



MARTY DE CAMBIAIRE

DESSINS NAPOLITAINS

NEAPOLITAN DRAWINGS





DESSINS NAPOLITAINS

1550 - 1800

NEAPOLITAN DRAWINGS

Nous tenons à remercier pour leur aide et leur soutien les personnes suivantes :

Our thanks to the following for their help and support:

Stanislas d'Albuquerque, Jean-Luc et Cristina Baroni, Katrin Bellinger, Ermanno Bellucci, Silvestro Bonanno, Damien et Manuela Boquet, Dan Brarenberg, Yvonne Tan Bunzl, Mauro Calbi, Hugo Chapman, Philippe et Nathalie Chevalier, Matteo Crespi, Bruno Desmarest, Mario Epifani, Saverio Fontini, Loredana Gazzara, Catherine Goguel, Théophile Lesur, Catherine Loisel, Patrice Marandel, Lorraine Ouvrieu, Fabio Pignatelli della Leonessa, Marie-Christelle Poisbelaud, Artur Ramon, Alberto Ricci, Cristiana Romalli, Emmanuel Roucher, Maurice et Anastasia Rufin, Guillaume Saint-Clair, Delia Sobrino, Roberta Vitanza et Irène Cioffi Whitfield.

Nous remercions Viviana Farina et Angélique Franck pour leur participation à la rédaction du catalogue et Laetitia Masson pour son aide dans les recherches.

Un remerciement tout particulier à nos enfants Ysaure, Édouard et Hector pour leur enthousiasme et leur travail de détectives dans les églises et les musées de Naples.

We are particularly thankful to our children Ysaure, Édouard and Hector for their enthusiastic detective work in the churches and museums of Naples.

Emmanuel et Laurie Marty de Cambiaire

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 FALCIATORE (détail) voir pages 72 à 75

Page précédente CELEBRANO (détail) voir pages 80 à 83

Cet ouvrage accompagne l'exposition « Dessins napolitains 1550-1800 »,
16 place Vendôme à Paris,
du 25 mars au 10 avril 2014,
tous les jours de 10 heures à 19 heures.

MARTY DE CAMBIAIRE FINE ART

16 place Vendôme – 75001 Paris

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

DESSINS NAPOLITAINS

1550 - 1800

NEAPOLITAN DRAWINGS

Catalogue rédigé par

Laurie Marty de Cambiaire

MARTY DE CAMBIAIRE

FINE ART

1 LEONARDO CASTELLANO

Actif à Naples vers 1540 – 1588

L'Adoration des Mages

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche et bleue, mis au carreau à la craie noire
245 x 325 mm (9 5/8 x 12 3/4 in.)

PROVENANCE

Charles Rogers (1711-1784), Londres (L. 625), peut-être sa vente, 15 avril (et 8 jours suivants), 1799, Londres

Une marque de collection non identifiée (une étoile à six branches) en haut à gauche

Actif à Naples de manière documentée entre 1540 environ et 1588 par les paiements qui lui sont versés pour la réalisation de retables ainsi que par différents documents d'archives le rattachant au cercle de Giovan Filippo Criscuolo et à Pietro Negroni, Leonardo Castellano a été bien étudié par



Fig. 1 Leonardo Castellano, *L'Adoration des bergers*, musée du Louvre, cabinet des Arts graphiques.

Pierluigi Leone de Castris¹. Si, selon Camillo Tutini, il était « *napolitano, discepolo del sopradetto Marco Cardisco* », c'est-à-dire qu'il faisait partie de l'autre atelier le plus important de la ville, son lien avec Criscuolo et Negroni est confirmé par les similitudes stylistiques importantes entre leurs œuvres, ainsi que par le témoignage de différents contemporains, notamment Giorgio Vasari, qui parle de lui comme de l'associé de Criscuolo.

Quoi qu'il en soit, Leonardo Castellano présente un intérêt majeur à deux titres. D'abord il montre de quelle manière l'influence de Polidoro da Caravaggio reste prégnante dans la ville, même chez des artistes qui, comme lui, n'ont pas été directement ses élèves. On peut supposer que c'est par l'intermédiaire de Negroni qu'il se familiarise avec ces formules polidoresques et qu'il s'en fait l'interprète et le diffuseur tardif. En second lieu, sa collaboration en 1546 avec Leonardo Grazia di Pistoia à une *Assomption* de la cathédrale d'Altamura prouve ses contacts avec le milieu florentin, renforcé par l'arrivée de Vasari et de Marco Pino dans la ville. Castellano trace donc un trait d'union entre les artistes de la Renaissance napolitaine encore ancrée dans le début du siècle et ceux qui seront sensibles à la *maniera*.

De ces deux périodes, le dessin napolitain n'est pas riche, si l'on compare avec une ville comme Florence. Castellano, pour lequel on peut rassembler avec certitude un corpus de plus de cinq dessins, fait donc figure de dessinateur prolifique. Il faut signaler deux feuilles à la Royal Library de Windsor, une au Victoria & Albert Museum de Londres, une au Louvre (fig. 1), enfin une autre *Adoration des Mages* passée en vente chez Sotheby's à New York le 14 janvier 1987. Le style est absolument homogène : des



personnages un peu raides, aux traits schématiques et à la tête légèrement petite par rapport à leur taille, revêtus de drapés soignés, une exécution fine, avec des rehauts précieusement hachurés. Il peut tout de même être parfois confondu avec celui de Pietro Negroni ; le dessin du Louvre reste classé sous les deux attributions. Un tableau représentant *l'Adoration des Mages* de Negroni à l'Ermitage à Saint-Pétersbourg est d'ailleurs très proche d'esprit et de composition de ce dessin, ce qui prouve une fois encore la connivence et la proximité entre ce petit groupe d'artistes, malgré l'appartenance apparente à différents ateliers.

L'usage du rehaut de gouache bleu-vert est rare mais sera également utilisé par Belisario Corenzio. Un détail anecdotique mais touchant doit être signalé : le collectionneur anonyme dont la marque est une étoile, de plus petite dimension que celle de Lasnier, l'a apposée non pas, comme il aurait été logique, dans un des coins inférieurs du dessin, mais dans le ciel, afin de figurer l'étoile qui a guidé les Mages jusqu'à l'Enfant Roi.





2 FRANCESCO CURIA

Naples 1538 – 1610

Saint Antoine le Grand entouré de sainte Catherine d’Alexandrie et de saint François de Paule

Plume et encre brune, lavis rose
Avec inscription *Fr. Curia* sur le montage
182 x 206 mm (7 ³/₁₆ x 8 ¹/₈ in.)

PROVENANCE

Comte Jan Pieter van Suchtelen (1751-1836), Saint-Pétersbourg (L. 2332). Probablement sa vente du 4 juin 1862, Paris, lot 60, « Curia : figures emblématiques »

La main est typique de cet artiste qui représente avec grâce et originalité le XVI^e siècle napolitain, alliant l’influence florentine et siennoise à celle des Nordiques présents à Naples, particulièrement Dirk Hendricksz.

Sa graphie précise, un peu géométrique, est souvent assortie de l’usage de lavis de couleur, parfois bleu, le plus souvent rose, celui dont il reste des traces sur notre dessin inédit. Bernardo De Dominici, qui possédait certaines de ses feuilles, parle ainsi de ses lavis de couleur : « Il y avait dans notre livre de dessins d’autres de lui qui méritent de grandes louanges ; parce que cet artiste avait coutume de les faire très terminés, les faisant à la plume et avec une aquarelle



Fig. 1 Francesco Curia, *Madonna dell’Arco con i santi san Francesco di Paola, san Antonio di Padova e i committenti*, église de San Giovanni à Carbonara, en dépôt à la Soprintendenza de Naples

de couleur rosée, qui s’accorde agréablement avec le papier¹. » Ces dessins, terminés et précis, sont des études pour des retables, des projets de tableaux, et sont parfois utilisés pour le transfert, comme le saint Roch du Capodimonte de Naples, qui est entièrement piqué. De Dominici explique encore qu’ils servaient de *modelli* pour les commanditaires.

Le projet développé ici n’a peut-être jamais vu le jour : il n’existe pas de tableau correspondant et le dessin ne porte pas d’inscription. De Dominici ne mentionne aucun tableau de ce sujet. Il s’agissait peut-être d’un projet de retable à compartiments, comme la *Madonna del Carmine con i santi San Francesco d’Assisi e Francesco di San Paolo*. Il existe au Louvre un projet dessiné pour une telle œuvre à compartiments (inv. 1623). Ici, on reconnaît le père des moines et le fondateur de l’érémisme, saint Antoine, à la clochette qui est accrochée au bout de son bâton, ainsi que sainte Catherine d’Alexandrie à la roue dentée prévue pour son martyre. Saint François de Paule, saint mendiant originaire de Calabre, très populaire en Italie du Sud, est reconnaissable à sa robe à capuche, ses sandales de bois et son bâton. On le retrouve dans de nombreuses œuvres de Curia, notamment dans un retable de l’église de San Giovanni a Carbonara en dépôt à la Soprintendenza de Naples, *Madonna dell’Arco con i santi san Francesco di Paola, san Antonio di Padova e i committenti* (fig. 1), à l’identique mais dans le sens opposé. Il apparaît encore sur un autre dessin, peut-être en rapport avec un retable (de l’église de Saint-Antoine, à Colibraro, en dépôt à la Soprintendenza). Curia représente toujours le saint appuyé sur son bâton qu’il tient à deux mains, pose qui dérive du portrait du saint par Jean Bourdichon, envoyé par François I^{er} au pape Léon X et de celui de Baccio d’Agnolo, conservé dans l’église Saint-François-de-Paule de Montalto Uffugo.



3 FRANCESCO CURIA

Naples 1538 – 1610

Études de figures

Plume et encre brune

191 x 144 mm (7 1/2 x 5 11/16 in.)

Cette feuille inédite est typique de la graphie tardive de Francesco Curia et de ses dessins de travail où il trace des études de figures à la plume et encre brune sur toute la surface, mélangeant énergiquement hachures et ratures, essais de plume et annotations. On peut tenter de relier le groupe de cinq personnages, qui est en haut sur le côté gauche, avec celui qui occupe le magnifique plafond de Santa Maria la Nova (fig. 1). On y trouve des positions proches et la même énergie. Si De Dominici date ce plafond autour de 1585, l'auteur du catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste, Ippolita Di Majo, opte plutôt pour le début du XVII^e, donc la période de maturité de



Fig. 1 Francesco Curia, *Assomption*, Naples, église Santa Maria la Nuova, détail.

l'artiste, comme notre dessin. Les exemples de dessins d'études de ce genre sont nombreux dans l'œuvre de l'artiste. Beaucoup sont au Nationalmuseum de Stockholm dans « l'album Curia », rassemblant près de 83 feuilles – qui ne sont en réalité pas toutes de Curia puisqu'il y a d'autres auteurs, tel Battistello Caracciolo¹ – achetées par l'architecte suédois Nicodème Tessin le Jeune lors de son séjour à Naples en 1676. Carl Gustav Tessin, le fils du précédent, tout aussi passionné de dessin, fut obligé de vendre toute sa collection, dont l'album, à la famille royale suédoise.

L'étude approfondie des dessins de cet artiste, largement redécouverts dans la seconde moitié du XX^e siècle par Per Bjurström et Maria Causa Picone puis publiés dans un catalogue raisonné par Ippolita Di Majo, montre en effet comme son style évolue d'un maniérisme élégant à un graphisme efficace et vigoureux qui annonce celui d'artistes du XVII^e siècle napolitain, tels que Micco Spadaro ou Massimo Stanzione. Ce type de feuille est utilisé, non plus à titre de *modello* comme la précédente, mais l'artiste s'y essaie à la répétition des formes, à l'expérimentation de légères variations et d'accords différents, sortes de gammes du peintre, afin de trouver la forme idéale. Les personnages, pris d'un point de vue parfois un peu irrévérencieux, sont faits pour apparaître de haut à des spectateurs placés plus bas, reflétant les travaux du Corrège sur la perspective dans son *Assomption de la Vierge* (1526-1530, Duomo de Parme) exemple majeur pour les peintres du XVII^e siècle, même à Naples.



Taille réelle / actual size

4 BATTISTELLO CARACCILO

Naples 1578 – 1635

Soldat avec armure, esquisse d'un visage et d'un torse

Plume et encre brune sur pierre noire, rehaut de blanc sur papier beige

142 x 253 mm (5 5/8 x 9 7/8 in.)

PROVENANCE

Collectionneur non identifié (L. 2863)

Collection privée, Autriche

BIBLIOGRAPHIE

Julien Stock dans *Civiltà dei seicento a Napoli*, Naples, Electa, 1984, vol. II, p. 69, n° 3.10, ill.

Maria Causa Picone, « Giunte a Battistello : appunti per una storia critica di Battistello disegnatore », *Paragone*, n° 519-521, mai-juillet 1993, p. 42-43

Stefano Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Naples, Electa, 2000, p. 183, A33

Chris Fisher et Joachim Meyer, *Neapolitan Drawings, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings, Statens Museum for Kunst*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 2006, p. 54

Rossana Muzii, « Il culto del disegno presso i pittori napoletani del Seicento e del Settecento con la guida di Bernardo De Dominicis », dans *Le Dessin napolitain*, actes du colloque international, Paris, École normale supérieure, 6-8 mars 2008, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2010, p. 18, ill. p. VIII

Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli, Naples, musée de Capodimonte, 12 décembre 2009-11 avril 2010, p. 56, n° 3.8

Cette feuille, souvent publiée et citée, a été attribuée à Battistello Caracciolo par Julien Stock, puis reliée à *La Libération de saint Pierre* par Maria Causa Picone en 1993¹ en même temps qu'un certain nombre d'autres dessins². Réalisée en 1615 pour la première chapelle à gauche de l'église de Pio Monte della Misericordia à Naples, l'œuvre, nocturne à la poésie grave, côtoie le célèbre retable principal *Les Sept Œuvres de miséricorde*, peint en 1606 par le Caravage.

Les trois autres dessins reliés à ce tableau sont exécutés à la pierre noire avec des rehauts de craie

blanche, mais sur des papiers différents les uns des autres : celui du Louvre est sur un papier bleu, celui de Copenhague sur un papier préparé brun. Malgré la variété des poses étudiées, aucune de ces études n'a été utilisée précisément pour le tableau. Le soldat de cette feuille rappelle tout de même celui qui dort à gauche du tableau, dans le sens inverse mais avec le même abandon. Il a déjà été remarqué par plusieurs auteurs que si Caracciolo a décidé de placer au premier plan du tableau un jeune homme à demi dévêtu, c'est sans doute pour faire écho à celui qui occupe la gauche du premier plan de l'œuvre du Caravage, dont la venue à Naples eut un impact profond. L'élégance de la pose de ce dessin semble cependant très inspirée par celle du soldat endormi de la *Libération de saint Pierre* de Raphaël dans la chambre d'Héliodore, ce qui permet de comprendre que Caracciolo, dans le tableau, mêle en effet aux apports caravagesques sa culture et sa méditation des exemples classiques.

