michel-Ange conservé à l'église Santa Maria Sopra Minerva à Rome, mais dans notre dessin, Cesari semble l'avoir transformé en saint Jean-Baptiste. Dans les dernières périodes de la carrière de l'artiste, son dessin habituellement si précis et soigné, alliant parfois avec raffinement la pierre noire à la sanguine, devient plus schématique et concis. On peut observer la même évolution avec son œuvre peint qui, au fil des ans, évolue vers des formes simplifiées et des expressions plus sincères, s'inspirant de manière inattendue d'œuvres de la première Renaissance.

1. Chatsworth, collection du duc de Devonshire (inv. 219).



14 BARTOLOMEO TORREGIANI, DIT DEL ROSA

1590 – vers 1675

Paysage arboré

Plume et pinceau, encre brune, lavis brun, traits d'encadrement à l'encre noire
265 x 412 mm (10 ⁷/₁₆ x 16 ¹/₂ in.)

Provenance

Marquis de Valori, Paris (L. 2500) ; probablement sa vente, 13-14 février 1908, sous l'un des lots 136, 137, 138 ou 139 (comme Claude).

Galerie de Bayser, Paris, 1994.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Cette étude peut-être rapprochée des quelques œuvres identifiées de Bartolomeo Torregiani, peintre peu connu, dont le surnom del Rosa laisse supposer une origine napolitaine ou au moins une formation auprès de Salvator Rosa. L'historien d'art Federico Zeri a retrouvé le premier une inscription derrière quatre paysages octogonaux de la galerie Pallavicini, à partir desquels a pu être reconstruite une partie de l'œuvre de l'artiste. D'autres toiles de lui montrent une influence différente, plus proche de Claude Gellée. L'a-t-il connu ou simplement admiré ? Son influence, comme celle de Gaspard Dughet, est également apparente dans les œuvres graphiques qui ont été rendues à Torregiani par Marco Chiarini¹. Pour certaines feuilles de l'Albertina de Vienne, autrefois données à Poussin, le nom de Torregiani a aussi été prononcé, sans toutefois que l'attribution puisse être confirmée.

Ce *Paysage arboré* est particulièrement proche d'un dessin autrefois attribué à Claude dans la collection Woodner², et rendu depuis à Torregiani par comparaison aux feuilles de Düsseldorf et de Rome, étudiées par Marco Chiarini³. Notre dessin et celui de la collection Woodner, tous deux de grande taille, partagent une technique similaire : de larges

taches de lavis pour évoquer le ciel et le sol, des points d'encre posés au pinceau pour emplir les frondaisons, et des traits de plume pour les contours et les feuilles. Les troncs d'arbres qui surgissent à l'arrière-plan, pointus et graphiques, sont réalisés au pinceau d'une manière semblant caractéristique de sa main, de même que les hachures qu'il utilise parfois pour suggérer le volume.

L'emploi du lavis d'encre ferro-gallique fut dans les années 1630 une technique nouvelle pour le dessin de paysage, employée par les artistes autour de Claude, Pieter van Laer et Nicolas Poussin, qui allaient, comme le rapporte Joachim von Sandrart, dessiner dans les environs de Rome⁴. Leur sentiment de la nature, libre et effusif, se retrouve chez Torregiani, cependant allié à un goût plus anecdotique, ainsi qu'en témoigne le tronc d'arbre tordu au premier plan.

1. Voir Marco Chiarini, *I Disegni Italiani di Paesaggio del 1600 al 1750*, Trévise, Canova, 1972, nos 94 et 95, illus.

2. *Woodner Collection II, Old Master Drawings From the XV to the XVIII Century*, New York, William H. Schab Gallery, Los Angeles, County Museum et Indianapolis, Museum of Art, 1973-1974, n° 89, ill. (comme Claude).

3. Marco Chiarini, *op. cit.*

4. Joachim von Sandrart, *L'Academia Todeasca della Architectura, Scultura & Pittura ; oder Teutsche Academie der edlen Bau-Bild-und Mahlerey-Künste*, Nuremberg, 1675-1679.







15 ÉCOLE OMBRIENNE DÉBUT XVII^e SIÈCLE

La Lapidation de saint Étienne

Avec inscription *N. Passignano* en haut à gauche

Plume et encre brune, lavis brun sur traces de pierre noire, mise au carreau à la pierre noire

286 x 193 mm (11 1/4 x 7 5/8 in.)

Provenance

Vente anonyme, Paris, hôtel Drouot,

22 janvier 1988, lot 26.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Bien que la main de ce dessin soit très caractérisée, avec ces petits yeux ronds, ces sourcils vers le bas et ces expressions exagérées, elle n'a pas encore été identifiée avec certitude. Plusieurs influences sont identifiables. La composition est classique et le grand modèle est probablement l'ambitieux retable du même sujet par Giulio Romano à Gènes (chiesa di Santo Stefano) ; l'homme qui soulève une pierre à deux mains lui est probablement emprunté. Mais on peut aussi identifier des éléments tirés des compositions de Giorgio Vasari, à Pise (chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri) et au Vatican (Pinacoteca Vaticana), comme le groupe de personnages en discussion à droite, dont un qui désigne le saint martyr du doigt. Le type physique n'est pas très défini et diffère en fonction des groupes de personnages, rappelant à chaque fois diverses influences. L'attachement à un graphisme maniéré et anecdotique indique une origine provinciale qui subit l'influence des centres artistiques principaux sans bénéficier des méthodes d'apprentissage du dessin délivrées dans les académies et dans les grands ateliers.

L'hypothèse la plus probable est que ce dessin soit l'œuvre d'un artiste de l'Ombrie, influencé donc par le Baroque et surtout par ses émules siennois, Francesco Vanni et Ventura Salimbeni, tous deux venus dans cette région et ayant à cette occasion

apporté leurs modèles et leur manière de travailler. Un dessin donné à Ventura Salimbeni, autrefois sur le marché de l'art, nous paraît de la même main que le nôtre¹, pourtant l'attribution à Salimbeni ne peut pas être retenue, du moins pour notre dessin. Il s'agit plus certainement d'un artiste comme Giovanni Giacomo Pandolfo (1595-1630) dont on connaît quelques œuvres assez proches, notamment une *Assomption de la Vierge* au Louvre (inv. 11486). Quelques autres artistes de cette région pourraient être de bons candidats, mais en l'absence d'étude approfondie de leurs œuvres et de dessins identifiés, cette hypothèse ne peut être vérifiée. Il existe notamment une *Lapidation de saint Étienne* par Marcantonio Grecchi, un autre artiste de la région. Sa composition est très proche de celle de notre dessin et fait preuve du même intérêt pour les détails pittoresques, comme les pierres sur le sol. Malheureusement une attribution ferme à cet artiste ne peut se baser sur le rapprochement entre ces compositions, trop conventionnelles pour pouvoir être reliées avec certitude, d'autant plus que Grecchi est, à nouveau, un artiste dont on connaît peu de tableaux et aucun dessin. Malgré le manque de matériel de comparaison, c'est néanmoins dans cette région qu'il faut, nous semble-t-il, situer le dessin.

1. Marcello Aldega, Margot Gordon, notices par Miles Chappell, *Tuscan Drawings XV-XIX Centuries*, New York, 2000, p. 110, n° 47, illustré.

M. Casignano



16 ANDREA LILIO

Ancône vers 1570 – Ascoli après 1635

Femme drapée assise

Pierre noire, craie blanche, estompe sur papier gris-bleu
363 x 261 mm (14 5/16 x 10 1/4 in.)

Provenance

Galerie de Bayser, Paris, vers 1990.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Cet artiste des Marches a travaillé à Ancône mais aussi à Rome avec Giovanni Guerra et Cesare Nebbia, ainsi qu'avec Ventura Salimbeni, Francesco Vanni ou Antonio Viviani sur les grands chantiers du Vatican commandés par Sixte V. Mélangeant diverses influences, principalement celles du maniérisme florentin ou de l'art siennois à travers Vanni et Salimbeni, il est aussi parfois très proche du style de Baroque ou se révèle également sensible aux nouveautés du Caravage ; cette ouverture d'esprit est certainement à l'origine de son style personnel et surprenant. Il n'a été réellement redécouvert qu'en 1985, à l'occasion d'une exposition¹, puis a été étudié en 2003 par Massimo Pulini dans une monographie qui lui est entièrement consacrée². L'attribution à Andrea Lilio que nous proposons ici

se base sur la parenté stylistique avec plusieurs de ses dessins. La physionomie particulière du modèle montre la proximité avec les milieux siennois, mais rappelle aussi certains modèles du peintre Filippo Bellini, lui aussi originaire de la région des Marches. La pose du personnage féminin comme le drapé ample et froissé qui l'enveloppe, gonflé par un souffle invisible, sont très influencés par l'art du Baroque. Toutes ces influences sont prégnantes dans l'art de Lilio. On retrouve par ailleurs cette technique de la pierre noire estompée dans plusieurs de ses dessins. La manière de rehausser les plis du drapé à la craie blanche est celle qu'il utilise dans une *Allégorie de la confiance*, de dimensions similaires et également sur papier bleu³. On peut aussi rapprocher ce dessin d'un *Ange musicien* autrefois chez Katrin Bellinger Kunsthandel et d'une *Étude pour trois anges musiciens* au musée du Louvre⁴, préparatoire pour la partie haute de son retable *Quatre saints avec des anges musiciens* (Ancône, Pinacoteca Francesco Podesti).

-
1. « Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento », Pinacoteca comunale Francesco Podesti, Ancône, 14 juillet-13 octobre 1985, catalogue d'exposition, Rome, Multigrafica.
 2. Massimo Pulini, *Andrea Lilio*, Milan, Federico Motta, 2003.
 3. Chicago, collection Anne Bent, voir Pulini, *op. cit.*, p. 217, n° 47, ill. p. 219.
 4. Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques (RF 44312).



17 NICCOLO DA SIMONE

Liège ? – Naples 1677

Hercule Farnèse, d'après François Perrier

Plume et encre brune sur pierre noire
355 x 233 mm (14 x 9 3/16 in.)

Provenance

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Ce dessin, signé d'un artiste peu connu mais pourtant assez actif à Naples entre 1636 et 1677, reprend à l'envers la planche numéro 2 du *Segmenta Nobilium Signorum et Statuarum, quae temporis dentem individuum evasere*, de François Perrier¹, qui représente l'Hercule Farnèse.

Découverte en 1546 dans les ruines des thermes de Caracalla, cette sculpture du III^e siècle signée par Glycon d'Athènes est une copie d'un original de Lysippe. Entrée dans la collection Farnèse, elle est aujourd'hui conservée au Musée archéologique national de Naples.

Dans la gravure comme dans le dessin de Niccolo da Simone, Hercule est représenté les pieds plus

croisés et la barbe plus courte que dans l'original, avant la restauration des doigts. Simone va jusqu'à imiter le fond rempli par différentes zones de hachures.

Niccolo da Simone, parfois surnommé Lo Zet ou Lopet, serait d'origine flamande². Resté assez peu à Naples, selon Bernardo de Dominici, le biographe des artistes napolitains, et « *amante de cose nuove [...] fece molti viaggi*³ », il serait allé en Espagne et au Portugal. Il est toutefois bien documenté à Naples, où il a réalisé la coupole de San Lorenzo et d'autres compositions conservées dans des églises. Une première période de son œuvre est influencée par Poussin et Castiglione à travers celle d'Andrea di Leone, et c'est peut-être par le biais de ce milieu artistique qu'il est venu à regarder les gravures de François Perrier.

1. Rome, 1638.

2. Ileana Creazzo, « Alcuni inediti di Niccolò de Simone e altre precisazioni sul pittore », dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa, a cura di Pierluigi Leone de Castris*, Electa Napoli, 1988, p. 223-232.