L'artiste a plusieurs manières graphiques. Il utilise souvent, notamment dans ses copies de jeunesse, la plume et l'encre brune, en définissant le volume des objets par de petites hachures serrées et croisées un peu à la manière de Bandinello et Passarotti, mais d'une façon moins rigoureuse, plus extravagante. Rossana Muzii explique l'utilisation de ces réseaux de hachures par sa pratique de la gravure, vers la fin des années 1610³. C'est la manière utilisée ici pour le dos du buste sculpté, charnu et musculeux, qui rappelle tout à fait ses dessins antérieurs d'après les sculptures. Quant aux rehauts de blanc qui viennent illuminer le jeune soldat, ils traduisent sa volonté de travailler les effets de lumière en tant qu'élément fondamental de la composition, apport principal du caravagisme, traduit dans le dessin.



5 BELISARIO CORENZIO

Arcadia vers 1558 – Naples 1646

La Vierge, entourée de sept anges tenant des rameaux, apparaissant à sept hommes

Avec inscription *Belisario* en bas au centre

Plume et encre noire, lavis brun et bleu rehaussé de blanc sur papier beige

382 x 225 mm (15 x 8 ⁷/₈ in.)

PROVENANCE

Albert-Léon-Victor Finot, Troyes (L. 3627), sa vente du 6 décembre 1982, lot 14

Jean-Luc Baroni Ltd, Londres

Katrin Bellinger, Londres

Personnage pittoresque de la littérature de l'histoire de l'art, Belisario Corenzio, comme le Cavalier d'Arpin, se consacre à une carrière de fresquiste, échappant ainsi à l'influence du Caravage. Élève pendant cinq ans d'un peintre vénitien, il serait arrivé à Naples avec des marchands levantins qui l'auraient introduit dans la société napolitaine.

Ouvrètement ambitieux, notoirement malveillant et cupide, il use sans hésiter de médisances, de complots et peut-être même d'empoisonnements pour neutraliser ses rivaux, principalement les peintres bolonais Guido Reni et le Dominiquin, qui tentèrent de travailler à Naples¹.

Il fut néanmoins « vraiment un peintre admirable, si l'on pense à la grandeur et à l'abondance des œuvres qu'il a peintes, à la variété de ses inventions, aux bonnes idées de ses compositions, au dessin et au coloris, mais surtout à la profusion de toutes les figures mises ensemble qui sont parfois, dans certains tableaux, des centaines² ». Formé à Venise, il regarde principalement Tintoretto, qu'il cherche à imiter le plus possible, ce que l'on voit dans la technique de ses dessins, toujours colorés, très picturaux. Il était connu,

comme beaucoup de Napolitains, pour sa vitesse d'exécution.

Le sujet est rare, et nous n'avons pas clairement réussi à l'identifier. Il ne s'agit pas de l'Assomption, puisque Corenzio a représenté la Vierge accompagnée de l'Enfant, ce qui n'appartient pas à l'iconographie de cet épisode. De même il ne reproduit que sept hommes, au lieu des douze apôtres présents lors de la Dormition et de l'Assomption. Le chiffre sept rappelle les sept apôtres d'Espagne, disciples de saint Jacques, envoyés par saint Pierre pour évangéliser l'Espagne, auxquels la Vierge est apparue, mais sur un pilier, et en présence de saint Jacques, ce qui n'est pas le cas de notre dessin.

Bien que les rameaux soient souvent utilisés pour représenter les apôtres et que Marie, qui était comme une mère pour eux, soit parfois appelée dans les textes anciens « mère des douze rameaux », il s'agit plus probablement de pèlerins ou de prisonniers, auxquels les anges tendent des rameaux. Ils symbolisent alors les bienfaits divins distribués par la dévotion mariale. Ainsi, dans la vision de la sainte bénédictine Gertrude, les anges distribuent des rameaux qui donnent « des fleurs et des fruits différents suivant les diverses affectations de dévotions dont leur cœur estoit touché envers la Vierge-Mère [...] ces rameaux verts representoient la confiance des Fidels envers la Mere de misericorde³ »...



6 ANIELLO FALCONE

Naples 1607 – 1665

Étude de soldat (recto) ; Soldat penché en avant (verso)

Pierre noire

320 x 235 mm (12 5/8 x 9 1/4 in.)

PROVENANCE

Yvonne Tan Bunzl, Londres

Collection privée, Paris

Anciennement dans une collection privée, le dessin avait été attribué à Andrea De Leone ou De Lione (1610-1685) sur la base d'un rapprochement entre le soldat esquissé au verso de la feuille et une figure peinte au centre de la *Rencontre entre les cavaliers chrétiens et les Turcs* (fig. 1), autrefois sur le marché de l'art italien¹.

Si le style du tableau, d'autant que l'on peut en juger par la photographie, est en effet typique des peintures de bataille d'Andrea vers 1645, on ne peut en dire autant du dessin. Son trait est plus délicat et moins anguleux que celui de toutes les feuilles sûres du maître. D'autre part, le dessin en question, par ses différences dans l'habillement et dans la pose du personnage, ne peut être relié avec certitude à la toile seule : le soldat soulève un carquois au lieu de traîner un cadavre par le bras, sa tête est complètement penchée vers l'avant, ses jambes sont bottées plutôt que nues et chaussées de sandales à l'antique.

Il s'agit plus probablement de l'étude d'une pose observée d'après nature, puis épurée, qui, avec des modifications possibles, se retrouve facilement dans plusieurs scènes de guerre peintes par Andrea De Leone comme par Aniello Falcone.

Bien qu'Andrea ait été un peintre de bataille prolifique, il n'existe pas, en tout cas jusqu'à présent, d'études dessinées de soldats comparables et peu d'exemples de dessins à la pierre noire, technique peu employée par l'artiste², qui utilise plutôt la sanguine et l'encre, éventuellement enrichie d'aquarelle. Dans le sillage de Ribera en effet, la sanguine fut très utilisée, par Falcone notamment et par Andrea, qui à peine plus jeune devient certainement son élève vers 1630, après son apprentissage dans l'entourage

de Belisario Corenzio, suivant l'exemple de son frère Onofrio De Leone (né vers 1608).

Le nom de Falcone n'est donc pas ici évoqué par hasard. Son rôle fut décisif dans la production des tableaux de bataille d'Andrea, devenu son véritable associé d'affaires après avoir été son élève. En outre, le trait délicat mais précis et incisé qui délimite sans interruption les contours de la silhouette du soldat, le dessin des mains et surtout du visage, dont l'expression est fixée dans un cri, rappelle l'œuvre aux accents classicisants caractéristique de la pleine maturité d'Aniello, alors que le naturalisme recule sous l'influence du Bolonais Domenichino, actif à Naples pendant près d'une décennie.

Le lien entre le verso de *l'Étude de soldat* avec la toile d'Andrea De Leone citée au début s'explique donc par l'étroite relation entre les deux maîtres, qui avaient l'habitude d'échanger dessins et cartons dans le contexte de leur atelier commun. On peut citer à titre de modèle *l'Étude d'un Turc à cheval et deux autres études de buste du même* (Londres, collection Dr. M. Phelan), extraordinaire et indiscutable exemple graphique d'Aniello, qui ne semble pas avoir été transcrit sur la toile, mais que l'on retrouve pourtant, avec des variantes minimales, sur le côté droit et au second plan de la Bataille entre les chrétiens et les Turcs du musée du Louvre, signée « Andrea de Lione f./1641 », époque de la pleine convergence stylistique avec Aniello³.

Bien qu'aucune œuvre à la pierre noire ne puisse être apportée à titre de comparaison, la manière du dessin présente de toute façon de nombreux parallèles qui permettent de l'attribuer à « L'Oracle des batailles ». La tête de l'homme d'armes rappelle celles de la belle *Étude de deux têtes de soldats dialoguant* (Stuttgart, Staatsgalerie, Sammlung König Fachsenfeld, inv. n° II, 1968), publiée par Vitzthum⁴, qui ne l'avait pas reliée





Fig 1 Andrea Di Leone, *Rencontre entre les cavaliers chrétiens et les Turcs*, huile sur toile, 123 x 179 cm, localisation inconnue.

jusqu'à l'identification de la main et qui doit donc être datée entre 1645 et 1650⁷.

Comme annoncé précédemment, je suis donc encline à situer l'exécution du dessin examiné dans la seconde moitié des années 1640, ou un peu au-delà, ce que confirme la correspondance stylistique entre la pose, comme saisie dans l'instant, du soldat au recto de notre dessin et l'attitude des soldats presque « photographiés » du majestueux *Siège de Pampelone*, un des épisodes de la vie de saint Ignace, peints à fresque sur la voûte de la sacristie du Gesù Nuovo de Naples, documenté et daté de 1652, malheureusement très altéré en 1963 par un incendie.

Viviana Farina⁸

aux deux soldats à cheval⁵ que l'on distingue à droite du roi dans la scène *David et Abigail*, une des fresques à thème biblique, aujourd'hui très abîmée, que Falcone avait peinte entre la fin de 1641 et l'été de 1642 dans la chapelle Firrao di Sant'Agata à San Paolo Maggiore à Naples⁶.

Confirme encore à plus d'un titre l'attribution de *l'Étude de soldat* à Aniello, la comparaison avec une autre belle feuille à la sanguine, peu connue et caractéristique de sa main, une *Étude d'un homme allongé* (fig. 2) de la Frederick and Lucy S. Herman Foundation (Williamsburg, Virginie) dont l'ancien passe-partout portait le nom de Falcone, information qui n'avait pas été prise au sérieux



Fig. 2 Aniello Falcone, *Étude d'un homme allongé*, Frederick and Lucy S. Herman Foundation, Williamsburg, Virginie.



7 FRANCESCO FRACANZANO

Monopoli 1612 – Naples 1656

Scène de triomphe romain

Plume et encre brune, pierre noire, ovale

Avec inscription 87 en haut à gauche

230 x 305 mm (9 1/16 x 12 in.)

L'attribution de ce *Triomphe romain* à Francesco Fracanzano est due à Viviana Farina, qui a su reconnaître dans la graphie sèche et nerveuse de ce dessin, de toute évidence liée au milieu napolitain du XVII^e siècle, la main de l'artiste Francesco Fracanzano¹.

Connu et loué par Bernardo De Dominici, Francesco Fracanzano, dont on peut voir les incontestables chefs-d'œuvre de la peinture napolitaine à San Gregorio Armeno, est un dessinateur rare ; il est possible qu'après sa mort, son atelier ait été détruit à cause de l'épidémie de peste qui ravageait la ville. Quelques feuilles portant des inscriptions *Fracanzano* ont été repérées dans les musées², mais il a fallu attendre ces dernières années et les travaux récents d'historiens de l'art napolitain³ pour commencer à reconstituer un corpus cohérent, en se fondant, en plus des sources biographiques habituelles, sur les inventaires des collections anciennes⁴. On trouve mention des dessins de Fracanzano dans certains inventaires de collection de l'époque, par exemple dans le *Libro dei disegni* de De Dominici, ou dans l'album du Padre Resta. Il en va de même pour son frère aîné Cesare, peintre lui aussi, dont les dessins réapparaissent progressivement.

Viviana Farina a mis en évidence les points communs entre notre dessin et les tableaux de l'artiste ainsi que

la similitude de sa graphie avec les feuilles qui lui reviennent aujourd'hui. Il est en premier lieu évident que la physiologie massive des personnages, leurs expressions renfrognées, leurs poses mouvementées, notamment celles de ceux qui sont en train de marcher ainsi que le détail des costumes antiques, sont très proches de ce que l'on observe dans ses tableaux. La posture des jambes du joueur de lyre par exemple est absolument typique de l'artiste et s'observe dans presque toutes ses œuvres. Dans le dessin, comme dans ses tableaux, le même vent, la même énergie interne anime draperies, cheveux et crinières. Une attention semblable est portée aux visages, qui bien que schématiques ne manquent pas de structure, grâce aux petites virgules qui forment les pommettes et les cernes, que l'on observe d'ailleurs sur d'autres feuilles de l'artiste, par exemple dans *Le Poète couronné* (British Museum).

Enfin, comme le remarque Viviana Farina, le sujet du triomphe romain, mis à la mode à Naples dans les années 1630 par la commande du comte de Monterey, vice-roi de Naples, pour le Buen Retiro de tableaux de ce thème, était certainement un sujet d'intérêt naturel pour Fracanzano, « homme bien connu pour être le maître *et connaisseur des choses antiques* », selon Giuseppe Campanile.



8 FRANCESCO FRACANZANO

Monopoli 1612 – Naples 1656

Allégorie de l'Hiver

Sanguine

280 x 394 mm (11 x 15 1/2 in.)

Les célèbres allégories imprimées de Giovanni Giacomo de Rossi d'après des dessins de Pietro Testa, de 1644 (*L'Hiver*) au début des années 1650, ont pu inspirer cet artiste. La chronologie est compatible avec notre feuille, dont la tête présente en effet des ressemblances indubitables avec la physionomie habituellement bestiale de Silène. Dans *L'Automne* de Testa, représentant le moment précis du *Retour des Indes de Bacchus*, le vieux satyre, sale et chauve, titube au centre de la scène¹.

La physionomie particulière de *L'Hiver* nous a tout de suite dirigé vers l'auteur possible de la feuille dont le style est indiscutablement influencé par la manière graphique de Ribera. Le sens développé de la lumière et de la picturalité avec lequel est interprétée la leçon à la sanguine du maître espagnol est un des éléments typiques des dessins d'Aniello Falcone et de son école, tout à fait proches de la façon de faire de Salvator Rosa, que rappellent ici les hachures précises et parallèles de la zone d'ombre.

Mais la prestance physique de *L'Hiver* – le torse fort et ample, les muscles de l'épaule hypertrophiés et bosselés, le bras musclé – appartient plutôt au beau-frère de Rosa, Francesco Fracanzano. En atteste, en premier lieu, la confrontation avec une peinture sûre du maître, originaire des Pouilles, les *Saints Paul Ermite et Onofrius* de l'église napolitaine de Sant'Onofrio dei Vecchi, signé et daté vraisemblablement « 1634 » plutôt que « 1644 », surtout si l'on prend en considération qu'à la même époque Ribera réalise le *Martyre de la Saint-Barthélemy* (Washington,

National Gallery of Art), justement signé et daté de 1634.

La reconstruction du corpus graphique de Francesco Fracanzano, sur lequel je me suis concentrée récemment, ne contient pas encore de dessin à la sanguine auquel nous pourrions confronter celui-ci. Il y a cependant des parallèles stylistiques, en plus de ceux déjà indiqués, qui confirment l'attribution. La façon étrange de tirer une ligne du genou jusqu'au pied droit de *L'Hiver* se retrouve, à la plume et à l'encre, aussi bien chez le souverain assis que dans le soldat posté en repoussoir dans la *Rencontre entre le pape Léon le grand et le roi Attila avec les saints Pierre et Paul*, feuille qui appartient au noyau des dessins donnés à « Ciccio Fracanzani » par le Cavalier Santarelli (Florence, Offices, inv. 6781 S) et datable de la seconde moitié des années 1630².

Le même procédé graphique, traduit en peinture, se reconnaît dans la figure du Bacchus joueur de lyre, assis à droite du *Triomphe de Silène* (Suisse, collection privée), une œuvre de 1645 environ³, idéale pour comprendre la surprenante convergence stylistique entre Francesco et son frère Cesare. Celui-ci, revenant des Pouilles, redevient actif à Naples entre 1639 et 1646.

Si l'on imagine le Bacchus peint nu et à l'horizontale, on se trouve en présence de l'un des meilleurs *alter ego* peints possibles de *L'Hiver*, comme le confirment avant tout le modelé caractéristique de ses pieds et les traits bestiaux du Dieu, presque interchangeables avec ceux du dessin.

Viviana Farina⁴







9 MATTIA PRETI

Taverna 1613 – La Valette 1699

Études de figures pour un plafond (recto) ; Études de figures (verso)

Sanguine et lavis de sanguine

228 x 198 mm (9 x 7 3/4 in.)

L'usage de la sanguine et du lavis de sanguine est typique de Mattia Preti, artiste de première importance pour la ville de Naples bien qu'il n'y travaille réellement que de 1653 à 1660. Après un premier apprentissage auprès de Caracciolo, l'artiste se rend en effet à Rome, où il reste à peu près vingt-trois ans et reçoit le titre de Cavaliere par Urbain VIII. En 1651-1652, il peint le dôme de Modène puis se rend à Naples où il est influencé par Luca Giordano. Après un bref séjour à Rome, il s'établit à Malte, où il travaille et demeure jusqu'à sa mort.

Nous n'avons pas réussi à identifier le sujet. Sur le recto, une figure, retenue en arrière par une sorte de chimère, semble approcher la paire d'ailes d'une autre figure assise et tenant une trompette. L'usage de



Verso

ces personnages vus *da sotto in su*, resserrés autour d'une scène centrale, à la gestuelle éloquente mais à l'expression douce, reste bien sûr inspiré par Corrège et son *Assomption de la Vierge* dans le Duomo de Parme (1526-1530). Corrège dessinateur était d'ailleurs lui aussi très adepte de la sanguine.

Un personnage assis, renversé, au verso de notre dessin rappelle un ange utilisé à deux reprises par l'artiste dans son décor pour Saint-Jean de La Valette, à Malte (1660). Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'une étude préparatoire à cette figure d'ange, la proximité de postures, le style très libre, très rapide du dessin pourraient confirmer la datation de la feuille vers les années 1660. Les feuilles de cette époque, comme une *Figure féminine sur son char tiré par deux chevaux* (collection Ferretti, Toronto), préparatoire pour la chambre de l'air du palais Pamphilj de Valmontone à Rome, ou une *Vénus contemplant le corps d'Adonis mort* (collection privée), démontrent les mêmes qualités. Mais des dessins plus tôt, comme ceux qui sont préparatoires à la coupole de Modène, ont déjà cette manière synthétique et brillante d'évoquer la forme et le volume simplement par du lavis souligné de quelques traits de sanguine évocateurs¹. C'est aussi une manière qui sera utilisée avec succès par le dessinateur protéiforme que fut Giordano – mais plutôt avec la pierre noire et le lavis brun –, les deux artistes s'influencent mutuellement lors du séjour de Preti à Naples. Ce dernier aurait même dit, selon Bernardo De Dominicis, que Preti détenait la « vraie manière de dessiner, par l'exactitude de ses contours parfaits, et pour la parfaite compréhension du clair-obscur² ».



10 SALVATOR ROSA

Arenella 1615 – Rome 1673

Paysage rocheux avec un grand arbre et deux personnages

Plume, pointe de pinceau et encre brune, lavis brun et rehauts de blanc sur panneau

Signé Rosa en bas à gauche

613 x 400 mm (24 1/8 x 15 3/4 in.)

PROVENANCE

Colnaghi, Londres, 2000, catalogue n° 21

BIBLIOGRAPHIE

Ritorno al barocco, da Caravaggio a Vanvitelli,
Naples, Electa, 2010, vol. 2, p. 83, n° 3.42

Une autre version de cette composition, de qualité inférieure et sans rehauts de blanc, se trouve au musée Fabre à Montpellier¹ (fig. 1). Michael Mahoney signale aussi un dessin à Besançon² ainsi qu'une copie, à la sanguine, au Smith College Museum of Art, Northampton MA³.



Fig. 1 Salvator Rosa, *Paysage rocheux*, Montpellier, musée Fabre.

Salvator Rosa, toujours désireux d'impressionner son entourage intellectuel et artistique, s'essaie ici à dessiner sur un support différent, le bois. Cette technique, rarement exploitée, produit un effet monochrome étrange et attirant. On peut rapprocher ce paysage de tout un petit groupe d'œuvres dessinées de la même manière sur ces panneaux, qui proviennent probablement de caisses d'emballage. Ce sont surtout des représentations de paysages avec ou sans figure humaine, dont l'atmosphère toujours très orageuse et inquiétante est propre à l'artiste⁴. Toutes ces œuvres sont datées des années 1660, à l'époque de son tableau *La Mort d'Empédocles*, sujet rare et frappant qui montre l'intérêt de Rosa pour le monde des philosophes antiques et pour leurs morts héroïques ou audacieuses. À Rome, Rosa côtoie des philosophes et des scientifiques tels que le jésuite Athanasius Kircher, amateur de magie et de mathématiques, auteur du *Mundus Subterraneus* (Amsterdam, 1665) l'historien Daniello Bartoli, ou encore Giovanni Alfonso Borelli et ses recherches sur les volcans. La fréquentation de ce cercle intellectuel l'éloigne du paysage classique de Poussin ou de Claude pour l'emmener vers un paysage reflétant la nature phénoménale de la création, que l'homme subit et dont il cherche à comprendre les mystères.

Le paysage tortueux, inquiétant, écrase de sa force préromantique les deux petits personnages qui se déplacent dans les rochers. C'est cette capacité à produire des images magnétiques qui fit la force et le succès de cet artiste connu pour sa « soif immodérée de gloire en plus de l'amour de la bonne facture⁵ ».



11 ATTRIBUÉ À BERNARDO CAVALLINO

Naples 1616 – 1656

Portrait de jeune homme

Sanguine et craie blanche

Avec inscription *Salvator Rosa* au verso

198 x 159 mm (7 ¹³/₁₆ x 6 ¹/₄ in.)

L'inscription « *Salvator Rosa* » au verso de cet extraordinaire et intrigant dessin ne peut être prise au sérieux. Ce maître, dont le corpus graphique est bien connu, s'exprime plus spontanément à la plume et encre brune, et même dans ses célèbres *Têtes* aux deux crayons il n'a su traduire le naturel d'une manière aussi fraîche et directe.

Le nom d'Aniello Falcone s'avère aussi peu satisfaisant. Il apparaît clair que l'auteur du dessin que nous examinons alterne la lumière et l'ombre avec une méthode différente de celle des feuilles sûres du corpus de Falcone – nous pensons aux *Études de deux têtes de soldats* (Florence, musée des Offices, GDS, inv. 12075 F) ou aux deux versions de la *Tête de soldat (Barak)*, respectivement aux Offices (inv. 6847S) et au musée de Capodimonte de Naples (GDS, inv. 932) –, où la sanguine rosée estompée s'épaissit dans des zones plus larges alternant avec le papier laissé en réserve, ce qui crée un net contraste de lumière.

L'artiste semble avoir une personnalité encore plus sensible à la modernité baroque, capable de mélanger quelques ingrédients du répertoire de Ribera – notamment les détails des poils et des sourcils anarchiques – avec l'aptitude à la picturalité de Falcone. On peut admirer l'épaule dénudée qui émerge vers la lumière avec puissance, la chemise glissant vers le bas, la couleur qui tache la peau sur le bord pour rebondir sur le torse, se concentrer sous la clavicule et suggérer le pli de la peau. L'effet final semble annoncer les contrastes vigoureux de Mattia Preti.

Pendant l'automne 2013, Catherine Loisel a eu l'amabilité de suggérer de chercher dans la direction de l'extraordinaire *Servante de Judith avec la tête d'Holopherne*, du Hessisches Landesmuseum de Darmstadt. Cette feuille, provenant de la collection de Pierre-Jean Mariette, a été pendant des années donnée à Massimo Stanzione, respectant l'ancienne

attribution du XVIII^e siècle. L'hypothèse alternative en faveur de Bernardo Cavallino, brillamment argumentée pour la première fois par Jan Simane¹, m'avait semblé alors, et comme avant moi à Catherine Loisel, une solution pleinement convaincante. Malgré la perplexité de Sebastian Schütze², l'attribution a été appuyée par Stefano Causa³ et enfin par Cristiana Romalli⁴. Dans le corpus graphique de Cavallino, la feuille de Darmstadt reste jusqu'à aujourd'hui une perle rare, une attribution qui repose concrètement sur la formidable manière picturale du maître, notamment les drapés amples et souples. Les autres dessins historiquement mis en rapport avec l'artiste sont en effet plus ordinaires, surtout si l'on soustrait (peut-être à tort) *L'Immaculée Conception* de la Pierpont Morgan Library⁵. La recherche sur la manière graphique du Napolitain est de toute évidence encore ouverte.

Par la vivacité du regard, le *Portrait de jeune homme* soutient la comparaison avec la *Servante de Judith*. Les hachures sur la joue, le papier laissé blanc comme une couleur complémentaire dans la zone autour de l'œil, la ligne incisée qui délimite la partie inférieure du visage ne sont pas dissemblables à ce que l'on observe dans le visage de la vieille femme. Mais, comme dans le cas de Darmstadt, c'est la peinture qui peut le mieux nous éclairer.

La Rencontre de saint Pierre et de saint Paul sur la voie Ostiense (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, palais Barberini), en général datée de la période 1645-1650⁶, permet par exemple d'intéressantes comparaisons grâce aux deux têtes que nous découvrons dans le groupe affolé sur la droite de la scène. Si le jeune homme de trois quarts, épée à l'épaule, est du même type physique que « notre » garçon, il ne fait aucun doute que son compagnon de face aide encore mieux à imaginer, traduites en peinture, la luminosité diffuse, les mèches rebelles et la bouche ourlée du visage dessiné.

Viviana Farina⁷



Taille réelle / actual size

12 LUCA GIORDANO

Naples 1634 – 1705

Putti jouant avec un singe et une chèvre ; Putti luttant et jouant

Pierre noire, pinceau et lavis brun et gris (1) ; pierre noire, pinceau et lavis gris (2)

Avec inscription *M. VANDENBOGAERT f 1687* (1) ; *M. VANDENBOGAERT f 1687 Versailles* (2) en bas à gauche
125 x 279 mm (5 ⁷/₈ x 11 in.) ; 128 x 278 mm (5 x 10 ⁷/₈ in.)

Luca Giordano, artiste prolifique dont on connaît environ 400 dessins, ne tenait pas ses dessins en haute estime et, d'après les anecdotes rapportées par ses contemporains biographes, semblait même ne leur accorder aucune importance en tant que pratique artistique. Copies, études, dessins préparatoires ou pour mémoire, de techniques variées, étaient pourtant le quotidien de son atelier. Il utilise le dessin pour préparer ses tableaux, et Giuseppe Scavizzi a montré qu'il y développe déjà une grâce particulière, une douceur et une légèreté autonomes.

Son style pictural comme graphique est absolument hétérogène : il s'inspire aussi bien de Rubens que de Ribera et Caravage, mais aussi de ses contemporains, Cortone, Cavallino, Preti, qu'il admire notamment pour ses dessins.

Nous ne connaissons pas de tableaux précisément en rapport avec ces dessins, mais l'artiste a réalisé vers 1663-1665, donc encore tôt dans sa carrière, deux compositions d'un sujet similaire (Rome, Villa Albani), mentionnées dans les inventaires de la famille Albani dès 1750. Elles sont cependant d'un format différent et s'approchent plus encore de la bacchanale d'enfants, puisque certains ont parfois des pattes de chèvre, sont en état d'ébriété et accompagnés de satyres.

Par ailleurs, le style du dessin et son atmosphère bucolique et malicieuse semblent plutôt se rapprocher des œuvres de la seconde partie de sa carrière. Giuseppe Scavizzi cite par exemple son *Repos*

pendant la fuite en Égypte, très comparable à nos deux dessins, en termes de technique et d'ambiance. L'artiste sait y combiner des sujets classiques et des compositions harmonieuses, dans une atmosphère de douceur lyrique qui disparaît parfois dans ses tableaux. La technique est riche, combinant la pierre noire, la plume et le lavis, et se prête bien aux jeux de lumière qu'aime l'artiste aussi bien dans ses dessins que dans ses tableaux. Le paysage de l'arrière-plan est évoqué par un lavis subtil, et la rondeur des silhouettes enfantines est rendue avec naturel par la combinaison de la pierre noire qui sert à dessiner les contours, mais aussi à repasser sur le lavis afin de bien accentuer certains plis de peau.

L'attribution postérieure au sculpteur Martin Van den Bogaert est un peu étrange mais peut s'expliquer par la confusion avec un autre sculpteur d'origine nordique mais proche des Français – et notamment de Nicolas Poussin –, François Duquesnoy. Celui-ci a mis à la mode à Rome le thème des bacchantes d'enfants ; le motif des enfants jouant avec une chèvre, l'un d'entre eux mettant un masque pour l'effrayer, dérive d'un de ses célèbres modèles de marbre. Nicolas Poussin a d'ailleurs repris le thème dans sa *Bacchanale* de 1626 de la Galleria Nazionale d'Arte Antica, à Rome, puis dans celui de 1630, *Midas et Bacchus* à la Alte Pinakothek de Munich. Giordano a ajouté le singe auquel on met un masque et a rendu la scène plus animée, les putti escaladant l'animal et passant dessous.



13 ANDREA MALINCONICO

Naples 1635 – 1698

Saint François de Paule traversant le détroit de Messine

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur pierre noire
278 x 220 mm (11 x 8 ⁵/₈ in.)