3. « Aimant la nouveauté [...], il fit de nombreux voyages », dans Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, 1742, éd. Arnaldo Forni, 1979, vol. I, p. 243.



18 PIER LEONE GHEZZI

Comunanza 1674 – Rome 1755

Caricature du commandeur Solaro, ambassadeur de Malte à Rome

Avec inscription *commend.e Solaro Ambasciat.e di Malta in Rome* et numéro 77 sur le montage ancien
Filigrane aux armes Orfini
Plume et encre brune, traces de pierre noire
266 x 194 mm (10 1/2 x 7 3/4 in.)

Provenance

7th Duke de Wellington, Stratfield Saye.
Christie's Londres, 7 juillet 1992, lot 193, ill.
Acquis à cette vente par Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Pier Leone Ghezzi, le « *Famoso Cavaliere della Caricatura* », comme le surnomme son ami artiste Markus Tuscher, donne, de toute la société étrangère installée à Rome pendant la première moitié du XVIII^e siècle, des portraits-charges amusants et recherchés qui connaissent un succès inépuisé jusqu'à la fin de sa carrière. Utilisant inlassablement la même recette pour chacun d'eux, il sait cependant éviter à ses admirateurs de l'époque l'ennui de la répétition en alliant habilement la caricature à une fine observation de la psychologie de ses modèles.

Antonio Maurizio Solaro (1689-1762), grand prieur de Lombardie à partir de 1748, a été ambassadeur à Paris entre 1738 et 1745 et est donc proche du milieu des Français en Italie. Il est cité dans les *Lettres d'Italie du président de Brosse* et apparaît sous le nom de Solar dans les mémoires du cardinal

de Bernis, qu'il reçoit à Turin respectivement en 1740 et 1752. Il fait partie des correspondants romains de Montesquieu, qui le remercie de ses louanges pour *De l'esprit des lois* dans une lettre de 1749 : « [Vos éloges] augmenteront mon orgueil parce qu'ils sont donnés par un homme dont les jugements sont toujours justes et jamais téméraires¹. » Ami intime du duc de Choiseul, du père Pacciaudi et du comte de Caylus, il est également cité dans les mémoires du baron de Besenval².

L'évocation de sa personnalité par le cardinal de Bernis peut-être comparée à la caricature de Ghezzi : « Mon séjour à Turin me fut fort utile ; [...] j'y renouvelai connaissance et amitiés avec le grand prieur de Solar que j'avais connu à Paris pendant qu'il y était ambassadeur. C'est un homme d'un esprit ferme et éclairé, qui sous un extérieur dur cache un cœur sensible et noble ; notre amitié subsiste et fait honneur à tous les deux. » C'est aussi l'impression que laisse l'œuvre de Ghezzi : l'apparence un peu lourde du commandeur, ses traits exagérément épais sont démentis par la justesse de son regard, son léger sourire et l'intelligence de son expression.

1. Charles de Secondat, baron de Montesquieu, *Œuvre de Montesquieu*, t. VII, Paris, Librairie Dalibon, 1822, p. 430

2. *Mémoires du baron de Besenval*, vol. I, Bruxelles, Auguste Wahlen et Compagnie, 1823, p. 242 et 251.



19 ATTRIBUÉ À ANTOINE RIVALZ

Toulouse 1667 – 1735

Étude d'homme levant un bras

Plume et encre brune
253 x 153 mm (10 x 6 in.)

Provenance

Galerie de Bayser, Paris.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Anciennement attribuée à Heemskerck, cette *Étude d'homme levant un bras* nous semble plus tardive. On peut tenter de la rapprocher de l'univers d'Antoine Rivalz, le peintre toulousain le plus important du début du XVIII^e siècle, peintre des capitouls, maître de Subleyras et fondateur de l'académie de Toulouse. Si cette technique de hachures entremêlées et très serrées à l'encre brun foncé, presque noire, n'est pas habituelle pour cet artiste qui préfère la pierre noire rehaussée de gouache blanche, elle n'est néanmoins pas absente de son œuvre. Une feuille de caricatures conservée au Louvre¹ montre une technique proche et surtout, malgré la déformation des traits des modèles, une manière similaire d'exécuter les yeux et les lèvres. La physionomie du modèle avec ce grand nez droit et fort et son regard vers le côté rappelle beaucoup de ses personnages peints. La gestuelle véhémement ainsi que les visages légèrement tournés vers le haut sont aussi caractéristiques de sa peinture.

Antoine Rivalz pratiquait la gravure, et plusieurs eaux-fortes signées par lui rappellent notre dessin, par la similitude des techniques comme par ce goût partagé pour le mouvement et la nudité virile. Son élève et probablement cousin, Barthélemy Rivalz, « meilleur dessinateur que peintre » selon Mariette², a également pratiqué l'eau-forte d'une manière proche de celle d'Antoine. À l'exception de ses gravures, aucune de ses œuvres n'a été identifiée jusqu'à présent, mais là aussi la comparaison avec ses eaux-fortes est assez troublante.

On peut noter que la technique de la plume et encre brune était déjà utilisée par son père, Jean-Pierre Rivalz, dans les quelques dessins que l'on connaît de lui, ce qui laisse penser qu'elle était peut-être plus répandue au sein de son entourage et de son atelier que ce qu'on aurait pu penser.

Il semble que le dessin soit une étude d'après une sculpture, peut-être antique. On peut rapprocher le modèle de l'un des Dioscures de la place du Quirinale à Rome, mais la chevelure est différente et pourrait également vouloir évoquer la peau de lion d'un Hercule.

1. Louvre, département des arts graphiques (inv. 32730).

2. Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, publié par Philippe de Chennevières-Pointel et Anatole de Montaiglon, Paris, Archives de l'art français, 1853-1854, t. II, p. 404-405.



20 JEAN-BAPTISTE PATER

Valenciennes 1695 – Paris 1736

Femme assise à terre, vue de dos

Avec inscription A. Watteau. en bas à gauche
Sanguine

129 x 160 mm (5 1/8 x 6 1/4 in.)

Provenance

Édouard Desperets, Paris (L. 721) ; sa vente, Paris, hôtel Drouot, 7-10 juin 1865, partie du lot 523 (comme Watteau).

Jean-Charles-Marie Jourdeuil, (L. 528).

Vente Sotheby's, Londres, 12-13 juin 1868, lot 322 (comme Watteau).

Jean Dubois, Paris ; sa vente, hôtel Drouot, 21-22 mars 1927, lot 77, ill. (comme Watteau).

Vente Paris, galerie Charpentier, 1^{er}-2 avril 1954, lot 5, planche 2 (comme Pater).

Galerie de Bayser, Paris, 1993 (catalogue 4, n° 46 illustré, comme Watteau).

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Bibliographie

Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau 1684-1721, catalogue raisonné des dessins*, Milan, Leonardo Arte, 1996, t. III, p. 1312, n° R605 (illustré)

Pleine de l'influence de Watteau au point de lui avoir été attribuée pendant plusieurs années, cette étude est typique de la manière transmise par le maître à ses émules, Jean-Baptiste Pater et Nicolas Lancret. Les études de personnages à la sanguine ou au trois crayons seront utilisées dans une ou plusieurs compositions. Ce personnage est d'ailleurs préparatoire à une figure féminine dans *L'Embarquement pour Cythère*, anciennement collection Duke of Sutherland, Stafford House¹.

La liberté et l'élégance de ces études devinrent emblématiques de l'atmosphère gracieuse de la première moitié du XVIII^e siècle aux yeux des collectionneurs de l'Empire et de la Restauration qui, à l'image du cousin Pons de Balzac, savaient apprécier les productions d'un art rocaille considéré, sous l'égide des Goncourt, comme l'une des plus grandes originalités du style français.

1. Le tableau est passé par la suite dans la collection Alfred de Rothschild, 1884. Il fut exposé à la Royal Academy en 1896, n° 77, puis passa plusieurs fois en vente en Angleterre (Christie's Londres, 11 avril 1975, lot 17 ; Sotheby's Londres, 1^{er} novembre 1978, lot 29 ; Sotheby's Londres, 6 juillet 1983, lot 65). Il est publié dans Florence Ingersoll-Smouse, *Pater*, Paris, Les Beaux-Arts, 1928, fig. 166, n° 70.



Taille réelle / actual size

21 JEAN-BAPTISTE HUET

Paris 1745 – 1811

Paysage rocheux avec personnages

Signé et daté *Huet 1769* en bas à droite à la plume et encre brune
Avec inscription *Huet* sur le montage Renaud
Sanguine et rehauts de craie blanche
412 x 307 mm (16 1/2 x 12 1/8 in.)

Provenance

François Renaud (L. 1042).
Sotheby's Londres, 13 avril 1992, lot 33.
Galerie Laurence D. Strapelias, Paris, 1992.
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Fils et neveu de peintres, Jean-Baptiste Huet fut l'élève de Jean-Baptiste Le Prince, avec lequel il entretint une longue et amicale collaboration. Il ne passa sans doute pas dans l'atelier de François Boucher, contrairement à ce que l'on peut lire chez Diderot¹, mais c'est pourtant son esthétique qui l'influença le plus, au point de ne jamais se convertir complètement au néoclassicisme. Ses œuvres même tardives conservèrent toujours la fantaisie et la gaieté de la période rocaille, ce qui explique que les critiques de l'époque, unanimes à reconnaître son talent de peintre de genre et d'animaux, ne reçurent pas toutes avec enthousiasme ses tentatives dans la peinture d'histoire.

Ce dessin peut être rapproché d'un petit nombre d'études libres et pleines de vitalité, un peu en marge de sa production habituelle, qui appartiennent à un moment particulier de sa carrière. Elles

portent la même petite signature, et la plupart sont datées de 1768-1770, période pendant laquelle il semble avoir précisément étudié François Boucher, qui meurt en mai 1770. Il s'inspire de sa manière picturale et charnelle de dessiner, utilisant volontiers les trois crayons et animant ses études à la pierre noire ou à la sanguine de puissants rehauts de pierre blanche, comme dans *Bergers guidant leur troupeau*², ou dans *Chien s'ébattant*³. En dépit de l'artificialité de leurs sujets, ces études sont toujours portées par une énergie caractéristique.

À l'influence de Boucher, il faut ajouter deux événements qui font de l'année d'exécution de ce dessin, 1769, un moment particulièrement important dans la vie de l'artiste : sa réception comme peintre animalier à l'Académie royale de peinture et de sculpture avec *Un dogue attaquant des oies sauvages* (Louvre), qui lui permet d'exposer au Salon de la même année ; et son mariage avec Marie-Geneviève Chevalier, elle-même fille de peintre. L'énergie et l'extravagance de ses dessins à cette époque reflètent peut-être aussi l'enthousiasme de ce jeune peintre de 24 ans, à l'aube de sa carrière et de sa vie familiale.

1. Diderot, *Les Salons*, édité par Jean Seznec, Oxford, 1967, vol. IV, p. 87.

2. Bayonne, musée Bonnat, donation Petithory (inv. CMNI 3139).

3. Cologne, Lempertz, 21 mai 1992, lot 283.



22 CHARLES-NICOLAS COCHIN

Paris 1715 – 1790

Portrait de femme de profil

Avec inscription *G. de St aubin* sur le montage
Mine de plomb, rehaut de blanc, ovale
160 x 123 mm (6 1/4 x 5 1/8 in.)

Provenance

Christie's New York, 11 janvier 1994, lot 330
(comme Augustin de Saint-Aubin).
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Anciennement attribué à Augustin de Saint-Aubin, en vertu sans doute de l'inscription ancienne le donnant à Gabriel de Saint-Aubin, ce portrait semble plutôt appartenir à l'œuvre du graveur, dessinateur et théoricien Charles-Nicolas Cochin.