Ce dessin est une étude de composition préparatoire à un tableau (fig. 1) d'Andrea Malinconico conservé au Pio Monte della Misericordia, à Naples, représentant saint François de Paule (1416-1507) traversant le détroit de Messine.

L'attribution du tableau à Andrea Malinconico est ancienne ; elle était déjà considérée en 1905, puisque un inventaire du musée identifie déjà à cette date le tableau comme un « saint Benoît sauvant un frère de l'onde » par Andrea Malinconico¹.

Le saint calabrais était si populaire dans le sud de l'Italie et si souvent représenté qu'il est étonnant que le sujet ait été oublié. Le fondateur de l'ordre des Minimes se reconnaît facilement, vêtu de sa traditionnelle tunique de drap noir et chaussé de ses socques de bois. Il tient son bâton, compagnon du moine mendiant, et s'en remet à Dieu au moment de



Fig 1 Andrea Malinconico, *Saint François de Paule traversant le détroit de Messine*, huile sur toile, 117 x 152 cm, Naples, Pio Monte della Misericordia.

traverser le détroit de Messine, utilisant son manteau pour toute embarcation. Le 4 avril 1464 en effet, le batelier Pietro Coloso aurait refusé à saint François et à son compagnon de route, Giovanni, de les transporter gratuitement de l'autre côté du détroit. Médusé et pris de remords devant l'accomplissement du miracle, il se mit à les héler depuis son bateau afin de les aider, comme on le voit à l'arrière-plan.

On connaît assez peu de tableaux de cet artiste pourtant très apprécié de son temps. Formé auprès de Massimo Stanzione², Malinconico fut chargé de la décoration de l'église San Francesco delle Monache. Il réalisa d'autres œuvres pour la chiesa della Sapienza ou encore Santa Maria dei Miracoli, et semble avoir évolué sous l'influence de Luca Giordano sans que l'on ne sache exactement quelles furent les relations entre ces deux artistes, tout à fait de la même génération ; ce qui est sûr, c'est que ses fils, Nicola et Oronzio, tous deux peintres également, furent élèves de Giordano. L'influence du Fa Presto est visible dans ce tableau, comme dans ses œuvres de Santa Maria dei Miracoli à Naples, ou de la Certosa de Capri. Mais elle est aussi tout à fait évidente sur cette feuille ; la rapidité de la plume, la souplesse du lavis, la physionomie des putti rappellent celles des dessins de Giordano et de ses élèves Giuseppe Simonelli, Nicola Malinconico et Paolo De Matteis.

Ce dessin semble le seul connu de l'artiste et constitue donc un apport d'intérêt à l'étude des dessins napolitains, et plus particulièrement ceux du cercle de Giordano.



14 GIOVANNI BATTISTA BEINASCHI

Fossano 1634/1636 – Naples 1688

L'Adoration du veau d'or

Pierre noire, plume et encre brune rehaussées de blanc sur deux feuilles de papier assemblées
363 x 582 mm (14 1/4 x 22 7/8 in.)

PROVENANCE

Jean-Jacques Semon, Paris

D'origine piémontaise, Giovanni Battista Beinaschi, initié par le peintre de cour Esprit Grandjean, rejoint Rome en 1651 où il entre dans l'atelier du graveur Pietro del Po découvrant l'œuvre des Carrache et des grands Bolognais. À partir de 1664, il quitte Rome pour Naples, où il peint à fresque le décor de l'église San Nicola alla Dogana. Durant ce séjour, il réalise plusieurs cycles décoratifs et s'imprègne des œuvres de Giovanni Lanfranco, Massimo Stanzione et Andrea Vaccaro. De retour à Rome vers 1675, il entreprend des fresques allégoriques dans la chapelle Saint-Barnabé de l'église San Carlo al Corso sous la direction de Giacinto Brandi. En 1680, il s'installe définitivement à Naples où il exécute une de ses œuvres majeures, *Le Paradis*, pour la coupole de la Chiesa dei Santi Apostoli.

Le dessin constitue une priorité dans l'œuvre de cet artiste aux grandes facilités, comme en témoigne le fonds de Düsseldorf¹. Dans les *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Bernardo De Dominicis note la prodigieuse capacité créatrice de Beinaschi, dont les dessins ressemblent à ceux de Giovanni Lanfranco, puis il décrit comment, avec quelques traits de pierre noire rehaussés de touches de blanc, l'artiste dessinait tout ce qui lui passait par la tête². De même, dans *Storia pittorica della Italia*, Luigi Lanzi met en avant sa faculté à représenter les raccourcis³.



Fig. 1 Giovanni Battista Beinaschi, *Naissance de la Vierge*, Galerie Artemisia, Madrid.

Le sujet de ce dessin est l'adoration du veau d'or, scène tirée du récit de *L'Exode* (ch. 32) où les Hébreux agenouillés adorent une idole, « le veau d'or », confectionnée par Aaron en l'absence de Moïse parti sur le mont Sinaï. Giovanni Beinaschi choisit de représenter les Israélites regroupés et serrés autour de l'autel dans des positions variées dont les raccourcis savants créent une véritable dynamique. Témoignant de l'influence de Lanfranco et du souvenir de Corrège, l'artiste montre sa prédilection pour les formes tourbillonnantes avec l'ample gestuelle des protagonistes et les draperies flottantes. Le mouvement des corps virevoltant autour du veau d'or se trouve également accentué par le jeu subtil de la lumière, matérialisée par de petites touches de craie blanche qui renforcent les audacieux raccourcis et participent à l'élan des personnages. Les contours des silhouettes, marqués d'un trait de pierre noire soutenu, se détachent du fond leur conférant un aspect sculptural. Au premier plan, le déhanché de la femme de dos portant un enfant rappelle la position de la jeune servante tenant un linge dans le tableau de la *Naissance de la Vierge*⁴ (fig. 1).

Comme souvent dans son corpus graphique, Beinaschi choisit de travailler sur un grand format, collant deux feuilles de papier ensemble, ce qui accentue l'effet monumental de la scène. Par sa mise en page, ce dessin est à mettre en relation avec les grands tableaux à développement horizontal⁵ que l'on date de la fin de la période romaine et du début du second séjour de l'artiste à Naples, entre 1680 et 1685, présentant des compositions peuplées de nombreuses figures placées au premier plan, laissant peu d'espace au décor limité par un fond montagneux et un ciel chargé. La vue d'ensemble « *da sotto in su* » et le cadrage très serré nous laissent penser que cette étude pourrait être préparatoire à une œuvre placée en hauteur – fresque ou tableau –, typique de la grande peinture décorative du baroque tardif à laquelle Beinaschi participa amplement à Rome puis à Naples.

Angélique Franck-Niclot







15 FRANCESCO SOLIMENA

Campanie 1657 – Naples 1747

La Bataille des Lapithes et des Centaures

Plume et encre brune, lavis brun sur pierre noire

Avec inscription *Del Sig. Solimena de Naples .. / un dessin pour M. Cochin* à la plume et encre brune au verso, visible à travers le collage ancien

200 x 322 mm (7 ⁷/₈ x 12 ⁵/₈ in.)

PROVENANCE

Pierre Crozat, sa vente du 10 avril au 13 mai 1741, lot 762 (acquis par Nouri ou Joseph Gabriel Agar) ; Charles-François marquis de Calvière, son écriture au verso de la feuille ; selon l'inscription, Charles-Nicolas Cochin le Jeune ; marquis de Lagoy (L. 1710), sa vente Paris, 17 avril 1834¹ (partie du n° 128) ; vente P. L. Norblin de la Gourdain, Paris, 5 février 1855, lot 216 (selon une ancienne étiquette au dos)

Bien que Bernardo De Dominici ne mentionne qu'une version de ce sujet, sur cuivre et gravée par Pierre Gautier, avec son pendant, *La Défaite de Darius*², Ferdinando Bologna en énumère quatre : deux autrefois à la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, détruites par les bombardements, et deux dans des collections privées de Naples³.

Ce dessin est en rapport avec l'une des versions de Dresde, qui n'est aujourd'hui plus connue que par la photographie reproduite dans l'ouvrage de Hans Posse⁴. Cette composition (fig. 1) de grande dimension, presque 3 mètres de long, citée par Pietro



Fig. 1 Francesco Solimena, *La Bataille des Lapithes et des Centaures*, autrefois Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

Guarienti comme une œuvre de jeunesse, est entrée dans les collections royales dès 1725. Bologna la date autour des années 1685.

Le sujet, tiré d'Hésiode, Homère et Ovide, a été traité par Luca Giordano à plusieurs reprises dans les mêmes années⁵. La comparaison entre les compositions pleines de force et de brutalité, ramassées et surpeuplées du *Fa Presto*, avec celle de Solimena est intéressante et montre de quelle manière, par son agencement pyramidal et rythmé, sa version du sujet est plus narrative. Elle se déroule presque comme une pièce de théâtre qui se lirait clairement malgré l'agitation de la scène : à droite, la table du festin, brisée en deux morceaux, et les centaures qui enlèvent leurs victimes, tandis qu'à gauche deux femmes réussissent à fuir, jetant un dernier regard sur les combats. Au centre, il personnalise le motif principal, celui du combat, dans les figures du Lapithe et du grand centaure dressé s'affrontant. Les arbres du parc, à l'arrière-plan, ploient en tous sens, semblant par ce désordre participer au combat. Le drapé dans l'arbre de gauche, élément classique de la peinture d'histoire ancienne, achève de donner un aspect théâtral à la scène.

On trouve déjà ici ce qui caractérisera Solimena tout au long de sa belle carrière : la réconciliation entre le dynamisme de ses compositions, la « *mossa* » de ses figures et la clarté narrative, qui est d'ailleurs l'élément pour lequel il plut aux collectionneurs et mécènes français, comme Pierre Crozat, à qui appartient ce dessin. Bernardo De Dominici, qui rappelle l'importance du dessin sous toutes ses formes pour Solimena, avertit ses lecteurs que l'artiste n'a jamais fait le compte de ses dessins, qu'il ne les a jamais vendus non plus, mais



qu'il les a donnés parfois et surtout à ses admirateurs étrangers⁶. C'est peut-être le cas de cette feuille, d'une beauté particulière et d'une maîtrise parfaite, qui pourrait avoir été offerte à Crozat lors de son voyage en Italie en 1714-1715. À moins qu'il n'ait été obtenu depuis la France par l'intermédiaire de ses nombreuses relations. Le dessin passa ensuite dans sa vente après décès où il fut acheté par le marquis de Calvière, qui à son tour le donna à Charles-Nicolas Cochin le Jeune, lequel, après son voyage en Italie (1749-1751), tenait Solimena pour l'un des trois grands peintres italiens avec Tiepolo et Piazzetta. L'usage brillant du lavis n'a pu manquer de rappeler au graveur et théoricien de l'art français les belles feuilles de Jacques Callot et de Nicolas Poussin.





16 FRANCESCO SOLIMENA

Campanie 1657 – Naples 1747

Saint Augustin

Huile sur papier contrecollé sur toile
50 x 37 cm (19 3/4 x 14 5/8 in.)

PROVENANCE

Marquise Conyngham, Irlande
Rafael Valls, Londres (catalogue, 1975, n° 48, ill.)

Dans les années 1690, Francesco Solimena réalisa deux retables pour l'église Santa Maria Egiziaca a Forcella de Naples. L'un signé et daté de 1690 représente la Vierge à l'Enfant avec saint Augustin, sainte Monique et des anges (fig. 1)¹ ; l'autre, de 1696, la Vierge à l'Enfant en gloire avec saint Angelo et sainte Claire. L'artiste reçut le dernier paiement de 40 ducats pour la réalisation de ces deux œuvres le 15 février 1696².

Comme à son habitude, et selon la technique qu'il transmet à ses élèves, Francesco Solimena a élaboré ses œuvres à partir d'études préparatoires. Ainsi,



Fig. 1 Francesco Solimena, *Vierge à l'Enfant avec saint Augustin, sainte Monique et des anges*, huile sur toile, Naples, église Santa Maria Egiziaca a Forcella.

Bernardo De Dominici commentant la méthode de Solimena relate que le maître montrait à ses élèves « *il modo di partorir prima sul tavolino i pensieri di cio che egli dovea dipingere e dopo fatto piu schizzi di un sol soggetto, com'è solito de'valentuomini, faceva il disegno compiuto, dato di penna ed aquarella, e da queste faceva la macchia, prendendo dal naturale i nudi, e le azioni, e dal modello i panni*³ ». Cette huile sur papier est une étude pour la figure de saint Augustin dans le premier des retables mentionnés. Elle s'insère dans le processus préparatoire avant l'œuvre finale, mais après un *modello* de la composition dans son ensemble, réalisé à l'huile sur toile (passé en vente chez Christie's)⁴. On y trouve encore deux figures vouées à disparaître dans l'œuvre finale, saint Bernard et saint Janvier. Il existe un autre dessin, anciennement de la collection Soulier (L. 1215a), plus proche de la composition finale, puisque les deux saints ont disparu, mais qui s'en différencie tout de même par quelques détails⁵.

La raison d'être de notre *modello* est bien sûr l'étude approfondie du saint, de sa posture, de son expression et du drapé de son vêtement, qui sont très proches du tableau, plus proches que le saint Augustin du *modello* de Christie's. Néanmoins, Solimena transforme cette étude en véritable petite composition indépendante. Les différences que l'on peut observer avec l'œuvre finale – les petites têtes de séraphins, à droite et le putto qui remet la crosse à saint Augustin, comme s'il l'avait ramassée – n'interviennent pas dans le processus créatif de la composition finale, puisqu'elles n'apparaissent ni dans le *bozzetto* ni dans le dessin préparatoire. Ne concernant que le *modello* lui-même, elles ont été ajoutées par l'artiste perfectionniste dans le but d'équilibrer l'ensemble et d'en faire un petit tableau en soi.



17 FRANCESCO SOLIMENA

Campanie 1657 – Naples 1747

Académie d'homme

Pierre noire

Avec inscriptions *F. Solimena alla cupola de Gerolamini et Solimene*

427 x 257 mm (16 ³/₄ x 10 ¹/₈ in.)

Cette académie d'un homme debout ne se retrouve à l'identique dans aucune œuvre de Francesco Solimena, mais la posture du modèle est tout à fait celle des personnages qui animent ses œuvres. La position du bras gauche, ondoyante et contrastée, est particulièrement caractéristique de l'artiste. On l'observe par exemple dans la figure centrale de *L'Enlèvement de Céphale*, toile commandée par Eugène de Savoie pour le plafond de son nouveau palais de Vienne, le palais du Belvédère¹.