Les deux artistes ont parfois travaillé ensemble et ont gravé leurs œuvres réciproques, ce qui explique une certaine similitude de style. Mais, tandis que les portraits d'Augustin de Saint-Aubin sont rarement monochromes et portent toujours une touche de couleur, ceux de Cochin sont presque exclusivement à la pierre noire ou à la mine de plomb. Cette dernière technique, très fine, se retrouve sur certains dessins du Louvre¹ : le fond est rempli par de légers coups de mine, créant une ombre subtile et raffinée, et le visage est très délicatement modelé par un réseau de fines hachures, parallèles ou croisées. Il est plus contrasté quand il utilise la pierre noire. Il lui arrive aussi de retravailler le dessin à la gouache blanche, légèrement, comme sur notre dessin où une pointe de blanc est posée sur le nez, ou plus abondamment comme sur un portrait de femme du Louvre².

C'est dans les années 1740 que Cochin commence à s'adonner au genre du portrait, qu'il va pratiquer intensément. « Le portrait en grand est un genre dans lequel je ne me suis point du tout exercé. Je n'ai fait que des petits portraits de société en buste

ou dans un ovale, et beaucoup plus de profil qu'autrement³. » C'est un véritable « travail mondain⁴ » qu'il pratique « en marque de [sa] reconnaissance⁵ », quand il est accueilli au sein du salon de madame Geoffrin par exemple, pour laquelle il réalise plus de quarante portraits de personnes de son entourage. Cochin préfère généralement les portraits de profil dans des médaillons ronds, stéréotype qu'il a peut-être emprunté à Michel-Ange Slodtz⁶ mais qu'il est le premier à utiliser aussi systématiquement. Le sculpteur Jean-Baptiste Nini applique, lui, cette formule à ses portraits en terre cuite.

Cochin n'a cependant pas abandonné l'ancienne formule de l'ovale et il utilise parfois le format rectangulaire. La jeune femme portraiturée reste non identifiée, mais son chapeau permet de dater le dessin des années 1780. L'usage du profil est inspiré par les médailles antiques, et c'est ainsi que Cochin a représenté une immense majorité de ses centaines de modèles, parmi lesquels les personnalités les plus en vue de son époque.

1. Paris, musée du Louvre, *Portrait d'homme à mi-corps, tourné vers la gauche* (RF 28941).

2. Paris, musée du Louvre (RF 31288).

3. Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des lumières*, Paris, École française de Rome, 1993, p. 398.

4. Christian Michel, *op. cit.*, p. 399.

5. *Idem*.

6. Christian Michel, *op. cit.*, p. 463.



Taille réelle / actual size

23 JOSEPH-BENOÎT SUVÉE

Bruges 1743 – Rome 1807

Personnages dans les ruines du Colisée

Sanguine

427 x 283 mm (16 ¹³/₁₆ x 11 ¹/₈ in.)

Provenance

Galerie Didier Aaron, Paris, 1993.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Artiste de la génération succédant à celle de Fragonard, Joseph-Benoît Suvée fut l'élève à Paris de Joseph-Marie Vien et remporta le grand prix en 1771 contre David, dont la rancœur dura plusieurs années. Résident de l'Académie de France à Rome entre 1772-1776, il dessina assidûment les ruines romaines, suivant d'abord la mode de la sanguine lancée par Hubert Robert et Fragonard dans les années 1750-1760, puis celle de la pierre noire et du lavis gris qui l'emporta sur la sanguine avec la génération des futurs néoclassiques. À son arrivée à Rome, Vien, succédant à Charles-Joseph Natoire comme directeur de l'Académie de France, relance la mode de la pierre noire puis du lavis de gris, techniques qu'il avait lui-même utilisées au temps de son séjour à Rome, sous l'influence de Piranese et de ses suiveurs français comme Charles-Michel-Ange Challe.

Comme ses prédécesseurs, Suvée manifeste beaucoup d'intérêt pour les jeux de lumière dans les ruines et la végétation. Mais la texture de la pierre et le rendu archéologique précis sont des préoccupations qui naissent en cette fin de XVIII^e siècle, soutenues par le goût d'amateurs et de connaisseurs. Ainsi, Pierre Gaspard Grimod, comte d'Orsay (1748-1809), entreprend avec les architectes Renard et Roussel un voyage en Sicile accompagné par Suvée, qui dessine à la pierre noire les sites dont ces derniers dressent les relevés, prolongeant ainsi son séjour en Italie jusqu'en 1778. En 1777, l'abbé de Saint-Non se rend lui aussi en Sicile, pour commencer la réalisation de son *Voyage pittoresque*¹. Ce goût pour la *veduta secca* est nouveau. Dépourvues d'anecdote, ces vues sont principalement archéologiques. Comme dans toutes les vues de ruines, des personnages habillés à l'antique y évoluent pourtant, cherchant à évoquer la vie qui animait ces lieux. Chez Suvée cependant, les personnages ne sont pas très incarnés, et leur schématisation met en valeur la beauté et la précision de la représentation des ruines du Colisée.

1. *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, imprimerie de Clousiers, 1781-1786.



24 JOSEPH-BENOÎT SUVÉE

Bruges 1743 – Rome 1807

Les Ruines du Forum

Sanguine

363 x 513 mm (14 1/4 x 20 1/4 in.)

Provenance

Galerie de Bayser, Paris, 1993.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

De manière générale, rares sont les dessins de paysages totalement dépourvus de personnages, au XVIII^e siècle. Ainsi, chez Joseph-Benoît Suvée, les compositions sont habituellement peuplées de silhouettes habillées à l'antique. Leur absence ici suggère qu'il s'agit d'une étude sur le vif, ce qui est renforcé par l'existence d'un dessin du même endroit par l'artiste Louis Chaix (1744-1811)¹, grand ami de Suvée d'origine marseillaise, envoyé en Italie par la famille Borély. Les deux artistes dessinent fréquemment ensemble les mêmes vues, dans un style très proche, et leurs dessins ont souvent été confondus. On peut noter quelques minimales différences entre les deux feuilles, notamment dans le traitement de la végétation – Chaix a ajouté quelques arbres à droite pour remplir le ciel –, mais la lumière tombe exactement de la même manière sur les ruines. L'absence de personnages montre aussi à quel point leur présence dans d'autres feuilles n'est pour eux qu'une convention du genre de la ruine, dont le rôle évocateur et presque didactique perd son sens dans le dessin sur le motif. Ici, Suvée ne se concentre que sur la lumière et l'archéologie, et les ruines du Forum nous apparaissent telles qu'elles étaient à son époque, sans autre prétexte que l'amour des vestiges antiques.

1. Marianne Roland Michel, *Le Rouge et le Noir, cent dessins français de 1700 à 1850*, Paris, galerie Cailleux, 1991, n° 77, ill.







25 ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE

Paysage à l'embarcadère

Pierre noire, plume et encre grise, lavis brun et aquarelle
235 x 222 mm (9 1/4 x 8 3/4 in.)

Provenance

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Bien qu'à première vue très influencé par l'école flamande, ce joli dessin anonyme est probablement français, peut-être de la main d'un amateur de la seconde partie du XVIII^e siècle. De nombreux artistes étaient alors sensibles aux écoles nordiques, François Boucher et Pierre Subleyras par exemple, dont les copies d'après Abraham Bloemaert sont célèbres. De même Jean-Baptiste Huet possédait une importante collection d'estampes de l'école flamande, dont il s'inspirait abondamment. Les amateurs et les collectionneurs ne partageaient pas toujours le goût des critiques pour cet art simple et sévère, qui, dès le milieu du siècle, annonce le néoclassicisme, continuant au contraire à affectionner la « petite manière » ou le « petit goût ».

L'aquarelle est posée de manière libre et légère avec la volonté ostensible de représenter l'air, thème récurrent chez les critiques d'art de l'époque. Ceci situerait le dessin dans le milieu d'artistes ou d'amateurs très au fait des débats esthétiques mais restant attachés à des motifs pittoresques, artificiellement naturels.

Peut-être faut-il aussi voir dans cet arbre tordu et ce petit embarcadère rustique, non la persistance tardive de motifs rocaille, mais plutôt l'effet de la mode des jardins anglais qui naît dans les années 1760 du dégoût du jardin à la française et de l'ordre social qu'il représente. Par ses sinuosités et ses irrégularités, le jardin anglais permet à ses visiteurs une intimité nouvelle et leur offre une promenade qui encourage les sensations et favorise les sentiments.

Dès les années 1760, avec l'*Émile* de Rousseau, puis un peu plus tard l'*Essai sur les jardins* (1774) de Claude-Henri Watelet, une réflexion s'élabore qui assimile le jardin à la société et qui prône « ce désordre de la Nature qui plaît bien plus que la régularité¹ ». Avec le bosquet des bains d'Apollon créé par Hubert Robert à Versailles en 1776-1778, c'est au cœur même du bastion du jardin à la française et de l'Ancien Régime que s'insinue cette mode. Cette incursion se poursuit par la création du jardin anglais du Petit Trianon, puis en 1782-1783 du hameau de la Reine, par l'architecte Richard Mique sur des dessins d'Hubert Robert, animés par une recherche de pittoresque et de naturel de même nature que celle de ce dessin.

1. Claude-Henri Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris, 1774, p. 47.







1

CIRCLE OF JACOPO DI GIOVANNI DI FRANCESCO, CALLED JACONE

(documented in 1495 – 1554)

Study of figures

Verso : *Study of legs and a hand* in black chalk

Inscribed *Polidoro da Caravaggio* and *Bordone* on the verso

Pen and brown ink, brown wash

186 x 161 mm (7 1/2 x 6 3/8 in.)

Literature

Dessins français et italiens du XVI^e et du XVII^e siècle dans les collections privées françaises, Galerie Claude Aubry, December 1971, n° 90, ill.

Provenance

Karl-Heinrich Senger, Hamburg (L. 3555).

Galerie Aubry, Paris, 1971.

Galerie Leroux, Paris, circa 1980.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

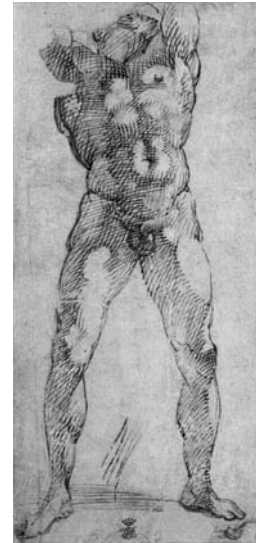
Several pen and brown ink drawings presenting similarities with the present one were first assembled by Christopher Lloyd into a coherent group attributed to Niccolò Tribolo, Cosimo I de Medici's architect. It is James Byam Shaw who gave them back to Jacopo di Giovanni di Francesco called Jacone. Catherine Goguel has studied this little-known artist on several occasions.

Living his life « alla filosofica » to quote Antonio Pinelli,¹ Jacone was not a major painter, but his arrogant, provocative, as well as amusing, personality is reported by Vasari in a somewhat acerbic account.² Jacone's frequent quarrels with Vasari and laid-back behaviour made him an odd figure in art history. His graphic work reflects this gypsy personality while being largely indebted to the Florentine manner of the time, inherited of Michelangelo. Catherine Goguel has demonstrated the predominance of Bandinelli's example³ but his tormented figures, gaunt faces and circled eyes are reminiscent of Pontorno and Andrea del Sarto - who incidentally happened to be Jacone's teacher.

Uncharacteristic of the drawings generally attributed to Jacone, the treatment of the figures seems here softer and rounder. It appears closer to Polidoro da Caravaggio than Bandinelli, which is not in favour of a firm attribution. The sheet is nevertheless very similar to a drawing in the Louvre,

and to another formerly on the market,⁴ which have been both fully attributed to Jacone. In any case the round eyes, the claw-like hands and the hatchings situates it in this group of Florentine artists of the first half of sixteenth century, all of them pupils of Sarto and Bandinelli.

1. Antonio Pinelli, « Vivere alla filosofica o vestirese di velluto ? Protagonisti e comparse nella Firenze del 500 », *Ricche di Storia dell'arte*, 34, 1988.
2. Giorgio Vasari, *Vite*, ed. Milanese 1906, vol. 5 p. 58 ; vol. 6, p. 281, 450-54.
3. Catherine Goguel, « Workshop continuity through the générations : Bandinelli versus Francesco Salviati », *Master Drawings*, vol. XLIII, n° 3, 2005, pp. 316-325.
4. Louvre, Arts Graphiques, RF 53163 ; Galerie Prouté, Géricault catalogue, 1990, n° 5, ill.



2

BARTOLOMEO PASSEROTTI

Bologna 1529 – 1592

Study of a man with upraised arms

Verso : *Study of an eye* with pen and brown ink

Pen and brown ink

278 x 125 mm (10 7/8 x 5 7/8 in.)

Provenance

Paul Adamidi bey Frasher, Geneva-Nice (L. 4019).

Galerie de Bayser, Paris.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

With his vigorous anatomical studies, Bartolomeo Passerotti bridged the gap between Bolognese mannerist drawing and the naturalistic reform of the Carracci. « *Ottimo disegnatore e coloritore* », ¹ he multiplied studies of bodies, faces, compositions and others. In his lifetime, his pen line aroused the admiration of pupils, amateurs and erudites yet it appears as the least of his qualities: Passerotti was an excellent painter, a great collector of antique statues, engraved stones, bronzes, medals and desiccated creatures; he was also interested in anatomy and science. He belonged to an intellectual circle of scientists and doctors such as Ulisse Aldrovandi, and travelled to Rome where he extensively studied the recently discovered antique sculptures. He was keen to pass on his artistic knowledge, therefore he had a studio where he trained numerous

pupils amongst whom Dionysos Calvaert, Bartolomeo Cesi, Lavinia Fontana, Giulio Morina, Cesare Aretusi and of course his sons Tiburzio, Aurelio, Ventura and Passarotto.

The man's position with upraised arms is unusual. His thrown back head and legs firmly planted on the ground seem to suggest that he could be an Atlas, but with no certainty. Swift and maybe not as elaborate as in his larger sheets, the manner of present study recalls that of *The Judgment of Paris* (Louvre, inv. 8465). The penwork is, in the words of Agostino Carracci who was his pupil, « *franca ed animosa* », ² and as such, characteristic of Passerotti's hand, as is the way in which the artists gives volume to the figure by alternating zones of hatching and reserves.

1. Pietro Lamo, *Graticola di Bologna : ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città fatta l'anno 1560*, Cologne, 1844, google.books, p. 11.
2. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice, Vite de' pittori bolognesi*, Bologne, 1678, 2 vol., vol. I, p. 238.



3

ITALIAN OR FRENCH SCHOOL

late 16th century

Costumes designs for pageants

Inscribed with pen *Grotesherie* (lower centre)
Pen and brown ink, traces of black chalk
171 x 187 mm (6 3/4 x 7 3/8 in.)

Provenance

Galerie Laurence D. Strapelias, Paris, 1988 (catalogue n° 7, illustrated as Florentine school, late 16th century).
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Still anonymous, this attractive drawing is probably a costume design for the ephemeral decorations of seasonal festivals or pageants, a widespread tradition in the 16th and 17th centuries. We are grateful to Thomas DaCosta Kaufmann for suggesting to connect this sheet with a French taste inherited from artists working in Fontainebleau in the wake of Primaticcio and Rosso. Indeed, both these Italian artists brought costumes designs which influenced French draughtsmen and engraver such as Hugues Sambin from Dijon or Léonard Thiry. In the present drawing, outlines are however softer than in works by Fontainebleau artists which could suggest that it is posterior or of a different origin.

Some drawings attributed to the Florentine artist Mirabello Cavalori and particularly a *Costume study* in the Munchen Staatliche Graphische Sammlung, resemble our drawing in the manner in which the wash is applied and in the soft postures of the figures. Numerous other costumes studies were traditionally attributed to him until one of the artist's specialists rejected them; the gathering of a stable corpus has not yet been achieved.¹

One could also object that the mood of this drawing is slightly different from that of French and Florentine models. One of the figures wears a snail-shaped helmet and a turtle-shaped breastplate, as well as scallop shells on his shoulders and knees. The other figure, whose head evokes a dragon, wears a crayfish on his chest. His arms and legs seem to be growing out of the creatures' heads placed on his shoulders and knees. Both figures are not in profile, unlike the majority of Fontainebleau prototypes inspired by Primaticcio and Rosso, but appear to be discussing and walking casually. The organic inspiration is reminiscent of Arcimboldo's drawings in which hybrid creatures with scaled skin, palmed hands and feet and chimera's heads walk like human beings. It may be the work of an artist influenced by Prague and Northern schools, where mannerism can be defined by accumulation but also by metamorphosis. The circulation of models through prints encouraged reciprocal influences, hence our difficulty in sourcing the origins of a style.

1. See articles by Luisa Marucci, « Appunti per Mirabello Cavalori disegnatore », *Rivista d'arte*, vol. XXVIII, 1953, and Larry J. Feinberg, « A New Drawing by Mirabello Cavalori », *Master Drawings*, vol. XXX, n° 4, 1992.



4

FLORENTINE SCHOOL

16th century

Bacchus, after the Antique

Numbered 36 with pen and brown ink (higher right)
Red chalk and traces of black chalk
339 x 222 mm (13 3/8 x 8 3/4 in.)

Provenance

Sir Peter Lely, London (L. 2092), his mark lower right.
Jonathan Richardson, London (L. 2183), his mark lower right.

Jacques Petithory, Saint-Ouen, 1981 (catalogue n° 55, illustrated as Polidoro da Caravaggio)
 Sotheby's New York, 8 January 1991, lot 23 (as Italian school 16th century).
 Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

This is a study after the Roman copy of a Greek 5th-century statue of Polykleitos' *Doriphoros*, adapted to represent a bacchic figure, hence its title *Bacchus*. Originally holding a *pedum* (« shepherd's stick »), he also was called *Pastore*. Drawings by Marteen van Heemskerck¹ and Amico Aspertini² show evidence that the sculpture was with the Santacroce family at the end of the 15th century. It was acquired during the 16th century by Pope Giulio III for villa Giulia, built between 1550 and 1555. It was in villa Altemps³ for some time, then in villa Martinori, before being acquired by Copenhagen's Ny Carlsberg Glyptotek in 1900.⁴

The statue is represented here before restoration, whereas in Cavalieri's *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*,⁵ and in the Rosenbach album by Girolamo da Carpi – in Rome between 1549 and 1553 –, it is depicted with its head and right arm restored. A drawing by Bartolomeo Passerotti,⁶ who was in Rome from 1551 to 1661, showing the statue without these additions is also known. The restoration can therefore be dated from the 1550s and the present drawing, like Passerotti's, must date from a slightly earlier period.

It is difficult to identify the hand here, which somehow evokes Tuscan draughtsmanship. The combination of delicate red chalk, thin hatchings and subtle rendering of light by the reserves recalls Sarto's manner and would suggest the hand of one of his pupils gone to Rome. However, the lack of interest for anatomical precision, superseded by the effort towards synthesis and the intention of indicating volume rather than detail, could also derive from the Sienese manner of Beccafumi. It is interesting to note that both our drawing and Passerotti's were in Peter Lely and Jonathan Richardson's collections.

1. Christian Hülsen, Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin, J. Bard, 1913-1916, vol. I, p. 30.
2. Gunter Schweikhart, *Der Codex Wolfegg*, London 1986, p. 114, tav. XVIII, fig. 3.
3. Paolo Alessandro Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne*, Rome, 1704, CXXVI.
4. Ruth Rubinstein, Phyllis Pray Bober, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Londres, 1986, p. 107, n° 71 ; website Monumenta rariora, Scuola Normale di Pisa.
5. Giovanni Battista Cavalieri, *Antiquarum Sstatuarum Urbis Romae*, Rome, 1561 – ante 1584, pl. 62.
6. Rubinstein and Pray Bober, *op. cit.*, p. 107, n° 71a.

5

PAOLO FARINATI
 Verona 1524 – 1606

The Decollation of Saint John the Baptist

Inscribed *P. Farinati* (lower left); inscribed and numbered *Farinato* and *2.3* and *8.1* on the verso
 Pen and brush, brown ink, brown wash over black chalk on blue paper
 413 x 280 mm (16 15/16 x 11 in.)



Provenance

Galerie de Bayser, Paris, 1985.
 Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Celebrated for his remarkable drawings, often on blue paper, and admired by his contemporary fellow artists, Paolo Farinati was also a major fresco painter in Verona, Mantoua and Venice. He had an important studio where his sons Orazio and Gianbattista worked with him. Giorgio Vasari, the biographer of every important Renaissance painter, mentioned him only incidentally in his *Vite*, when referring to his frescoes in Santa Maria in Organo, Verona. The Bolognese painter Annibal Carrache mischievously explained this omission in an auto-graph inscription written in his own copy of the *Vite*, thereby doing the Veronese painter justice: « (Di) questo Farinato ò (io) veduto un grandissime (dis)egno fatto con acqua(re)lla d'inchiostro di (ma)ravigliosa bellezza (nè) posso dire d'hav(er) mai visto altrettanto (su) la carta, et intendo (da) pittori valenti ch'(eg)li è stato valentissimo (e) l'invidioso vasari (ne)fa poco mentione». ¹ Besides, the «envious» Giorgio Vasari owned at least two of Farinati's drawings².

Although no painted fresco representing this episode in Saint John the Baptist's life has been found, nor seems to be mentioned in the artist's *Giornale*³– the account books that he kept from 1573 up to his death–, the composition of the present sheet is symptomatic of the renewal of fresco painting in churches and palazze of the Veneto in the second half of 16th century. Whether this drawing was intended as a preparatory design for a fresco, or as a design for its own sake, the use of space and particularly the relationship between inner and outer spaces is characteristic of a new approach to fresco painting, which broke with the tradition of decorated compartments, separated by grotesque or stucco decorations.

Inspired by Paolo Veronese's great decorative schemes in Palladian villas for instance, Farinati developed an illusionistic decorative system in which the painted elements blended with the structure of the building. The architectural elements painted within the fresco thus became an extension of the actual surrounding architecture. This fusion between

inner and outer spaces is manifest in the way in which the action is here set around an imposing row of Doric columns, therefore occupying the main part of the space and creating a dynamic perspective.

The use of a light and fluid wash animates the composition and adds to the dynamism created by the figures' movements. The central soldier's gesture, leaning on one leg, pointing with his finger to the headless corpse of the Baptist is a recurring topos in Farinati's work. The same position can be found in numerous other figures, women⁴, soldiers⁵, old men, Christ⁶, etc. Only the balance varies according to the narration. Farinati is here particularly successful in his use of this figure, whose dynamism compensates for the static power of the central column and echoes Salome's posture, which he seems to be repeating in reverse.

In order to appreciate the distinctive merits of this sheet, one can compare it with another drawing of the same dimensions representing *Saint John the Baptist blaming Herod for his adultery with Herodias* (Louvre, inv. 4830), an episode obviously preceding that of the decollation. The similarity of size and subject could suggest these are preparatory designs for the same religious decor; however the stylistic differences between both sheets invalidate this assumption and even imply a different date. In fact in the *Decollation*, Farinati did not use the somewhat heavy white gouache heightening that can be seen in the Louvre drawing: he obtained his luminous effects through perfect use of wash and paper reserve alone, which gives the sheet a particularly fluid and vibrant quality.