L'inscription qui fait référence à la coupole des Girolamini ne peut être vérifiée, celle-ci ayant été entièrement repeinte au XIX^e siècle. Il subsiste un *bozzetto* préparatoire à une partie de la coupole (Ashmolean Museum d'Oxford) qui ne montre pas de personnage similaire. L'inscription *Solimene* par une main française du XVIII^e siècle se retrouve sur différentes feuilles de l'artiste, notamment sur *L'Étude pour la mort de Messaline* que nous présentons dans ce catalogue. Elle est donc celle d'un collectionneur français qui s'est intéressé aux artistes napolitains, comme le firent Antoine Crozat, Pierre-Jean Mariette, Charles-Paul de Saint-Morys ou Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, tous grands connaisseurs et amateurs de la spécificité de l'école napolitaine. Solimena bénéficia aussi du patronage et du soutien d'un milieu français éclairé et connaisseur, et travailla par exemple pour le comte d'Estrées. Il était pour Cochin, avec Giovanni Battista Tiepolo et Giovanni Battista Piazzetta, l'un des trois grands peintres italiens du *settecento*. L'identification précise de cette écriture française est ardue. On peut signaler que le peintre français de marines Adrien Manglard, qui fit l'essentiel de sa carrière à Rome et y mourut, possédait quatre académies de Solimena,

passées dans sa vente après décès du 7 juin 1762, avec cinq sujets de composition. Son écriture doit être connue par les documents d'archive, mais nous n'avons pas eu l'occasion de l'examiner.

Solimena avait été l'élève, pendant trois jours, selon Bernardo De Dominici, de Francesco Di Maria, qui prônait l'importance d'un dessin rigoureux et vrai et qui avait été le professeur d'une académie créée sur le modèle des académies bolonaises où l'on dessinait d'après le modèle. Si le jeune artiste, plus doué que son maître, retint quelque chose de sa brève formation, c'est bien l'importance du dessin dans l'apprentissage du métier comme dans la préparation des œuvres. C'est finalement lui qui renouvela d'une façon durable la pratique napolitaine du dessin en imposant sa formule à ses élèves. Dans sa maison, le prolifique artiste organisa un atelier, « *scuola rigorosa* », dans lequel il transmit à ses élèves une méthode de travail efficace fondée sur le dessin, notamment d'après le modèle vivant². La rigueur de la pierre noire lui permet de mieux souligner les effets d'ombre et de lumière si propres à sa peinture dont le *chiaroscuro* est un des éléments structurels. On s'aperçoit, en observant cette musculature héroïque et le mouvement particulier qui anime la pose, cette « *mossa* » tant admirée par ses contemporains, que l'étude d'après le modèle est déjà envisagée en fonction de son utilisation probable dans une composition peinte. Les modèles anatomiques de Solimena furent utilisés à de nombreuses reprises par ses élèves, notamment par Francesco De Mura, dont les personnages sont souvent très proches de ceux de son maître, conséquence du travail commun de l'atelier décrit par De Dominici.



St. Solimena alla scuola di G. B. ...

Solimena

18 FRANCESCO SOLIMENA

Campanie 1657 – Naples 1747

Étude pour la mort de Messaline

Pierre noire

Avec inscription à l'encre noire *Solimene* en bas au centre
120 x 130 mm (4³/₄ x 5¹/₈ in.)

Selon Bernardo De Dominici, on pouvait admirer à Venise, dans la maison du procureur Canale, plusieurs œuvres de Francesco Solimena, dont une *Messaline col carnefice che si stende a ferirla*¹ pour laquelle notre feuille est une étude préparatoire, rapide et efficace. Le dessin comme le tableau (fig. 1) traitent du meurtre de Messaline commandité par l'empereur romain Claude, son époux, lassé de ses adultères et de ses intrigues. Ferdinando Bologna et Nicola Spinosa datent tous deux les œuvres du procureur Canale, « d'une extraordinaire beauté picturale et d'une supérieure vigueur de composition² », entre 1705 et 1710, alors que Solimena méditant le ténébrisme de Mattia Preti et les formules de Luca Giordano expérimentait une période d'accalmie picturale et de profonde réflexion des sujets.

La comparaison entre notre dessin préparatoire et le tableau illustre cette analyse. En effet le tableau montre une scène magistralement orchestrée, dont l'issue ne fait aucun doute : formant, entre le bras gauche du soldat et celui de Messaline, un espace triangulaire dont la pointe se dirige vers la poitrine de celle-ci, le peintre désigne l'endroit où le coup sera porté. Le



Fig. 1 Francesco Solimena, *La Mort de Messaline*, huile sur toile, Los Angeles, Getty Museum.

manteau rouge épars autour d'elle anticipe les flots de sang qui couleront.

Au-delà du clair-obscur et de la vigueur picturale, on ne peut qu'admirer la clarté de la narration et la force de la composition qui confirment que dans les premières décennies du siècle « l'ancien maître [...] a cherché à restituer une nouvelle grandeur aux histoires de ses héros païens et chrétiens par une orchestration plus étudiée de la composition, un jeu plus savant des artifices scénographiques et des effets de lumière : il en résulte un ralentissement et presque un apaisement du rythme [...] du récit sans jamais le bloquer dans un immobilisme abstrait³ ».

Quant à notre dessin, sa petite taille, son écriture rapide et les différences avec la composition finale démontrent qu'il s'agit d'une première pensée. Il décrit la réalité d'une agression. La sensation dominante est celle de la rapidité et de la violence, le mi-corps plongeant l'observateur à l'intérieur de la scène. Dans l'esprit du dessinateur se mêlent aux agressions peintes par Titien ou Giordano des images réelles. Un détail cependant montre que, bien que dessinant de manière spontanée, l'artiste a complètement assimilé les motivations profondes du sujet. Entre la cuisse droite de l'agresseur et son avant-bras se trouve, proéminent, le nombril de la victime. Cette incongruité presque inconvenante attire de façon extraordinaire et sans doute inconsciente les regards sur le ventre de Messaline, lieu de toutes ces débauches qui lui valurent de mourir assassinée par un soldat. Le nombril évoque encore l'élan filial qui pousse Messaline à chercher, dans ses derniers instants, refuge et protection dans les bras maternels. Transformant l'intrigante en victime, Solimena a sans doute en tête un autre grand sujet, le massacre des innocents. C'est d'ailleurs bien ainsi qu'il finit par peindre cette mort de Messaline, avec une simplicité de narration, une implacabilité de composition qui rappellent presque Nicolas Poussin dans son *Massacre des innocents* du musée Condé de Chantilly.



Taille réelle / actual size

19 FRANCESCO DE MURA

Naples 1696 – 1782

La Vierge au tombeau

Plume et encre brune, lavis gris sur traces de pierre noire
344 x 224 mm (13 1/2 x 8 3/4 in.)

L'un des meilleurs élèves de Francesco Solimena, Francesco De Mura, appelé Francischiello¹ pour le distinguer de son maître, sut intelligemment tirer profit de la formation reçue au sein de l'atelier le plus en vue de Naples. Le savoir-faire transmis par Solimena, que De Dominici définit entre autres comme « la vraie manière [...] de composer des histoires », était une véritable garantie pour les commanditaires et mécènes, et lui fit recevoir de nombreuses commandes, à Naples et dans les environs. Mais De Mura sut compléter cette technique par « une beauté et une fraîcheur du coloris, qui reste merveilleusement accordé au tout dans son ensemble² », qualité très admirée de tous. Ce sont ces grandes capacités narratives et décoratives qui lui firent obtenir de prestigieuses commandes telles que celles du Palazzo Real de Turin.



Fig 1 Francesco De Mura, *La Vierge au tombeau*, Naples, Pio Monte della Misericordia.

Ce dessin est une étude préparatoire pour un retable de la cathédrale Santa Maria Maggiore de Barletta. Deux *modelli* peints existent, l'un figure dans les collections du Pio Monte della Misericordia (fig. 1) où sont conservées de nombreuses esquisses de l'artiste, l'autre était à la galerie Heim de Londres en 1973. Postérieurs dans le processus créatif, ils sont donc plus proches de l'œuvre finale. Dans notre dessin, il existe encore des différences importantes de composition. La croix par exemple, de plus grande taille, est placée ici au premier plan à côté de la Vierge, et les instruments de la Passion sont clairement visibles à ses pieds. Dans le *modello*, ils sont déjà couverts par l'INRI, et l'attention se porte plutôt sur le voile de Véronique, que tient le putto, qui vient d'ailleurs brouiller un peu la clarté du sujet. De même, dans le dessin, les personnages expriment leurs émotions avec plus de force. L'ange essuie ses larmes, le putto se lamente, tandis que Marie, éplorée, rejette la tête vers l'arrière en tendant la main droite dans un geste d'invocation. Cette expressivité sera plus contenue dans le tableau, preuve de l'adoption par l'artiste des nouvelles tendances classicisantes, en vogue à partir de la seconde moitié du siècle.

Reprenant donc la technique apprise dans l'atelier de Solimena, De Mura prépare soigneusement ses compositions par l'élaboration d'études, de dessins, de *modelli* et de *bozzetti*. Le dessin est typiquement solimenesque, par sa technique qui mélange les contours à la plume, le lavis gris, les hachures à la pierre noire. C'est la technique de Solimena dans les années 1730, comme on le voit par exemple dans un dessin représentant *Le Christ apparaissant à saint Martin de Tours* (Strasbourg, Cabinet des dessins et des estampes, inv. 77.992.2.2)³, adoptée avec plus ou moins de succès par son atelier. De Mura l'a absorbée sans pour autant évincer son propre sens graphique, qui est moins souple que celui de Solimena et d'une expressivité plus pointue rappelant parfois certaines époques de Luca Giordano.



20 ANTONIO GRANO

Palerme 1660 – 1718

Allégorie du Printemps (recto et verso)

Plume et encre brune, pierre noire et estompe, mis au carreau à la sanguine, traits d'encadrement à la plume et encre brune (recto) ; plume et encre brune, pierre noire et lavis bleu

345 x 227 mm (13 ³/₄ x 8 ⁷/₈ in.)

Antonio Grano est un artiste qui fut longtemps un mystère pour les amateurs de dessins napolitains. Sa main avait été identifiée, un style homogène reconnu, mais ses œuvres demeuraient dans les collections publiques sous différentes attributions : Francesco Solimena, Benedetto Luti, Luca Giordano, etc. Walter Vitzthum, rassemblant un groupe de vingt-deux dessins de cette même main, les attribua à Nicolo Maria Rossi en 1967¹. C'est Catherine Goguel qui, quelques années plus tard, résolut l'énigme. D'abord,



Verso

elle trouva de nouveaux dessins de cette main, puis prouva qu'ils ne pouvaient être de Rossi², comprit qu'ils avaient pour la plupart un rapport avec la Sicile et enfin identifia leur auteur en mettant en rapport certaines feuilles avec la grande fresque du plafond de la nef de Santa Maria della Pietà de Palerme³.

Élève de Pietro Novelli, dont on reconnaît l'influence dans la manière sophistiquée, chantournée, Grano fit l'essentiel de sa carrière à Palerme, où il s'installa en 1682. Il travailla avec l'architecte Giovanni D'Amato et les stucateurs Giacomo et Procopio Serpotta. Il produisit de nombreux dessins pour les autels et décors palermitains et fut aussi en contact avec le milieu romain marattesque, soit par l'intermédiaire de Giacinto Calandrucci, dont il fut l'élève, selon des sources anciennes citées par Catherine Goguel dans son article⁴, soit directement, par le biais d'un éventuel voyage. Ceci explique les mauvaises attributions de ses dessins à des artistes romains tels que Luti ou Gherardini et la proximité de style que l'on peut parfois observer.

Les sujets mythologiques à portée décorative semblent rares dans son œuvre, plutôt connue pour l'instant par des plafonds religieux et des allégories de la Sicile. Catherine Goguel mentionne tout de même quelques projets de plafonds de palais⁵, exceptionnels puisque, à cette époque en Sicile, les commandes religieuses l'emportent en nombre sur les commandes privées.

Le style graphique de ce dessin correspond plutôt à la maturité de l'artiste, un style efficace, rapide, destiné à séduire. Grano a probablement exécuté d'abord la composition d'ensemble au verso, à la plume et encre brune, lavis gris. Sur le recto, il a détaillé la composition et l'a mise au carreau, en vue de l'exécution du décor, pas encore retrouvé.



21 ANTONIO GRANO

Palerme 1669 – 1718

Gloire de saint Benoît de Nursie et des saints bénédictins (recto) ; Étude d'un ange (verso)

Pierre noire, plume et encre grise, lavis gris (recto) ; plume et encre brune (verso)

Avec inscriptions à la plume et encre brune *S. Scholastica, S. Gelrubis, S. Maurus, S. Bernardo, S. Aselmus, S. Placidus/ Il Corrado fece* au-dessus des figures

246 x 297 mm (9 11/16 x 11 3/4 in.)

PROVENANCE

Collection Alessandro Maggiori, son inscription à la plume et encre brune *Aless.° Maggiori compro a Roma nel 1816.* au verso

On retrouve ici, dans un sujet religieux, la manière typique d'Antonio Grano, un peu plus synthétique et moins décorative que dans la feuille précédente. Le dessin était anciennement attribué à Corrado Giaquinto, ce qui n'est pas étonnant tant la graphie rapide et sûre peut rappeler cet artiste. Par ailleurs, on retrouve cette atmosphère d'amoncellement sophistiqué qui rappelle les décors de stucs réalisés par les familles de décorateurs siciliens, les Serpotta ou les Messina, et qui étaient destinés à encadrer la peinture.

Au centre de la composition, une allégorie féminine, soutenue par des anges et tenant du feu et des clés (celles de saint Pierre), reçoit une tiare pontificale ; elle représente la religion ou la foi chrétienne. Au-dessous se trouvent des saints bénédictins accompagnés d'un personnage qui porte une mitre et tient un livre. Il s'agit très probablement de saint Benoît de Nursie, patriarche des moines d'Occident, d'origine ombrienne, qui est à la source de la règle bénédictine et fondateur de plusieurs monastères, dont celui du Mont-Cassin, situé sur la route reliant Rome à Naples. Grégoire le Grand est, dans ses *Dialogues*, son principal biographe. Il semble lui-même avoir suivi sa règle et, particulièrement

préoccupé par la Sicile pendant sa papauté, il y a fondé six monastères bénédictins. Saint Benoît est rarement représenté en mitre, mais cela est possible puisqu'il était abbé. C'est d'ailleurs ainsi que l'a peint Antonello da Messina¹.

Autour de saint Benoît, on peut donc identifier plusieurs saints bénédictins grâce aux inscriptions de l'artiste dans un latin mêlé de dialecte local : sainte Scolastique, qui était sa sœur, sainte Gertrude, saint Maur, puis saint Anselme, saint Placide et deux saints désignés par un seul prénom, Bernard. Il s'agit probablement de Bernard de Clairvaux et de Bernard Paleara, originaire de Sicile, mais cela n'exclut pas d'autres saints bénédictins prénommés Bernard.