1. « By this Farinato, I saw a huge drawing made with ink wash of such a wonderful beauty that I can say I have never seen anything like it on paper and that, regarding valuable painter, he was of remarkable talent et the envious Vasari scarcely mentions him. » In Mario Fanti, « Le postille carracesche alle Vite del Vasari : il testo originale », *Il Carrobbio*, vol. V, 1979, p. 156.
2. Licia Ragghianti Collobi, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Florence, Vallecchi, 1974, vol. I, p. 137 ; vol. II, fig. 418-419.
3. Paolo Farinati, Lionello Puppi, *Giornale*, Florence, L. Olschki, 1968.
4. *Venus*, Vêrone, salle Guarenti, musée des Fresques.
5. *Il Crollo degli Idoli*, Vêrone, Santi Nazaro e Celso.
6. *Christ aux limbes*, Milan, pinacothèque de Brera.

6

LUCA CAMBIASO

Moneglia 1527 – Escorial 1585

A Study of two Figures

Pen and brown ink, brown wash
124 x 102 mm (4 7/8 x 4 in.)

Provenance

Jacques Petithory, Paris; his sale, Drouot Richelieu, 18 June 1993, lot 24.

Where acquired by Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

In the 1560's Luca Cambiaso gave up his monumental and convoluted penmanship and began to simplify the human figure to the point of discarding dress, facial expression and unnecessary ornamentation. His preparatory drawings for *The Rape of the Sabines*, a fresco he executed in villa Cattaneo-Imperiale, and for *The Return of Ulysses* in palazzo

Grimaldi Meridiana, show that the artist was striving for geometric harmony in the global composition as well as in its different parts.

Cambiaso's contemporaries were amazed by this novelty. They tried to explain it by looking back on a Lombard tradition, which they assumed had been brought to Cambiaso's attention by Foppa's geometric illustration of Donato Bramante's treaty on perspective.¹ This lost treaty is now only known from Giovanni Paolo Lomazzo's theory, according to which Foppa's illustrations would have influenced Erhard Schön's cubic and geometric illustrations for Dürer's *Unnderweisung der Proporzion und Stellung der Possen*, published in five editions between 1538 and 1561. Still according to Lomazzo, Foppa would have passed on his technique to Lodovico Brea, who in turn would have introduced it to Genoa while sojourning in the city between 1483 and 1513. However Raffaello Soprani claims that it was Luca's father, Giovanni Cambiaso, who initiated these cubic drawings.²

Wherever lays the true origin of this technique which Lombard and Genoese schools make rival claims on, it was Luca Cambiaso who spread its use in Genoa and who passed it down to his pupils and followers - Paggi, Tavarone and Castello continued to use it after his death. Various artists who travelled to Genoa were occasionally tempted by this method, such the Sienese Pietro Sorri or later even Rubens. A perfect example of this technique, which reduces the human form to geometric shapes and uses movement as an effective expression of feelings, the present drawing can be compared to the *Return of Ulysses*. The surprise and amazement expressed by these two figures recall the courtesans on the left of the fresco, who startle at the sight of the hero's unexpected return. Here culminates Cambiaso's cubic style, combining the vigour and strength the artist retained from his youth and the precision and concision he acquired with experience.

1. Giovanni Paolo Lomazzo, "Trattato dell'arte della pittura", 1584, in Roberto Paolo Ciardi (dir.), *Scritti sulle arti*, vol. II, Florence, Marchi & Bertolli, 1973-1974, p. 240.
2. See Jonathan Bober, "The Drawings of Luca Cambiaso" and Giulio Bora "Cambiaso: the Lombard Tradition", in *Luca Cambiaso 1527-1585*, Austin, Blanton Museum of Art, 2006, p. 67-91 et 133-147.





7

ANDREA DEI MICHIELI, IL VICENTINO

Vicenza, circa 1539 – 1614

Group of Singers

Inscribed *tenore Contralto basso soprano* (higher centre)
Pen and brown ink, brown wash
91 x 95 mm (3 5/8 x 3 3/4 in.)

Provenance

Pierre-Jean Mariette, Paris (L. 2097).
Baron Dominique Vivant Denon, Paris (L. 779)
Laurence D. Strapelias Gallery, Paris, 1988.
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Born in Vicenza and trained under Giovanni Battista Maganza (c. 1513-1586), Andrea Michieli, il Vicentino, arrived in Venice in the 1570s and joined the painters' guild in 1583. He assisted Tintoretto at the Doge's Palace, contributing largely to the ceiling decorations in Sala del Senato and Sala del Scrutinio, where his *Battle of Lepanto* replaced Tintoretto's, which had been destroyed in 1577. The great success of this work won him further commissions, some of which related to contemporary events in the city, such as his *Arrival of Henri III in Venice* (1593, Venice, Palazzo Ducale). As a religious painter, Vicentino executed altarpieces showing the joint influence of great Venetian masters and of Counter-Reformation requirements. His style also bears the hallmark of a Northern influence, always strong in Venice, and for this reason he has sometimes been mistaken for the painter Pauwels Franck, called Paolo Fiammingo.

Vicentino's drawings are rare and have not yet been studied with sufficient accuracy. Even Pierre-Jean Mariette's knowledge in this matter was imprecise. In 1775¹ he attributed to Vicentino lot 785 of his sale (now in the Louvre, inv. 5074), a drawing which was given back a few years ago to the Bolognese artist Bartolomeo Passerotti. On the other hand lot 314, which he thought to be by Agostino Carracci, was in fact by Vicentino.² It is with this recently published drawing³ that the present, more humble study of a group of singers can be compared; while medium, style and faces are very similar, the round handwriting which comments on different elements of the drawing is certainly by the same hand. This small group of figures, leaning one against the other, all on the same level, is

also close to Vicentino's painted compositions, often crowded with numerous figures, such as in the *Procession of Dogressa Morosini-Grimani with her court on the Piazzetta*.⁴

1. Mariette sale at Basan, Paris, 15 November 1775, lot 785.
2. *Idem*, lot 314.
3. *An Italian Journey. Drawings from the Tobey Collection, Correggio to Tiepolo*, New York, Metropolitan Museum, exh. cat. exp. 12 May-15 August 2010, p. 104-106, n° 29, illustrated.
4. Beussant-Lefèvre, Paris, 11 June 1997, lot 311.



8

JACOPO DI ANTONIO NEGRETTI, CALLED PALMA GIOVANE

Venice 1544 – 1628

Preparatory Study for Eve

Black chalk on blue paper
295 x 168 mm (11 5/8 x 6 5/8 in.)

Provenance

Hugh and April Squire, London.
Carl Robert Rudolf (born in 1884), London; his sale, Sotheby's, 4 July 1977, lot 25.
Colnaghi, London, 1988 (catalogue n° 9, illustrated).
Galerie Jean-François Baroni, Paris, 1993.
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Trained by his father Antonio Negretti and probably by his great-uncle Palma Vecchio, Palma Giovane made a long sojourn in Rome, where he had the opportunity to study Michelangelo's art and to befriend with the Zuccaro brothers. Soon after his return in Venice, around 1573-1574, he received important public commissions, which gave him the opportunity to confront with the works of the three great Venetian masters, Veronese, Titian and Tintoretto. Palma Giovane collaborated extensively with the latter and even completed Titian's *Pietà*, whose execution had been interrupted by the master's death. Palma Giovane's abundant works sought to revitalize the manner inherited from the Renaissance masters by introducing more

naturalism. After their death, Palma raised to a prominent position and became the favourite painter of the Counter-Reformation: he was put in charge of every important commission placed by the Venetian government between 1580 and 1620.

This study of a woman is preparatory for the figure of Eve in *The Original Sin* (Baltimore, MD, The Walters Art Museum). Although a large majority of Palma's drawings are often in pen and ink, he usually preferred black chalk for figure studies. Indeed its texture enabled the artist to play with volume and light as in this *Eve*, depicted at the very moment when she is picking the apple. Nudity in Palma's works was conceived on a double level, literal and symbolic. This physical type, with a rather tight bust on generously shaped hips, is shared by most of Palma's heroines. However, temptresses like Bethsabe and Lot's daughters or women who, such as Suzanne, are the object of men's desire, always show a particular and tantalising combination of innocence and voluptuousness. The serpentine shape of Eve's body is obviously typical of mannerist beauty. It also fits in with the Genesis story and is appropriately evocative of the snake who seduced Eve and led her to drag Adam into sin.



9

**JACOPO DI ANTONIO NEGRETTI, CALLED
PALMA IL GIOVANE**

Venice 1544 – 1628

The Three Graces (recto) ; Studies of Figures reading (verso)

Pen and brown ink
129 x 143 mm (5 1/8 x 5 7/8 in.)

Provenance

Galerie de la Scala, Paris, 1985.
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Pen and brown ink were Palma's favourite medium, particularly in the final years of his prolific career. This study is preparatory for the painting of the same subject in the Galleria dell'Accademia Nazionale di San Lucca in Rome (fig. 1), dated around 1611, the apex of the artist's maturity. Another very close composition depicting *Mercury and the three Graces* is in a private collection in Switzerland. In view of these two paintings, Palma executed numerous drawings, most of them

now in the Royal Library, Windsor, in the Fondazione d'Arco, Mantua and in the Kupferstichkabinett, Dresden. Stefania Mason Rinaldi notes the rare occurrence of this beautiful subject in Venetian painting and cites Tintoretto's example (Palazzo Ducale, Anticollegio) while pointing out the differences between both paintings.¹ Still according to her, it was probably in Vincenzo Cartari's *Le Imagini delli dei de gl'antichi*² that Palma found his inspiration for the depiction of the Graces: « *Stanno con le mani e le braccia insieme, giunte, perché l'ordine del far bene altrui è, che pasi di mano in mano, e ritornu pur'anche ad utile di chi lo fece prima, e in questo modo, il grato nodo dell'amizia tiene gli huomini insieme giunti* ». ³ In the drawing, Palma has not represented their attributes, the rose, myrtle and dice that are placed at their feet in the painting.

The positions of the legs and arms in the drawing show some differences with those in the painting, yet in both the overall composition is very close. Both drawing and painting share a similar sense of balance and volume. Typical of Palma, the free and nervous penwork animates a very controlled composition, whose sophistication recalls the mannerism which was developing in Prague at the time, during the reign of Emperor Rudolf II, who was one of Palma's important patrons.

1. Stefania Mason Rinaldi, *Palma Il giovane, l'opera completa*, p. 112-113, n° 300.
2. Venice, 1556, ed. Tomasini 1647, google.books, p. 288-289.
3. "They stand holding their hands and arms together because the order to be good to the others travels from one hand to the other and comes back to the one who originated it and in this way the gracious knot of friendship hold men united."



10

CIRCLE OF BARTOLOMEUS SPRANGER

Antwerp 1546 – Prague 1611

Study of Prophet Jonah, after Michelangelo

Red chalk, heightened with white on grey paper
170 x 137 mm (6 3/4 x 5 3/8 in.), irregular outline

Provenance

Sotheby's New York, 1-14 January 1989, lot 24 (as Spranger).
Galerie Jean-François Baroni, Paris, 1991 (catalogue n° 1, ill.)
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Bibliography

Jak Katalan, "Some Drawings by Bartolomeus Spranger after Italian Masters" in *Dialoghi di storia dell'arte*, 1997, n° 4/5, p. 192-195, ill. 9 (as Spranger).

This study after Michelangelo's Prophet Jonah in the Sistine Chapel belongs to a series of drawings which have intrigued art historians since they appeared on the market a few years ago. Most of them are in red chalk, sometimes with black chalk, often heightened with white and they are now dispersed between the museums¹ and the market.² Amongst them are many studies, often after Italian Masters, such as Giambologna or Tintoretto.

They had been tentatively attributed to Bartolomeus Spranger's Italian period, from 1565 to 1575.³ This attribution was based on the comparison of one of these drawings in the Munchen Graphische Sammlung with a composition of Spranger, engraved by Sadeler and Muller, *Glory leading Arts to the Olympus*.⁴ Three of the figures in the engravings feature in the Munich sheets, in reverse, which led to think they were preparatory drawings.