Certains des personnages représentés ont un lien avec la Sicile, comme saint Placide qui y avait été envoyé par saint Benoît pour fonder un monastère et qui y aurait été torturé par des pirates ou des sarrasins, selon les sources. Considéré comme un martyr sicilien, il tient la palme. Saint Maur, envoyé par Benoît, avait auparavant sauvé saint Placide de la noyade en marchant sur l'eau. Ce projet était probablement destiné à un monastère bénédictin, dont Grano a pu réaliser ou simplement concevoir le décor. Peut-être s'agit-il d'un premier projet pour l'un des décors à fresque de la voûte du monastère de Santa Maria dell'Ammiraglio, où Grano mais aussi Olivio Sozzi et Guglielmo Borremans ont peint la vie et la glorification de saint Benoît et de ses émules.



22 PAOLO DE MATTEIS

Piano del Cilento, Salerne 1662 – Naples 1728

Étude de Cérès conduisant un char tiré par des dragons

Plume et encre brune, lavis brun sur traces de craie noire, octogonal
415 x 269 mm (16 1/8 x 10 5/8 in.)

PROVENANCE

Giancarlo Baroni, Florence ; sa vente, Sotheby's
New York, 29 janvier 2013, lot 99

BIBLIOGRAPHIE

Livio Pestilli, *Paolo De Matteis, Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 334 comme *Aurore conduisant un char tiré par des dragons*

Élève de Francesco Di Maria puis de Luca Giordano, Paolo De Matteis développe un style influencé par ses maîtres mais également par son séjour romain, où il s'imprègne du classicisme de Carlo Maratta tout en côtoyant les artistes français. Contemporain de Francesco Solimena, il est aussi son principal concurrent, connaissant de son vivant une célébrité et un succès parfois supérieurs. Sévèrement critiqué par ses biographes pour sa vanité, notamment par Bernardo De Dominici, il est cependant l'un des peintres qui reçoivent le plus de commandes de la part des églises de Naples. Très appréciées, ses œuvres sont souvent citées dans la *Gazzetta di Napoli* ; il y est même félicité pour la peinture du dôme de Santa Caterina a Formiello et du nouveau dôme du Gesù Nuovo, reconstruit à la fin du siècle après sa destruction par le tremblement de terre de 1688¹.

Invité selon De Dominici par le comte d'Estrées et par le Dauphin², Paolo De Matteis passe trois ans en France, de 1702 à 1705. Il y travaille pour des personnalités aussi influentes que le banquier Antoine Crozat, le « traitant » Jean Thèvenin, le marquis de Clérambault ou encore pour les augustins déchaussés (les Petits-Pères), qui lui commandent le plafond de leur bibliothèque. Toutes les œuvres réalisées pour

les commanditaires français ont malheureusement disparu, nous empêchant de juger de leur qualité mais aussi des influences réciproques possibles. Il s'arrête à Gênes avant de continuer sa prospère carrière à Naples.

Le sujet de ce dessin, interprété comme l'Aurore jusqu'à présent, est plus certainement une représentation de Cérès sur son char, tiré par des dragons-serpents. L'iconographie de Cérès est souvent confondue avec celle de la déesse d'origine phrygienne, Cybèle, ainsi qu'avec celle de Déméter, notamment quand elles sont utilisées pour l'illustration d'allégories des saisons ou des éléments. La présence de Pan et de la chèvre Amalthée nourrice de Jupiter prouve qu'il s'agit de Cérès, déesse de la Terre, puisque Pan et Amalthée ensemble représentent l'abondance, l'un des bienfaits de la déesse. Les créatures ailées qui entourent le char ensemencent la terre, puisant le grain dans leur panier. Si Matteis a représenté Cybèle à plusieurs reprises³, il ne semble pas avoir réalisé de décor sur le thème de Cérès.

Le dessin date probablement de la période qui suit sa formation auprès de Giordano pendant laquelle il produisit de nombreux tableaux si proches de ceux de son maître qu'il est vraiment difficile de les distinguer⁴. Il en est de même de leurs dessins, qui furent un temps confondus. La main est ici en effet proche du style de Giordano et fait preuve, par son tracé maîtrisé et efficace allié à un lavis brillamment réparti qui donne au dessin toute sa lumière et son volume, d'une belle maîtrise de la technique graphique. La datation des années 1690 se confirme aussi par une certaine tendance rocaille dans la composition, tendance que suit également Giordano à cette époque.



23 PAOLO DE MATTEIS

Piano del Cilento, Salerne 1662 – Naples 1728

L'Immaculée Conception

Plume et encre brune, lavis brun, cintré dans la partie supérieure
418 x 230 mm (16 1/2 x 9 in.)

PROVENANCE

Robert Low, Londres (L. 2222)

Exemple d'étude pour une composition religieuse, cette feuille est typique du style de Paolo De Matteis et peut-être rapprochée de deux tableaux du même sujet réalisés pour des églises napolitaines.

Conçues l'une en 1722 pour l'église San Francesco degli Scarioni et aujourd'hui en dépôt à San Lorenzo, l'autre (fig. 1) vers 1726 pour l'église de la Conception à Chiatamone, ces deux représentations de l'Immaculée Conception sont proches et reprennent les éléments de notre dessin : une composition verticale, avec la figure de Dieu le Père au sommet, la Vierge au



Fig. 1 Paolo De Matteis, *L'Immaculée Conception*, Chiatamone, église de la Conception.

centre, debout sur un croissant de Lune, piétinant le serpent, entourée de chérubins et supportée par un ou deux anges. L'ange de droite est ici assis, jambes croisées, dans une position que l'on retrouve approximativement dans les deux tableaux. Celui de gauche soutient les nuages de sa main gauche. Dans les tableaux, Matteis réemploie ces différentes positions en les organisant différemment : dans celui de 1722, l'ange de droite cumule les deux positions puisque, croisant les jambes, il soutient aussi les nuages, tandis que, dans celui de 1726, c'est l'ange de gauche qui, de manière inversée, croise les jambes. Matteis a également utilisé ce thème en l'insérant dans de plus amples compositions, telle *L'Exaltation de la Vierge dans l'Ancien et le Nouveau Testament* (Berlin, Gemäldegalerie) de 1716-1717, où il montre toujours cette même façon d'agencer les personnages entre eux, reprenant à plusieurs reprises cet ange aux jambes croisées.

La main est typique et rappelle de nombreux dessins de Matteis et, comme dans le dessin précédent, sa formation auprès de Giordano est encore sensible. Il utilise suivant l'exemple de son ancien maître un tracé à la plume et encre brune, auquel le lavis donne toute sa force et sa dimensionnalité. Le style graphique est tout à fait comparable à celui de la *Charité de saint Vincent de Paul*, par exemple, un dessin de même technique conservé au musée de Darmstadt, publié par Walter Vitzthum¹, puis par Erich Schleier², qui le relie au tableau de même sujet, réapparu entre-temps à la galerie Heim. On y retrouve d'ailleurs encore ce même ange, presque un lieu commun pour Matteis. Il faut signaler le morceau de bois au centre de la feuille, pris dans les fibres du papier, trace originelle de la fabrication artisanale du papier.



24 FRANCESCO CAMPORA

Rivarolo vers 1693 – Gênes 1753

Figure allégorique représentant la foi catholique

Plume et encre brune, lavis et brun, pierre noire (recto) ; pierre noire (verso)

Avec inscription N° 11. Collezione Santo Varni et del Campora en bas

272 x 391 mm (10 x 15 ³/₈ in.)

PROVENANCE

Collection Santo Varni, Gênes

Peintre d'origine génoise, Francesco Campora fut largement actif en Ligurie, mais Carlo Giuseppe Ratti, le biographe des peintres génois, signale son passage dans l'atelier de Francesco Solimena après avoir peint un plafond dans le palais du Signor Pietro Maria Giustiniani. « Mais parce qu'il n'était pas bien satisfait de ce qu'il avait fait, il partit à Naples ; et là il s'appliqua encore à étudier avec ardeur dans l'atelier de Solimena, avec lequel il apprit le bon coloris. À cette occasion, Campora se forma un style qui s'approche beaucoup de la vue coloriste de Solimena¹. » Travaillant pour la famille Giustiniani, le jeune artiste avait dû assister à l'arrivée si célébrée de trois grandes œuvres exécutées par Solimena entre 1715 et 1717 : *Le Massacre des Giustiniani à Scio*, *L'Arrivée des ceneri de saint Jean Battiste à Gênes* et *L'Embarquement de Christophe Colomb pour les Indes*², toutes commandées par les gouverneurs Giustiniani, Orazio et Pietro Maria pour la salle du conseil mineur de Gênes. L'admiration générale provoquée par les toiles explique sans doute la motivation de l'artiste génois à aller compléter sa formation auprès d'un des maîtres les plus en vue de l'époque.

Campora passa quelques années à Naples dans l'atelier de Solimena, pour lequel, toujours selon Ratti, il exécutait de très bonnes copies, comme tous ses meilleurs élèves, puis se rendit à Rome. Ratti énumère un certain nombre de ses œuvres et évoque notamment des fresques dans l'église San Martino de Sampierdarena. Cette église a malheureusement été détruite en 1942, mais l'on sait que Campora en

avait peint la voûte et les parois. David Dellepiane écrit : « Au milieu d'ornementations élégantes, fines, capricieuses, de fuites de perspectives, de sinueuses corniches architecturales, dans la voûte centrale de l'oratoire, dans un mouvement tournoyant, il a peint la grande fresque de la gloire de saint Martin. Les fresques allégoriques du chœur, des évangélistes dans les pendants de la voûte et la gloire des anges du plafond qui surplombe l'autel sur lequel repose le retable de saint Martin, lui aussi de Campora, s'accordent parfaitement avec l'œuvre principale par la justesse du dessin et de la clarté de l'échelle chromatique³. »

Le type de décor décrit ici rappelle, dans son mélange d'architectures feintes et de fresques narratives et allégoriques, les grands décors génois et napolitains traditionnels. Notre dessin, projet d'un pendentif qui peut être pour le chœur comme pour l'abside, rappelle ceux de Solimena pour l'église du Gesù Nuovo à Naples et représente la foi catholique telle que la décrit Cesare Ripa⁴.

« Il est bien pour lui qu'il ait su déjà dessiner ; autrement il aurait peu appris d'un tel maître », écrit encore Ratti – ce qui prouve le peu d'estime dans lequel on tenait à l'époque le dessin de l'école napolitaine. Paradoxalement, l'œuvre de Campora est imprégnée de la manière de Solimena, aussi bien dans la technique qui allie plume et lavis gris que dans l'usage des drapés amples et expressifs. Elle montre comment s'exporta et s'étendit l'influence du maître napolitain par le biais d'artistes formés par d'autres écoles mais passant provisoirement dans son atelier, et qui adoptèrent sa méthode de travail.

25 PAOLO FILOCAMO

Messine 1688 – 1743

Étude pour la figure du Christ

Craie noire, sanguine, mis au carreau à la pierre noire
Avec inscription *Paolo filocami*. en bas au centre
391 x 228 mm (15 ³/₈ x 9 in.)

L'inscription au bas de ce dessin renvoie à l'atelier des frères Filocamo, Antonio, Paolo et Gaetano, trois artistes de Messine qui apprirent les rudiments de l'art à Rome auprès de Carlo Maratta et qui fondèrent une académie du dessin et du nu dans leur ville natale afin de transmettre l'art de dessiner « à la romaine », ce dont témoigne la beauté de ce dessin.

Leurs dessins ont été étudiés récemment par Simonetta Prosperi Valenti Rodinò¹ et par Roberta Vitanza². La difficulté majeure pour élaborer leur carrière et identifier leurs dessins réside dans les dommages dont ont souffert leurs œuvres et décors du fait des deux



Fig. 1 Paolo Filocamo, *Le Baptême du Christ*, Messine, église Sant'Elia.

tremblements de terre de 1783 et de 1908. C'est le cas du *Baptême du Christ* (fig. 1) dans l'église Sant'Elia de Messine, très probablement abîmé en 1783 en même temps que la voûte, également peinte par Paolo Filocamo et ses frères. On distingue encore cependant la silhouette du Christ, à l'envers mais dans la même position, bras croisés et le genou appuyé contre un rocher, ce qui lui donne l'air de flotter légèrement. Notre feuille en est peut-être une étude préparatoire.

On peut citer un dessin passé autrefois chez Christie's comme Guglielmo Cortese, une étude de figure à la pierre noire et sanguine comme la nôtre, portant exactement la même inscription de la même main, avec les mêmes majuscules sophistiquées³. Roberta Vitanza nous a signalé qu'on la retrouve encore dans un dessin du Hessisches Landesmuseum de Darmstadt et qu'il pourrait s'agir de l'écriture d'un collectionneur. Comme la nôtre, la feuille de Christie's est influencée par le baroque romain et reflète l'enseignement de l'académie de Saint-Luc. Elles allient l'étude de l'anatomie vigoureuse et vraie à une véritable élégance de pose et de mouvement ainsi qu'à une recherche de texture. Elles datent de la même période et appartiennent certainement toutes deux au cycle de Sant'Elia, bien qu'il soit difficile de le prouver tant l'état des fresques est mauvais. D'autres feuilles, le plus souvent des études de composition à la plume et encre brune, conservées principalement en Allemagne, à Berlin ou à Darmstadt, portent une écriture plus ronde. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò rappelle que les frères ayant ouvert une académie, mentionnée dans la plupart des sources siciliennes, ces inscriptions peuvent être des marques d'appartenance à certains fonds de dessins à valeur d'enseignement.

Nous remercions chaleureusement Roberta Vitanza pour les renseignements qu'elle nous a si aimablement fournis.



26 CORRADO GIAQUINTO

Molfetta 1703 – Naples 1765

Vierge en gloire entre saint Luc et saint Jean-Baptiste

Plume et encre brune lavis gris sur traits de pierre noire
256 x 188 mm (10 1/8 x 7 7/16 in.)

PROVENANCE

Collection privée, Londres

BIBLIOGRAPHIE

Atti del convegno di studi su Corrado Giaquinto, Molfetta, 3-5 janvier 1969, fig. 11

Yvonne Tan Bunzl, *Old Master Drawings*, 11-29 mars 1969, n° 21

« L'un des plus élégants dessinateurs de l'école napolitaine », selon Walter Vitzthum, Corrado Giaquinto fut l'élève de Francesco Solimena dont il retint parfaitement la leçon, avant de mener une belle carrière à Turin (1733 et 1735), à Rome, où il établit son atelier et devient le professeur des jeunes artistes espagnols, puis en Espagne (1753-1762), où il cumule les fonctions de premier peintre du roi, directeur de l'académie de San Fernando et directeur de la Manufacture royale de tapisseries de Santa Barbara. Quatre ans avant sa mort, il laisse derrière lui ses œuvres les plus impressionnantes, celles du Palais royal et retourne enfin à Naples.

Typique de la graphie de l'artiste, à la fois vigoureuse et fluide, d'une grande élégance, cette feuille rappelle celles qui sont conservées au Museo di San Martino

et à la bibliothèque du Palais royal de Madrid, qui sont préparatoires à des sculptures pour ce palais. Pour le sujet, on peut la comparer avec une *Sainte Famille* du Museo di San Martino, datant également de la période espagnole. Toutes ces feuilles présentent la même schématisation légèrement anguleuse des formes humaines, qui n'enlève rien à la grâce du dessin. Leurs personnages ont les yeux en amande, et Giaquinto utilise avec fluidité le lavis gris qui permet d'exploiter la lumière. Surtout, l'artiste s'est débarrassé de petites fioritures qui provenaient de l'influence romaine de Trevisani par exemple pour se concentrer sur la forme, le volume, l'efficacité conjointe de la ligne et de la lumière. C'est une évolution qui touche aussi sa peinture, et il est intéressant de noter qu'elle intervient à une époque où l'artiste, à l'apogée de sa carrière, est en charge non seulement de la peinture mais de toute la décoration du Palais royal. À la manière de Charles Lebrun à Versailles, il dessine les sculptures, les stucs, il occupe aussi de lourdes charges administratives. Bien que naturellement prolifique, Giaquinto n'eut certainement pas d'autre choix que d'épurer sa manière, de trouver dans le dessin l'essentiel de la forme et de la lumière, nécessaires au bon fonctionnement du décor.



27 OLIVIO SOZZI

Catane 1690 – Ispica 1765

L'Annonciation

Gouache et huile sur papier, chantourné dans la partie supérieure
353 x 273 mm (13 ⁷/₈ x 10 ³/₄ in.)

Cette huile sur papier, dont le style évoque à la fois Sebastiano Conca, Francesco Celebrano et surtout Corrado Giaquinto pour la physiologie des personnages et les éléments essentiels de composition, peut être rapprochée des œuvres du Sicilien Olivio Sozzi.

Palermitain d'origine et de formation, Sozzi se rend à Rome de 1729 à 1732 pour intégrer l'atelier de Conca. Il se lie d'amitié avec Corrado Giaquinto, dont il possède même des dessins et des *bozzetti*¹. Ce court séjour transforme son style, et il rapporte à Palerme une manière qui a assimilé l'apprentissage romain et qu'il va développer dans un grand nombre de décors. Ses fresques pour la basilique de Santa Maria Maggiore d'Ispica font partie des chefs-d'œuvre du *settecento* sicilien. C'est justement sur ce chantier, alors qu'il travaillait à la décoration de la Cappella Grande de la basilique en compagnie de son gendre le peintre Vito d'Anna, qu'il perd la vie en tombant d'un échafaudage.

L'attribution repose en premier lieu sur le raisonnement que l'auteur de cette grisaille est un artiste influencé par Conca et Giaquinto pour la composition comme pour le faire. Cependant, l'iconographie inhabituellement chargée et la forme chantournée de la partie supérieure de la composition rappellent les modèles du *settecento* sicilien. Or, ainsi que l'écrit Citti Siracusano, Olivio Sozzi à partir des années 1750 « est actif à Catane et en Sicile orientale, où il infuse au milieu artistique local la grâce

capricieuse et galante d'un rococo issu de Conca et de Giaquinto ». Les putti en bas à droite d'une part, la marche qui forme un angle, la balustrade et le prie-Dieu sur lequel s'appuie la Vierge d'autre part sont des emprunts directs de deux tableaux de Giaquinto², prouvant une intimité profonde avec l'œuvre du maître. La comparaison avec un certain nombre d'œuvres de Sozzi, notamment *La Naissance de Marie* pour l'église de Santa Maria della Stella à Militello (*in situ*), montre un usage similaire des éléments d'architecture et de décoration comme les colonnes, les balustrades, les escaliers mais aussi des draperies, des natures mortes d'orfèvrerie posées au premier plan. Les personnages sont proches de ceux de Giaquinto par leurs postures, leurs drapés. Deux petites têtes qui bavardent à l'arrière-plan sont très similaires dans les deux œuvres, et Sozzi utilise à plusieurs reprises, dans d'autres compositions, la figure de Dieu le Père survolant la scène, les bras écartés, parfois assis sur un globe terrestre que survole la colombe du Saint-Esprit³, représentation qui semble en revanche plutôt dériver des modèles de Conca.

Il est vrai que la manière ressemble aussi à celle de son gendre Vito d'Anna, élève de Giaquinto à son tour, influencé par lui comme par Sozzi. Les deux hommes, très productifs, travaillèrent beaucoup ensemble, Vito d'Anna plutôt à Palerme, Sozzi plutôt autour de Catane, dans un style très influencé par Giaquinto, et leurs œuvres sont parfois très proches.



28 FRANCESCO LA MARRA

Martina Franca 1728 – Naples 1787

Allégorie de l'Architecture et des Arts libéraux : projet de frontispice

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun et gris

Avec inscription à la plume et encre brune *Franc La Marra*, au verso, en bas à droite

303 x 211 mm (11 ⁷/₈ x 8 ¹/₄ in.)

PROVENANCE

Paul-Franz Marcoux, Paris (L. 1911b)

BILIOGRAPHIE

Luciana Arbace, « Proposte alternative intorno a Massimo Stanzione e Luca Giordano per alcuni fogli Santarelli », dans *Le Dessin napolitain*, actes du colloque international, Paris, École normale supérieure, 6-8 mars 2008, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2010, p. 117, fig. 1 (illustré)

Cette feuille très achevée à la technique superbe et dans un état parfait est préparatoire au frontispice de l'édition de 1758 de l'ouvrage *Trattato di Architettura*



Fig. 1 Berardo Galiani, d'après Francesco La Marra, *Trattato di Architettura*, gravure, Naples, Stamperia Simoniana.

de Marcus Vitruvius Pollio, ou Vitruve, à la Stamperia Simoniana, traduit et commenté par le marquis Berardo Galiani (fig. 1).

Selon la lettre de la gravure, c'est aussi au marquis que revient l'invention de cette iconographie qui met en scène le jeune prince Ferdinand présenté aux Arts libéraux, dont l'Architecture au centre, nécessaires au bon gouvernement, représenté par Zeus sur son aigle. C'est probablement le plus bel exemple des œuvres de Francesco La Marra, dont le style graphique est généralement plus efficace et énergique que préoccupé par l'élégance. On sait peu de la formation de ce graveur et dessinateur dont on connaît moins d'une dizaine de tableaux. Éric Pagliano rappelle que la redécouverte, relativement récente, de cet artiste est due à Walter Vitzthum¹ et s'est d'abord inscrite dans le cadre de l'entreprise de clarification des dessins de Luca Giordano.

Une de ses œuvres les plus célèbres est la *Raccolta di cinquante disegni originali degli eccellenti pittori napoletani il cav. L. Giordano e il sig. F. Solimena incisi in rame in modo che ne se esprime il colore e il tocco del pennello dal cav. Francesco Lamarra...*, ouvrage qui rassemble des gravures d'après des dessins de grands artistes napolitains, publié par les frères Terres en 1792.

Notre dessin montre encore l'influence de Giordano et à travers lui celle de Pierre de Cortone dans les physionomies rondes, les silhouettes épanouies, la composition encore baroque. La manière d'utiliser le lavis est cependant influencée par Francesco Solimena. Illustrer ce célèbre traité d'architecture antique en pleine période des découvertes d'Herculanum et de Pompéi n'est pas anodin et ne sera certainement pas étranger à ce goût pour l'Antiquité que développe l'artiste dans beaucoup de ses dessins, comme le remarque Sophie Harent à propos d'une feuille conservée à la Bibliothèque nationale de Paris².



29 FILIPPO FALCIATORE

Actif à Naples 1718 – 1768

Térée pourchassant Procné et Philomèle

Plume et encre brune, lavis gris et bleu sur traces de pierre noire, partiellement piqué pour le transfert, sur deux feuilles de papier jointes

Avec inscription N 60 au verso

385 x 455 mm (15 1/8 x 17 7/8 in.)

BIBLIOGRAPHIE

Laurie Marty de Cambiaire, « Filippo Falciatore dessinateur : trois nouvelles propositions », dans *Le Dessin napolitain*, actes du colloque international, Paris, École normale supérieure, 6-8 mars 2008, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2010, p. 171, fig. 6 (illustré) et pl. LIV

Comme son maître le peintre, sculpteur et architecte Domenico Antonio Vaccaro, Filippo Falciatore est un artiste aux talents multiples, qui se fait le promoteur au milieu du XVIII^e siècle d'un goût nouveau. Cette tendance, plus profane et mondaine, s'éloigne de la leçon de Francesco Solimena pour s'affirmer par un langage résolument rocaille.

Falciatore multiplie les scènes de genres, « *bellissimi capricci di assassinamenti, d'incendio, di ricreazioni, disturbate in campagna ed altri bellissimi quadretti que han meritato la lodi di tutto il pubblico!*... », travaille pour de prestigieux commanditaires et reçoit le « *distintissimo onore* » de réaliser la chaise à porteurs unanimement admirée de la reine Marie-Amélie de Saxe à l'occasion de son mariage avec le futur Charles III d'Espagne. La conception et la décoration de mobilier faisaient partie intégrante de l'activité de Vaccaro, et Falciatore, comme élève puis plus tard en son nom propre, reçut de nombreuses commandes de peintures de chaises à porteurs et de carrosses, de commodes ou de trumeaux. Malheureusement, peu de ces objets somptueux ont survécu au temps. Un exemple de cette production est le décor de l'église de Cicciano, dont Falciatore réalisa les deux retables et fournit tous les dessins pour les stucs, les marbres et le mobilier².

Cette feuille est aussi un exemple de cette production graphique destinée à être utilisée pour la décoration intérieure. Piqué pour le transfert, il s'agit donc d'un poncif. La scène centrale représente le banquet de Térée, épisode particulièrement cruel des *Métamorphoses d'Ovide* (VI, 412-674) qui raconte comment le roi Térée fut puni pour avoir violé et mutilé Philomèle, la sœur de son épouse Procné, en lui coupant la langue. Philomèle réussit à se faire libérer en faisant parvenir à sa sœur une tapisserie qui racontait son histoire, laquelle se vengea en faisant tuer son fils pour le servir à table à son époux. Alors que Térée, ayant compris l'horreur de la situation, se précipite sur les deux sœurs, elles sont changées l'une en rossignol, l'autre en hirondelle. Malgré la rareté et la violence du sujet, il s'agit probablement d'un projet de décor pour l'intérieur d'un palais, puisque l'artiste a dessiné autour de la scène une bordure décorée de motif de fleurs destinée à être réalisée en stuc ou en bois.

La cruauté de la scène est intelligemment servie par l'accumulation de détails raffinés, comme l'orfèvrerie à l'arrière-plan, le mobilier, et par l'impression de fureur, de chocs stridents qui se dégagent de la gesticulation agressive des personnages et des grandes ailes qui poussent dans le dos des femmes. Toutes deux sont représentées au moment où elles perdent leur corps humain, et il semble qu'elles vont tomber hors de la scène. Il est même probable que, le décor étant placé en hauteur, les ailes qui débordent étaient destinées à être réalisées en stuc afin de produire un effet de trompe-l'œil, méthode fréquemment utilisée à Naples dans les églises pour impressionner les spectateurs.







30 FILIPPO FALCIATORE

Actif à Naples 1718 – 1768

Allégorie de l'Air

Plume et encre brune rehaussées de lavis gris sur dessin à la pierre noire, contours piqués pour le transfert, filigrane trois cercles couronnés

287 x 195 mm (11 1/4 x 7 3/4 in.)

BIBLIOGRAPHIE

Laurie Marty de Cambiaire, « Filippo Falciatore dessinateur : trois nouvelles propositions », dans *Le Dessin napolitain*, actes du colloque international, Paris, École normale supérieure, 6-8 mars 2008, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2010, p. 172, fig. 9 (illustré)

Cet élégant dessin est encore un poncif et peut être mis en relation avec une feuille du musée des Beaux-



Fig. 1 Filippo Falciatore, *Allégorie de la Terre*, Dijon, musée des Beaux-Arts.

Arts de Dijon représentant la Terre, autrefois publiée comme attribuée à Fedele Fischetti (fig. 1)¹. De même technique, de mêmes dimensions et toutes deux piquées pour le transfert, ces œuvres appartiennent à un projet décoratif sur le thème des quatre éléments. On reconnaît la main à la fois gracile et anguleuse de Filippo Falciatore et ses personnages féminins typiques, comparables par exemple à son *Herminie assise dans une position semblable d'Herminie chez les bergers* (collection privée).

La destination de ces gracieuses allégories reste inconnue. On peut déduire de leurs dimensions qu'elles étaient vouées à orner de petites parties d'une pièce de mobilier ou d'une chaise à porteurs. Les quatre éléments représentés par les divinités antiques sont un thème décoratif fréquent, qui permet d'agréables variations décoratives. Les artistes napolitains du XVIII^e siècle ne se sont pas privés de l'exploiter, en peinture comme dans les arts décoratifs.

Le thème de l'air est ici traité avec une certaine originalité ; si le paon est bien le compagnon traditionnel de Junon, il est plus rare de la voir munie de la foudre et d'un tambour. Ces deux attributs sont toutefois appropriés, puisqu'ils rappellent les perturbations lumineuses et sonores du ciel, évocations des célèbres disputes du couple olympien.



31 FILIPPO FALCIATORE

Actif à Naples 1718 – 1768

Hercule et Lichas

Pierre noire, pinceau et encre brune, lavis vert sur plusieurs feuilles de papier assemblées, piquées pour le transfert, filigrane trois cercles couronnés
457 x 329 mm (18 x 12 ¹⁵/₁₆ in.)

Ce dessin se distingue des autres feuilles de Filippo Falciatore par l'usage du pinceau, qui donne au trait un aspect plus large et moins incisif que la plume. On retrouve cependant sa façon habituelle de faire : il colle plusieurs feuilles entre elles (leur filigrane est d'ailleurs similaire à celui de *l'Allégorie de l'Air*) et il pique son dessin pour le transfert. Il s'agit encore d'un outil de travail.