The specialists of the artist have recently rejected this opinion. Although no definite conclusion has been reached, they seem to consider that the whole group of drawings could have been executed by an artist from northern Italy.

The hand who vigorously shaped these figures after painted or perhaps carved models was clearly trying, without the least slavishness, to familiarize with a pictorial vocabulary. The point of these studies was primarily for the artist to acquire a new vocabulary, not to refine his technique.

1. Munich, Graphische Sammlung ; Cambridge, The Fitzwilliam Museum (formerly as Tintoretto) ; Modena, Galleria Estense.
2. See Christie's London, 5 July 1983, lot 93 (as Francesco Maffei) ; Tajan, Paris, 7 June 1995, lot 47 ; Colnaghi, London, exhibition catalogue, 7-30 May 1998, n° 12 ; Sotheby's New York, 23 January 2001, lot 181 ; Sotheby's London, 8 July 2004, lot 20.
3. *The Age of Brueghel ; Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century*, exhibition catalogue, Washington and New York, 1986-1987, p. 277-279, n° 108, entry by Martha Wolf ; Teréz Gerszi, « Nouvelles attributions aux maîtres de la cour de Rodolphe II », *Bulletin du musée hongrois des Beaux-Arts*, 1990, n° 73, p. 21-38 ; Jak Katalan, *op. cit.*
4. Martha Wolf, *op. cit.*

11

LUDOVICO CARRACCI

Bologna 1555 – 1619

Venus and Cupid

Verso: a reversed study of the same figures with pen and brown ink, grey wash over a drawing with red chalk.

Inscribed *L° Carracci* with brown ink (lower right of the recto), *Francesco Albani* (lower left of the verso) and *Lodovico Carracci* with brown ink on the mount

Pen and brown ink, pink wash
165 x 105 mm (6 1/2 x 4 1/8 in.)

Provenance

Thomas Blayds, Castle Hilsn Englefield Green (L. 416a, as unidentified), his mark lower left.

Acquired circa 1840 by Lewis Loyd, Lord Overstone, Overstone Park.



By descent, to his daughter Harriet Loyd (Lady Wantage). Robert Lindsay, Lord Wantage and Lady Wantage, Locking House, Berkshire, until 1920.

Arthur Thomas Loyd, Locking House, before 1928.

Colnaghi, London, 1992 (catalogue n° 24, ill.)

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Characteristic of Ludovico Carracci's maturity, this double-sided study can be compared with drawings dated around 1605-1610. After Annibale Carracci left Bologna for Rome in 1595, his cousin Ludovico became the leading artist in town and his studio became an essential place for the young generation of Bolognese artists.

The delicate execution and refined intimacy which characterise this drawing are typical of an original artist who at this point in his career predominantly used light wash over free, graceful pen lines. The subject recalls the artistic world of Agostino's famous engraving, *Venus punishing love*. Yet the elegance and delicacy of the drawing are also reminiscent of bronzes by contemporaneous Venetian artists such as Danese Cattaneo, Girolamo Campagna and Niccolò Roccatagliata. Although not a true *paragone*, the repetition of the composition on the verso over pen lines showing through the recto accentuates the idea of a parallel with sculpture. A single detail differentiates the verso from the recto: the cupid's eyes are blindfolded on the recto only, suggesting that the artist is toying with the meaning of this avatar of Eros, which Venus seems to be keeping near her while calling someone out or pointing to something. The blindfolded cupid was a recurrent motif in poetry since the 13th century and the opposition between "love with bright eyes" and "blind cupid" recalls the opposition between Plato's idea of love on the one hand and its assimilation with Death and Fortune in medieval catholic thinking on the other. From the Renaissance onwards, this contrast became a simple reference to the opposition between Profane and Sacred Love, or Eros and Anteros¹.

1. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, NRF, 1967, pp. 151-185.



12

GIACOMO CAVEDONE
Sassuolo 1577 – Bologna 1660

Penitent Magdalen

Black chalk, over traces of white chalk on beige prepared paper
216 x 182 mm (8 1/2 x 7 1/8 in.)

Provenance

Pseudo-Crozat (L. 474).
Unidentified paraph.
Galerie de Bayser, Paris.
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Except for a few profane works, Cavedone's oeuvre is essentially religious. Trained by the Carracci, particularly by Lodovico, he was steeped in the atmosphere of the Counter-Reformation, particularly strong in Bologna under cardinal Paleotti's influence. As Bologna's bishop then archbishop in 1567 and 1582 successively, Paleotti published his *Discours sur les Images sacrées et Profanes* in 1582, in which he advocated prudence in decorum, that is to say verity and simplicity in the representation of religious subjects. Highly appreciated by religious communities who readily patronized him, Cavedone carried out an inspired art until he fell off the top of San Salvador's cupola, while decorating it.

In 1630, the death of his wife and son due to cholera put an end to his career as a painter and left him « datosi tutto allo spirito e alle devozioni ».¹

This study of a *Penitent Magdalen* is preparatory for a painting of same subject and similar composition in Modena, Galleria Estense (fig. 1). Executed around 1615, according to Renato Roli,² for Santo Stefano de Sassuolo's oratory, it was sold in 1682 in order to finance its renovation. Other close compositions have also appeared on the market.³

Having trained with the Carracci, Cavedone produced numerous drawings, composition studies but also figures and details described by Malvasia as « un particolare studio di mani, piedi e teste precise ».⁴ The influence of Venice, where he probably travelled to around 1619, is obvious in his oil studies

and black chalk drawings, both indebted to Titian. Severity and simplification became increasingly manifest in these studies as the artist progressed in his career, as did the religious feeling expressed by his figures.

1. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna, 1678, Bologna, Zanotti, 1841, vol. II, p. 145. "Totally devoted to things of mind and devotion".
2. In Emilio Negro, Nicosecca Roio, *Giacomo Cavedone pittore 1577-1660*, Modena, Artioli Editore, 1996, pp. 122.
3. Semenzato, Venice, vente du 25 septembre 2005, lot 36.
4. Malvasia, op. cit., p. 143. "A special sort of precise studies of hands, feet and heads".



13

GIUSEPPE CESARI, IL CAVALIERE D'ARPINO
Arpino 1568 – Rome 1640

Study for Saint John the Baptist

Verso : *Study of Christ* in black chalk
Black chalk
266 x 182 mm (10 1/2 x 7 1/8 in.)

Provenance

Galerie Laurence D. Strapelias, Paris, 1992.
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

The son of a votive painter, Cesari soon developed a remarkable talent. He collaborated with Niccolò Circignani's studio for important decorative work, particularly in the Vatican. Admitted at an early age in the Accademia di san Luca, Cesari was immensely successful in Rome as well as in Naples, where he decorated the ceiling of Certosa di San Martino's chapel (1589-92) and sacristy (1596-97). The artist abundantly worked for Pope Clement VIII Aldobrandini who appointed him Cavaliere di Cristo in 1600 and commissioned him with the design of the mosaic decorations for Saint-Peter's cupola, which was the acme of his career. After Paul V Borghese's accession to papacy, Cesari was wrongly accused and imprisoned by Cardinal Scipione Borghese, who confiscated his 105-strong painting collection, which boasted paintings by Caravaggio, who had been his pupil in 1593.

Characteristic of the artist's work in the 1610's, the present study cannot be linked to any known painted work, yet can be compared with a drawing from Chatsworth representing *Domine quo vadis*.¹ Both figures are inspired by Michelangelo's *Risen Christ* in Santa Maria Sopra Minerva in Rome, but in our drawing Cesari seems to have changed Christ into Saint John the Baptist. In the last period of Cesari's career, his drawing style usually so refined and precise, combining black and red chalks in a highly sophisticated way, became freer and more concise. The same evolution can be observed in his paintings, which progressively gave up all kind of mannerism in order to achieve more simplified forms and more sincere expression, unexpectedly influenced by Early Renaissance.

1. Chatsworth, the Duke of Devonshire's collection (inv. 219).



14

BARTOLOMEO TORREGIANI ALSO CALLED DEL ROSA

1590 – c. 1675

Woody Landscape

Pen and brush, brown ink, brown wash, framing line in black ink.
265 x 412 mm (10 ⁷/₁₆ x 16 ¹/₂ in.)

Provenance

Marquis de Valori, Paris (1820-1883) (L. 2500) ; probably his sale, 13-14 February, 1908, under lots 136, 137, 138 or 139 (as Claude).

Galerie de Bayser, Paris, circa 1990

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

This study can be compared with Bartolomeo Torregiani's few identified drawings. Little is known about this painter, whose nickname «del Rosa» would suggest a Neapolitan origin or perhaps that he trained under Salvator Rosa. Art historian Federico Zeri was the first to notice an inscription on the back of four octagonal panels in the Pallavicini galleria, and from there was able to reconstitute part of the artist's work. In some of Torregiani other paintings, there is a different atmosphere, closer to Claude Gellée. Did he ever meet the French master or did he simply admire him? Marco Chiarini has attributed to him a few drawings which also show the influence of Claude and Gaspard Dughet.¹ Torregiani's name has also been put forward as a tentative attribution for a group of drawings formerly ascribed to Poussin, in the Albertina (Wien), but without any certainty.

This *Woody Landscape* is particularly close to a drawing formerly in the Woodner collection² as Claude, and now given back to Torregiani on the basis of a comparison with very similar drawings in Dusseldorf and Rome, which were both studied by Marco Chiarini.³ Of similar dimensions and technique, the present sheet and the one in the Woodner collection use the same extensive patches of wash to evoke the sky and the ground, while resorting to brush dots for the tree leaves. The pen comes to define and outline some of the foliage. In both sheets, tree branches drawn with the brush spring up sharply in the background. The hatchings Torregiani used to create volumes are also characteristic of his hand. The use of metal ink was in the 1630s a new technique in landscape drawing. It was favoured by artists such as Claude, Pieter van Laer and Poussin who, as Joachim von Sandrart reported, liked to go out and draw in the countryside around Rome. Torregiani shared their love of a free and effusive nature, but nevertheless kept a personal liking for anecdotic and archaic details, such as the twisted tree-trunk on the foreground.

1. See Marco Chiarini, *I Disegni Italiani di Paesaggio del 1600 al 1750*, Trévis, Canova, 1972, n^{os} 94 et 95, illustrated.
2. *Woodner Collection II, Old Master Drawings From the XV to the XVIII Century*, New York, William H. Schab Gallery, Los Angeles, County Museum et Indianapolis, Museum of Art, 1973-1974, n^o 89, illustrated. (as Claude).
3. Marco Chiarini, *op. cit.*



15

UMBRIAN SCHOOL
early 17th century

The Stoning of Saint Stephen

Inscribed N. *Passignano* (higher left)

Pen and brown ink, brown wash over traces of black chalk, squared with black chalk.

286 x 193 mm (11 ¹/₄ x 7 ⁵/₈ in.)

Provenance

Galerie de Bayser, Paris.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Although the author of this drawing has a distinctive hand – small round eyes, slanted eyebrows, exaggerated facial expressions – he has not yet been identified. Many influences can be felt. The composition is a classical one and the model presiding over it is probably the ambitious altarpiece of the same subject by Giulio Romano in Genoa (Church of Santo Stefano). The man lifting a stone with both his hands in our drawing has probably been borrowed from this altarpiece. But some elements are drawn from two compositions by Giorgio Vasari, one in Pisa (Church of Santo Stefano dei Cavalieri) and the other in the Vatican (Pinacoteca Vaticana). One of them is the group of people having a conversation on the right hand side of the sheet and amongst them a figure pointing to the martyr saint. The facial type is not uniform. It varies depending on the group of figures, each reminding us of a different influence. The attachment to a slightly affected and anecdotic manner evokes a provincial origin, where the influence of artistic centres is strong, yet demonstrating no practice of the drawing methods dispensed by the Academies or in the major studios.

The most probable assumption is that this drawing is the work of an Umbrian artist, influenced by Barrocci or by his Sieneese followers, Francesco Vanni and Ventura Salimbeni. Indeed both of them worked in this area where they brought their methods and schemes. A drawing attributed to Ventura Salimbeni, formerly on the art market seems to be of the same hand than ours¹, but the attribution to Salimbeni cannot be maintained, at least not for our drawing. It is more likely the work of an artist such as Giovanni Giacomo Pandolfo (1595-1630) of whom a small corpus of drawings has been identified and seems close enough to the present sheet, particularly an *Assumption of the Virgin* in the Louvre (inv 11486). One could also suggest the name of numerous artists from this area but in the absence of deeper study of their work and of identified drawings the idea is difficult to exploit. There is also an interesting *Stoning of Saint Stephen* by Marcantonio Grechi, another artist from this area, whose composition is very close to our drawing and which shows the same interest for picturesque details such as the stones on the floor. Unfortunately, a firm connection between our drawing and this painting cannot be based on their similar but somewhat conformist composition. Grechi is also an artist whose drawings and paintings are rare and poorly studied. Besides, despite the lack of comparison material, it seems that it is in this artistic circle that the drawing's origin can be situated.

1. Marcello Aldega, Margot Gordon, entries by Miles Chappell, *Tuscan drawings XV-XIX centuries*, New York, 2000, p. 110, n° 47, illustrated.

16

ANDREA LILIO

Ancona c. 1570 – Ascoli after 1635

A seated Woman

Black chalk and stumping, heightened with white chalk on grey-blue paper
363 x 261 mm

Provenance

Galerie de Bayser, Paris, c.1990.
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Born in the Marches Lilio worked in Ancona, but also in Rome where he collaborated with Giovanni Guerra and Cesare Nebbia, Ventura Salimbeni, Francesco Vanni and Antonio Viviani on the great decorative projects for the Vatican commissioned by Pope Sixtus V. Mixing diverse influences, chiefly Florentine mannerism and Sieneese painters such as Vanni and Salimbeni, Lilio shared close similarities with Federico Barocci and incorporated some of Caravaggio's innovations. His personal, somewhat surprising style certainly owes a lot to this eclecticism. Lilio was rediscovered as late as 1985, thanks to an exhibition in Ancone;¹ he was later studied by Massimo Pulini who devoted a monograph to him.²

The attribution to Andrea Lilio that we propose here is based on the stylistic similarities with his known drawings. The particular facial type of the seated woman shows a familiarity with Sieneese art, but also recalls some figures in the paintings of Filippo Bellini, another artist active in the Marches. The woman's pose as well as the ample, creased drapery in which she is wrapped, looking inflated by invisible air, are very much influenced by Barocci. All these influences are recurrent in Lilio's work. Furthermore, the technique mixing black chalk and stumping is that of most of Lilio's figure studies. The white heightening on the drapery's folds can also be found in an *Allegory of Confidence*, of similar dimensions and also on blue paper.³ Moreover the present drawing is close to a *Musician Angel* formerly at Katrin Bellinger Kunsthandel and of a *Study for three Musician Angels* in the Musée du Louvre,⁴ which is preparatory for the higher part of Lilio's altarpiece *Four Saints with Musician Angels* in Ancona (Pinacoteca Comunale « Francesco Podesti »).

1. *Andrea Lili nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento*, Pinacoteca comunale Francesco Podesti, Ancona, 14 July – 13 October 1985, exhibition catalogue published in Rome, Multigrafica.
2. Massimo Pulini, *Andrea Lilio*, Milan, Federico Motta, 2003.
3. Chicago, Anne Bent's collection, see Pulini, p. 217, n° 47, ill. p. 219.
4. Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, RF 44312.





17

NICCOLO DA SIMONE

Liege ? – Naples 1677

Farnese Hercules, after François Perrier

Pen and brown ink over black chalk

355 x 233 mm (14 x 9 3/16 in.)

Provenance

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

This drawing signed by a little-known artist who was however quite active in Naples between 1636 and 1677, is drawn in reverse after plate n° 2 representing the Farnese Hercules in François Perrier's *Segmenta Nobilium Signorum et Statuarum, quae temporis dentem individuum evasere*.¹

Excavated in 1546 from the ruins of Caracalla's baths, this 3rd-century sculpture signed by Glykon of Athens was a copy of the original executed by Lysippos. Once in the Farnese collection, the antique is now in the Museo Archeologico Nazionale di Napoli. In the print as in Niccolo da Simone's drawing, Hercules is depicted with a shorter beard and feet slightly more markedly crossed than in the original, and before the fingers were restored. Simone also imitates Perrier's background, entirely filled up with hatchings.

Niccolo da Simone, sometimes called Lo Zet or Lopet, would be of Flemish origin.² According to Bernardo de Dominici, the famous biographer of Neapolitan artists, Simone did not stay long in Naples; « *amante de cose nuove, (...), fece molti viaggi* », ³ it is assumed he went to Spain and Portugal. However his presence in Naples is well documented: he is known to have decorated San Lorenzo's cupola and left other compositions in churches around Naples. A first period in his career shows the influence of Poussin and Castiglione, mediated perhaps by Andrea di Leone's work, and this may be the reason he came to study François Perrier's engravings after the Antique.

1. Rome, 1638.

2. Ileana Creazzo, "Alcuni inediti di Niccolò de Simone e altre precisazioni sul pittore", in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di Pierluigi Leone de Castris, Electa Napoli, 1988, pp. 223-232.

3. Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, 1742, ed. Arnaldo Forni, 1979, vol. I, p. 243. "Keen of novelty, (...), he travelled a lot".

18

PIER LEONE GHEZZI

Comunanza 1674 – Rome 1755

*Caricature of Commander Solaro,
Maltese Ambassador in Rome*

Inscribed *commend.e Solaro Ambasciat.e di Malta in Rome* and numbered 77 on the old mount.

Watermark with Orfini arms.

Pen and brown ink, traces of black chalk

266 x 194 mm (10 1/2 x 7 3/4 in.)

Provenance

7th Duke of Wellington, Stratfield Saye.

Christie's Londres, 7 June 1992, lot 193, ill.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

The « Famoso Cavaliere della Caricatura », as his friend the artist Markus Tuschler called him, executed amusing caricature portraits of the entire foreign society settled in Rome at the beginning of the eighteenth century. Very much admired and sought after, these works enjoyed an unlimited success until the end of Ghezzi's career. Tirelessly resorting to the same device for each of them, he managed to avoid the lassitude of repetition by his ability to blend the grotesque exaggeration of his model's physical defects with a shrewd psychological observation.

Antonio Maurizio Solaro (1689-1762), great prior of Lombardy from 1748, had acted as ambassador in Paris between 1738 and 1745 and was close to French circles in Italy. He is mentioned in *Lettres d'Italie du président de Brosse* and appears under the name of Solar in Cardinal de Bernis' memoirs. He hosted both men in Turin, respectively in 1740 and 1752. Solaro was one of the Montesquieu's Roman correspondants; the famous author of *De l'Esprit des lois* expressed his gratitude in a letter dated 1749 : « [Your praise] will grow my pride because they come from a man whose judgements are always fair and never hasty ». ¹ A close friend of duc de Choiseul, Padre Pacciaudi and comte de Caylus, Solaro also appears in baron de Besenval's memoirs. ²



Cardinal de Bernis's account of Solaro can be compared with Ghezzi's caricature : « my stay in Turin was very useful; [...] I renewed introduction and friendship with the great prior de Solar whom I had known in Paris while he was an ambassador there. He is a man with a straight and enlightened mind, which below a tough appearance, hides a sensitive and noble heart; our friendship remains and is a credit to both of us. » This account is similar to the impression given by Ghezzi here: the somewhat stout figure of the Commandor and the exaggerated coarseness of his features are belied by his fair looks, faint smile and ingenious expression.

1. Charles de Secondat, baron de Montesquieu, *CŒuvre de Montesquieu*, t. VII, Paris, Librairie Dalibon, 1822, p. 430
2. *Mémoires du Baron de Besenval*, vol. I, Bruxelles, Auguste Wahlen et Compagnie, 1823, pp. 242, 251.



19

ATTRIBUTED TO ANTOINE RIVALZ

Toulouse 1667 – 1735

Study of a man with an upraised arm

Pen and brown ink
253 x 153 mm (10 x 6 in.)

Provenance

Galerie de Bayser, Paris
Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Formerly attributed to Maerten van Heemskerck, this *Study of a man with an upraised arm* must probably be given a later date. It could be compared with the style of Antoine Rivalz, the most popular painter in Toulouse at the beginning of the eighteenth century, who was the *capitouls'* official painter (town magistrates). He also was Pierre Subleyras' master and a founder of the Toulouse Academy (school of drawing). If this technique of closely intertwined hatchings executed in very dark ink, almost black, is not usual for this artist who preferred black chalk heightened with white gouache, it is nevertheless not

totally absent from his work. A caricature drawing in the Louvre¹ exemplifies the use of this technique. The likeness in the execution of eyes and lips is obvious in spite of the physical deformation of the model in the caricature. The facial type of the model, with his strong, straight nose and eyes looking sideways recalls many of his painted figures. Agitated movement and faces slightly turned upward are indeed frequent in his paintings.

Antoine Rivalz was also an engraver. Some etchings signed by him share similarities with our drawing – not only the technique but also a shared taste for movement and virile postures. His pupil and probably cousin, Barthélémy Rivalz, « a better draughtsman than a painter» according to Mariette,² also practiced etching in a manner which recalls Antoine Rivalz. Except from his engravings, none of his work has been identified up to now, but once again the comparison with his etchings is disconcerting. We can also observe that pen and ink is the medium chosen by Antoine's father, Jean-Pierre Rivalz in his few known drawings. This may suggest that it was a more common technique in this studio and circle than we think.

The drawing seems to be after a sculpture, maybe antique, which has not been identified yet. We can compare it with one of the Dioscuri on Piazza del Quirinale in Rome, but the headdress is different and may represent Hercules' lion skin

1. Louvre, Département des Arts Graphiques inv. 32730.
2. Pierre-Jean Mariette, *Abeceario*, published by Philippe de Chennevières-Pointel and Anatole de Montaiglon, Paris, Archives de l'art français, t. II, 1853-1854, p. 404-405.



20

JEAN-BAPTISTE PATER

Valenciennes 1695 – Paris 1736

A seated Woman, seen from behind

Inscribed A. Watteau. (lower left)

Red chalk
129 x 160 mm (5 1/8 x 6 1/4 in.)

Literature

Pierre Rosenberg and Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau 1684-1721, Catalogue raisonné des dessins*, Milan, Leonardo Arte, 1996, T. III, p. 1312, no. R605 (ill.)

Provenance

Edouard Desperets (1804-1865), Paris (L. 721), his stamp lower right; his sale, Paris, Hôtel Drouot, 7-10 June 1865, part of lot 523 (as Watteau)

Jean-Charles-Marie Jourdeuil (1811-1868), (L. 528), his stamp lower right
 Sotheby's London, 12-13 June 1868, lot 322 (as Watteau)
 Jean Dubois, Paris; his sale, Hôtel Drouot, 21-22 March 1927, lot 77, ill. (as Watteau)
 Sale Paris, Galerie Charpentier, 1-2 April 1954, lot 5, pl. 2 (as Pater)
 Galerie de Bayser, Paris, 1980, (catalogue 4, n° 46 ill., as Watteau)
 Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

This study is so permeated by Watteau's influence that for many years it was attributed to him. It is in fact typical of the master's style, which his followers, Pater and Lancret, developed as his legacy. Red chalk or « trois crayons » figure studies such as this one were preparatory for figures in one or several paintings. The woman depicted here is preparatory for one of the female figures in the *Leaving for Cythera*, formerly in the Duke of Sutherland's collection, Stafford House.¹

The freedom and elegance of these studies became emblematic of the gracious atmosphere that reigned during the first half of the eighteenth century. During the Empire and the Restoration, collectors blossomed. Like Balzac's Cousin Pons, they admired Rococo works of art and, influenced by the Goncourt brothers, hailed this period as one of the most original period in the history of French style.

1. The painting was later in Alfred de Rothschild's collection, 1884. It was exhibited at the Royal Academy in 1896, n° 77 then was for sale many times (Christie's Londres, 11/04/75, lot 17; Sotheby's London, 1/11/1978, lot 29, Sotheby's London, 6/07/1983, lot 65). It is published in F. Ingersoll-Smouse, *Pater*, 1928, Wildenstein, fig. 166, n° 70.

21

JEAN-BAPTISTE HUET Paris 1745 – 1811

Rocky Landscape with Figures

Signed and dated *Huet 1769* with pen and brown ink (lower right)

Inscribed *Huet* on the Renaud mount

Red and white chalk

412 x 307 mm (16 1/2 x 12 1/8 in.)

Provenance

François Renaud (L. 1042)

Sotheby's Londres, 13 avril 1992, lot 33.

Galerie Laurence D. Strapelias, Paris, 1992.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

The son and nephew of painters, Jean-Baptiste Huet was Jean-Baptiste Le Prince's pupil. Both artists fostered a long and friendly collaboration during their entire careers. Huet probably never was a pupil of François Boucher, in spite of Diderot's assertions,¹ but he was greatly influenced by him, to such an extent that he never completely adopted the emerging neoclassic style. His works, even the late ones, always retained the fantasy and "joie de vivre" of the rococo period, which explains why art critics of the time, usually so keen to admit his talent in genre and animal painting, did not unanimously encourage his attempt to become a history painter later in the 1770's.



The present drawing can be compared to a small number of studies, free and full of life, which remained slightly on the fringe of his usual production and belonged to a particular period in his career. They all bear the same small signature and most of them are dated from 1768-1770, a time when he seems to have extensively studied François Boucher, who died in May 1770. Huet was inspired by Boucher's picturesque and bodily manner, readily using the « trois crayons » and lightening his black or red chalk studies with strong white heightening, as in *Shepherds guiding their flock*,² or in *Frisking Dog*.³ Despite the artificial quality of their subjects, these studies were always carried away by a typical energy.

In addition to Boucher's influence, two events must be mentioned, which made of the year when this drawing was executed a very special time in the artist's life: it was in 1769 that Huet entered the Académie royale de peinture et de sculpture as an animal painter with *Dog attacking geese* (Louvre), an honour which enabled him to exhibit his paintings at the Salon; 1769 was also the year of his wedding to Marie-Geneviève Chevalier, herself the daughter of a painter. The characteristic energy and extravagance felt in Huet's drawings of that period may also reflect the enthusiasm of a young 24-year old painter, standing at the beginning of his career and family life.

1. Diderot, *Les Salons*, published by Jean Seznec, Oxford, 1967, vol. IV, p. 87.

2. Bayonne, musée Bonnat, donation Petithory (inv CMNI 3139).

3. Cologne, Lempertz, 21 May 1992, lot 283.

22

CHARLES-NICOLAS COCHIN Paris 1715 – 1790

Portrait of a woman in profile

Inscribed *G. de S' aubin* on the mount

Lead pencil, white gouache heightening, in an oval

160 x 123 mm (6 1/4 x 5 1/8 in.)

Provenance

Christie's New York, 11 January 1994, lot 330 (as Augustin de Saint-Aubin).

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Formerly attributed to Augustin de Saint-Aubin because of the old inscription mentioning Gabriel de Saint-Aubin, this portrait more adequately seems to be the work of printmaker, draughtsman and theorist Charles-Nicolas Cochin.

Both artists sometimes worked together and engraved each other's work, which would explain a certain likeness in their style. But while Augustin de Saint-Aubin's portraits are rarely monochromatic and always bear a trace of colour, Cochin's are almost exclusively executed in black chalk or lead pencil. This very refined medium can be found in some of his drawings in the Louvre:¹ the background is filled in with light pencil strokes, building a subtle and refined shadow, while the face is delicately shaped by a network of thin hatchings, parallel or crossing. Cochin's drawings present sharper contrasts when he used black chalk. He sometimes reworked them with white gouache: this is minority the case in our drawing, where the artist dropped a hint of white on the nose, and, more extensively, in a drawing in the Louvre.²

It is in the 1740s that Cochin started to devote to portraiture intensively. « Large-scale portraiture is a genre at which I have not tried my hand at all. I have only made small-scale society portraits, head and shoulder or in an oval, and in profile more than otherwise». ³ It was a sort of society pastime⁴ whereby he « showed his gratitude»⁵ to his hosts, such as Madame Geoffrin, who invited him to her salon, and for whom he executed over forty portraits of her close relatives. Cochin generally preferred portraits in profile, in rounded medals, a stereotype that he may have borrowed from Michel-Ange Slodtz, but that he was the first artist to use so systematically.⁶ The sculptor Jean-Baptiste Nini applied this fashion to his terracotta portraits.

Cochin however did not stop making oval portraits and he sometimes also used a rectangular shape. The young woman in the present drawing has not yet been identified, but her hat may date the drawing from the 1780s. Cochin drew inspiration from antique medals for his portraits in profile and it is in this manner that he has depicted the vast majority of his hundreds of models, amongst which appear the most important personalities of his time

1. Paris, musée du Louvre, (RF 28941).

2. Paris, musée du Louvre (RF 31288).

3. Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des lumières*, Paris, École française de Rome, 1993, p. 398.

4. Christian Michel, *op. cit.*, p. 399.

5. *Idem.*

6. Christian Michel, *op. cit.*, p. 463.



23

JOSEPH-BENOÎT SUVÉE

Bruges 1743 – Rome 1807

Figures amidst the ruins of the Colosseum

Red chalk

427 x 283 mm (16 13/16 x 11 1/8 in.)

Provenance

Galerie Didier Aaron, Paris, 1993.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Belonging to the generation preceding Fragonard, Joseph-Benoît Suvée trained under Joseph-Marie Vien in Paris. He won the Grand Prix in 1771, defeating his rival David whose resentment lasted many years. A pupil in the Académie de France in Rome from 1772 to 1776, Suvée assiduously drew Roman ruins. He initially followed the example set by Hubert Robert and Jean-Honoré Fragonard in the 1750's and 1760's, which consisted in drawing landscape and ruins with red chalk. But he soon turned to black chalk and grey wash, the medium favoured by his generation of future neoclassical artists. Indeed when he settled in Rome to succeed to Charles Natoire as Director of the Académie, Vien encouraged the use of black chalk and grey wash. It had been the fashionable medium when he himself was a young resident in Rome and was under the influence of Giovanni Battista Piranesi and his French followers such as Charles-Michel-Ange Challe.

Like his predecessors, Suvée was particularly keen on the rendering of light effects over the ruins and vegetation. But the texture of stone as well as the precise depiction of archaeological findings were emerging concerns, largely encouraged by amateurs and connoisseurs at the end of the 18th century. For instance Pierre Gaspard Grimod, comte d'Orsay (1748-1809), undertook a journey to Sicily alongside with the architects Renard and Roussel who were in charge of mapping the sites they visited. Suvée extended his sojourn in Italy until 1778 in order to join them, producing black chalk drawings of the sites along the way. In 1777, Abbé de Saint-Non travelled in turn to Sicily to write his *Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile* (Paris, Imprimerie de Clousiers, 1781-86).

This taste for *veduta secca* was a novelty. Devoid of anecdote, the views were intended mainly as archaeological

records. In this view of the Colosseum, figures wearing antique robes wander around, in an attempt to conjure up the life which the monuments used to be filled with. With Suvée, however, the figures are not really embodied; their perfunctory execution emphasizes the beauty and precision of the Colosseum's representation.

24

JOSEPH-BENOÎT SUVÉE

Bruges 1743 – Rome 1807

Ruins of the Forum

Red chalk

363 x 513 mm (14 1/4 x 20 1/4 in.)

Provenance

Galerie de Bayser, Paris, 1993.

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Landscape drawings totally devoid of figures are generally rare through the 18th century. Thus, Joseph-Benoît Suvée's compositions are usually peopled with figures wearing antique robes. The absence of figures in this case suggests it might be a *plein-air* study. The existence of a drawing depicting the exact same view executed by the Marseilles-born artist Louis Chaix (1744-1811),¹ who was a great friend of Suvée's, seems to corroborate our hypothesis. Chaix had been sent to Italy by the Borély family; both artists frequently drew together the same views and their styles were so similar that their drawings were often mistaken one for the other.

Some minor differences can be noted between both sheets, primarily in the depiction of the vegetation - Chaix added some trees on the right hand side to fill in the sky. Yet the light falls on the ruins in an identical manner. The absence of figures also proves that their function in other sheets is mainly a convention of the ruin genre: their evocative and almost pedagogic role loses its relevance in a *plein-air* drawing.

The sole focus of Suvée's composition here is the light as it falls on archaeological remains. The ruins of the Forum are presented to us just as they were in the artist's time, with no other excuse than the love of ancient relics.

1. Marianne Roland Michel, *Le Rouge et le Noir, cent dessins français de 1700 à 1850*, Paris, galerie Cailleux, 1991, n° 77, ill.



25

FRENCH SCHOOL

late 18th century

Landscape with a pier

Black chalk, pen and grey ink, brown wash and watercolour
235 x 222 mm (9 1/4 x 8 3/4 in.)

Provenance

Manuel Canovas, Paris (L. 4098).

Although very much influenced by the Flemish school, this lovely anonymous drawing is probably French, maybe the work of an amateur in the second half of 18th century. Many artists were attracted by Northern schools at the time, as for instance François Boucher or Pierre Subleyras, who made famous copies after Abraham Bloemaert's drawings. Jean-Baptiste Huet owned an important collection of Northern prints, which he drew inspiration from. Amateurs and collectors did not always share the critics' taste for stern art, which as early as the middle of the century heralded neoclassicism. On the contrary, these enthusiasts continued to favour the "small manner".

In this sheet the watercolour applied with freedom and lightness, ostentatiously strives to represent air, a recurrent theme in the artistic discussions of the time. This would again locate the present drawing in a circle of artists and amateurs very aware of critics' concerns, but still attached to picturesque patterns.

Maybe one needs to see here in the small twisted tree and the rustic pier not the late persistence of rococo style, but more adequately the consequence of the taste for English gardens. These indeed became fashionable in the 1760's, when people grew weary of the French garden and the social order it epitomized. With its sinuous and irregular paths, the English garden was then felt to provide visitors with a new sense of intimacy and to offer them ground for a sensory experience of a new kind.

As early as the 1760's, with Rousseau's *Émile* and a little later Claude-Henri Watelet's *Essai sur les jardins* (1774), an emerging idea assimilated the garden to society and praised « Nature's disorder which pleases more than order! ». When Hubert Robert designed the Bosquet des Bains d'Apollon for the gardens at Versailles in 1776-1778, it was in the very heart of the French garden and the Ancien Régime that this trend managed to intrude. This incursion gained prominence in 1782-1783 when the English gardens in Petit Trianon and Hameau de la Reine were designed by the architect Richard Mique, based on Hubert Robert's designs and drawings. They showed a craving for nature very similar to the one perceptible in our drawing.

1. Claude-Henri Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris, 1774, p. 47.

Photographies

Alberto Ricci pour toutes les pages sauf archives privées pages 24, 26 et 32.

Relecture des textes français

Lorraine Ouvrieu

Graphisme

Delia Sobrino

La photogravure et l'impression ont été réalisées par RE.BUS, Italie
Achevé d'imprimer en février 2012