On y reconnaît aussi la gestuelle énergique, un peu extravagante de ses personnages, qui anime ses scènes de rixes ou d'attaques, par exemple *La Cuccagna al Largo di Palazzo* (Naples, collection

Giannone) ou *L'Assalto al carro dei carcerati al Largo del Mercatello* (New York, marché de l'art). On observe surtout ce même décalage entre des sujets violents et la présence d'éléments décoratifs un peu incongrus, les fleurs par exemple. La différence de technique ne cache pas la familiarité de physionomie et de silhouette entre Hercule et le personnage de Térée du dessin que nous présentons plus haut. Ils ont tous deux ces longues jambes à la musculature un peu exagérée, des déformations anatomiques voulues, une souplesse élastique particulière. La même énergie anime les personnages de notre dessin et celui de *L'Étude d'un jeune noble attaché à un poteau* (Museo di San Martino), préparatoire aux *Brigands attaquant un carrosse* de la Staatsgalerie de Stuttgart. On peut en particulier comparer ce dessin avec le *Cain et Abel* (fig. 1) du Museo di San Martino, où poses, physionomies, habillement et manière de faire voler les drapés concordent exactement.

Fidèle au récit de cet épisode qui précède la mort d'Hercule chez Apollodore (*Bibliothèque* II, 7.7) et chez Diodore de Sicile (*Bibliothèque historique* IV, 10), Falciatore nous montre Hercule coiffé de sa peau de lion dont on voit virevolter les pattes, faisant tourner Lichas pour le projeter dans la mer Égée, après que celui-ci lui eut apporté à son insu la tunique de Déjanire, empoisonnée du sang de Nessos. Comme toutes les représentations d'Hercule, le sujet se prête à démontrer l'habileté de l'artiste à dessiner les anatomies héroïques, mais implique aussi la capacité à rendre la violence de la douleur physique et de la fureur du héros.



Fig. 1 Filippo Falciatore, *Cain et Abel*, Naples, Museo di San Martino (en dépôt au musée Duca di Martina).



32 FRANCESCO CELEBRANO

Naples 1729 – 1814

Ariane à Naxos ; Les Noces de Bacchus et Ariane

Gouache sur papier, une paire dans leurs cadres d'origine
337 x 540 mm (13 1/4 x 21 1/4 in.)

BIBLIOGRAPHIE

Vincenzo Pacelli, « Francesco Celebrano pittore : inediti e precisazioni », *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Naples, Banca Sannitica, 1984, p. 509, ill. fig. 7 et fig. 8

Sculpteur, modeleur de santons pour les crèches locales, peintre, illustrateur, organisateur de fêtes, Francesco Celebrano est un artiste complet, au talent protéiforme très représentatif de la créativité napolitaine. Il fut l'élève de Francesco Solimena puis entra dans l'atelier de Matteo Bottiglieri pour apprendre la sculpture. Il travailla pour le prince Raimondo Di Sangro, notamment à la chapelle Sansevero. À partir de 1770, il devint le peintre des Bourbons, organisant les fêtes de la cour, recevant plusieurs commandes de décors et de retables religieux. Il fut nommé de 1772 à 1778 le directeur de la fabrique royale de porcelaine de Naples, puis « *pittore di camera* » de Ferdinand IV de Naples jusqu'en 1798.

Longtemps sa carrière ne fut connue que de façon fragmentaire et principalement pour ses liens avec l'énigmatique prince Raimondo Di Sangro, dont il était « *pittore di casa* ». Il réalisa pour lui le retable sculpté de la spectaculaire chapelle Sansevero et l'assista dans ses recherches scientifiques et chimiques. Une de leurs plus curieuses inventions fut le « *carrozza maritima* » qui vogua dans la baie de Naples en juillet 1770, causant l'étonnement du public. Cet épisode important occulta longtemps le reste d'une carrière réussie et d'un succès enviable qu'ont révélé les études d'Elio Catello puis de Vincenzo Pacelli.

C'est néanmoins à cette époque, vers la fin des années 1760, que Celebrano réalisa ces deux compositions en grisaille. Vincenzo Pacelli les a rapprochées de quatre *tempere* en grisaille du musée de Caen et surtout des œuvres peintes à fresque dans le Palazzo Sangra, rendues à Celebrano par Nicola Spinosa et Vincenzo Pacelli. Ces œuvres exploitent une veine brillante, décorative, spirituelle et légère qui se détache de la formule de Solimena et montre l'intérêt de l'artiste pour d'autres cultures artistiques. Elles ont en commun des coloris clairs, des figures vives et communicatives évoluant joyeusement et avec humour sur un rythme dansant, des visages rieurs, des expressions malicieuses.

Le triomphe de Bacchus et d'Ariane ainsi que leurs noces sont deux thèmes tirés d'Ovide et de Catulle, souvent exploités dans l'histoire de l'art. Le modèle évident de Celebrano, pour le sujet mais aussi pour l'atmosphère si intense et si sensuelle de l'œuvre, est le plafond de la galerie Farnèse à Rome, peint par Annibale Carracci pour le cardinal Odoardo Farnese. Selon Pacelli, l'assimilation profonde de ce grand modèle et sa transformation en une version proprement originale ne peuvent être dues à sa seule étude à travers les gravures de reproductions et prouveraient un voyage à Rome.

La vitalité, l'esprit joyeux et brillant qui les animent expliquent le succès de Celebrano à son époque, « peintre et sculpteur de valeur¹ », qui fait partie de ces artistes qui, avec « Diana, Fischetti, Dominici et Bardellino, détruisent toute idée de stérilité et de décadence à cette époque² ».







33 FRANCESCO CELEBRANO

Naples 1729 – 1814

Allégorie de l'Été : Cérès entourée de putti

Craie noire, plume et encre brune, lavis, les contours piqués, filigrane fleur de lys dans un cercle
412 x 405 mm (16 1/4 x 16 in.)

PROVENANCE

Christie's Londres, 6-7 juillet 1987, lot 135 (comme Francesco Solimena)

Ce grand dessin d'atelier, piqué pour le transfert, est un poncif qui prépare peut-être la porte d'un carrosse, d'une chaise à porteurs ou encore une pièce de mobilier. Il a longtemps été donné à Solimena, pour avoir beaucoup des caractéristiques des dessins issus de l'atelier du maître : la technique graphique, qui mélange plume et encre brune avec le lavis gris, le clair-obscur, que permet justement l'usage du lavis gris, les drapés amples, la gestuelle et la physionomie des personnages, aux doigts aux extrémités rondes et recourbées.

Si le dessin manque de l'élan propre au maître, la qualité en est tout de même très respectable, et les noms de certains de ses meilleurs élèves peuvent être avancés. Le sujet rappelle particulièrement Francesco



Fig. 1 Francesco Celebrano, *L'Allégorie de l'Été et de l'Automne*, Naples, Palazzo Sangro.



Fig. 2 Francesco Celebrano, *Le Printemps*, Naples, Museo di San Martino.

Celebrano et ses fresques de *L'Allégorie de l'Été et de l'Automne* (fig. 1) du Palazzo Sangro de Naples. La robe nouée sur la poitrine de Cérès, qui retombe en plis sur les côtes, est typique de Celebrano et se retrouve sur beaucoup de ses silhouettes féminines, mais peu chez ses congénères. De même les putti charnus et joueurs aux épaules parfois un peu larges sont presque une signature. On peut les comparer à ceux d'un de ses rares dessins connus, *Le Printemps* (fig. 2), au Museo di San Martino. Malgré la différence de technique – le dessin de Naples est à la pierre noire –, la manière de réaliser les yeux est absolument identique et correspond d'ailleurs à sa façon de les faire, toujours assez frappante. Ceci nous permet d'avancer cette attribution, malgré l'absence de tableau ou d'œuvre peinte concordants.



34 GIACOMO CESTARO

Bagnoli Irpino 1718 – Naples 1778

Un homme entraînant une femme dans une galerie d'antiques et d'objets d'art

Plume et encre grise, lavis gris
281 x 210 mm (11 1/16 x 8 1/4 in.)

Dans un style plus appliqué et plus lisse que de coutume, Giacomo Cestaro représente un homme et une femme dans un palais. L'homme entraîne la femme qui, coiffée d'une couronne végétale, ressemble à une allégorie et lui désigne de la main quelques objets précieux, pièces d'orfèvrerie et objets archéologiques, à moins qu'il ne s'agisse de porcelaines. Un putto qui tient une statuette les accompagne.

La particularité de ce dessin est d'être probablement une étude pour un frontispice ou pour une illustration de catalogue d'une collection d'objets d'art et d'antiquités, que nous n'avons pas encore pu identifier. Il évoque l'intérêt pour le monde de la collection et des amateurs d'antiquités à Naples, intérêt vivace et soutenu tout au long du XVIII^e siècle par le mécénat des Bourbons et par les découvertes archéologiques nouvelles des sites de Pompéi et d'Herculanum. Déjà à la fin du XVII^e siècle, comme le rapporte Winckelmann dans son ouvrage *Storia dell'arte presso gli Antichi (Rome, 1783-84)*, l'avocat Giuseppe Valletta collectionnait les objets étrusques¹. On peut encore citer la collection de vases grecs de Giovanni Carafa, Duca Di Noja, publiée dans un catalogue en 1778, ou bien sûr les célèbres collections de William Hamilton, véritable centre culturel qui fit de Naples un lieu incontournable pour les amateurs d'antiques. Les objets de ce dessin, les aiguières ou les statuettes, pourraient aussi être

en porcelaine et évoquer dans ce cas la manufacture royale créée par Charles de Bourbon et Marie-Amélie en 1743, transférée en Espagne, puis réinstallée à Portici par Ferdinand III sous le nom de Real Fabrica Ferdinanda. Il s'agit dans tous les cas d'évoquer une période exceptionnelle de création, de découvertes et de mécénat artistique à Naples.

Bien que les dessins de Cestaro mélangent habituellement la pierre noire et l'encre brune et soient plus libres, plus rapides, on peut comprendre que l'artiste s'applique pour un projet particulier. La pose de l'homme est absolument celle que l'on voit dans ses tableaux et ses dessins. Son saint Philippe détruisant l'idole par la parole, sur le tableau de l'église Santi Filippo e Giacomo à Naples, a exactement la même pose, qui dérive d'ailleurs des modèles propagés par Francesco Solimena² et Francesco De Mura.

De même, on reconnaît le visage de l'homme, aux sourcils pointés vers le haut, issus également de Solimena, mais réutilisé à plusieurs reprises par Cestaro. Le savoir-faire graphique est, encore une fois, issu de l'enseignement du maître. On reconnaît le lavis gris, brillamment réparti, qui modèle des expressions raffinées et précises. Le clair-obscur et le mouvement sont toujours essentiels. Cependant ces éléments sont désormais au service d'une manière plus sophistiquée et plus détaillée, d'un style plus rocaille.



35 LORENZO DE CARO

Naples 1719 – 1777

La Lamentation

Pierre noire, plume et encre brune, lavis gris, mis au carreau à la pierre noire

Avec inscriptions *Lorenzo de Caro* et n.º 1 *Ducati 1.20* au verso

465 x 292 mm (18 ¼ x 11 ½ in.)

Lorenzo De Caro est un peintre strictement napolitain, qui n'a travaillé hors les murs qu'à de rares exceptions. Son atelier et son logement étaient près de Sant'Anna di Palazzo et on peut admirer ses toiles à la Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.

Si les documents d'archives nous renseignent sur son état civil, sa vie privée et familiale, les sources d'historiographie habituelles sont muettes, ce qui nous prive de renseignements sur sa formation. Il faut donc se fier au style, notamment à celui de ses rares dessins qui portent indéniablement l'empreinte de Francesco Solimena, par les physionomies rondes

et épanouies, l'emphase des drapés et surtout la technique qui alterne le tracé à l'encre, la lumière posée au lavis gris et les hachures à la pierre noire pour structurer et solidifier l'espace. Ils peuvent être confondus avec ceux de Jacopo Cestaro, qui sont souvent très proches. De la même génération, les deux peintres ont travaillé ensemble à la Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo entre 1757 et 1759, et leur style, d'obédience solimenesque mais marqué par le naturalisme de Giuseppe Bonito et de Gaspare Traversi, n'est pas toujours facile à distinguer, en peinture comme en dessin. Dans notre cas, l'ancienne inscription au dos, qui mentionne l'auteur et qui donne une indication de prix en ducats, monnaie d'origine vénitienne mais battue à Naples également au XVIII^e siècle, semble tout à fait contemporaine de l'artiste et tout nous porte à la croire. Le peintre a traité le sujet de la Lamentation à deux reprises. Si l'on ne peut affirmer que notre dessin est directement préparatoire à l'une des deux, il peut tout de même être rapproché, pour la similitude stylistique dans le traitement des mains et des physionomies ainsi que par l'équilibre général de la composition, de celle de Portici (*in situ* dans la Chiesa della Croce, signée et datée 1756 ; fig. 1).

Certains moments du dessin, les cavaliers notamment, évoquent aussi Domenico Mondo. Ces trois artistes sont appelés par Mirella Marini et Rosario Pinto¹ des « *disubbidiente* », c'est-à-dire ceux qui cherchent à trouver leur propre chemin dans le contexte napolitain si fortement marqué par la personnalité de Solimena. Leurs dessins montrent pourtant, surtout dans le cas de Cestaro et De Caro, comme Solimena les a durablement influencés et à quel point son enseignement a engendré une homogénéité de style et de qualité graphique qui marque les années 1750 à Naples.



Fig. 1 Lorenzo De Caro, *Lamentation*, Portici, église della Croce.



36 GIACINTO DIANA

Pozzuoli 1731 – Naples 1804

Le Massacre des innocents

Plume et encre brune, lavis gris-bleu sur traces de pierre noire
Avec inscription *Disegno originale di Giacinto Diano* au verso
378 x 490 mm (14 ⁷/₈ x 19 ¹/₄ in.)

Ce dessin, qui porte une attribution ancienne à « Giacinto Diano », peut, en effet, être mis en rapport avec le *bozzetto* du même sujet conservé au Minneapolis Institute of Arts¹ ainsi qu'avec l'esquisse préparatoire, autrefois dans la collection Edward A. Maser, à Chicago. Le *bozzetto* est très probablement préparatoire pour les fresques du Cappellone de Santa Maria della Pietà dei Turchini de Naples. Construit dans le transept gauche, en 1780 par Nicola Del Giacomo et Emanuele Ascione, le Cappellone fut en effet décoré par Diana de plusieurs œuvres, notamment une *Adoration des Mages*, une *Adoration des bergers*, une *Circoncision*, un *Massacre des innocents*, « *tutte belle opere del piu volte lodato Giacinto Diana detto il Pozzuolano*² ».

Malgré d'évidentes différences – le *bozzetto* de Minneapolis prépare une composition peinte au-dessus d'une porte –, des points communs s'imposent : les physionomies, les personnages aux longs bras, les attitudes un peu élastiques, les postures et la gestuelle souples, le détail du chien au premier plan. Quelques vestiges de l'influence de

Solimena et de ses grands sujets de batailles, comme les Centaures et les Lapithes, subsistent, dans la composition et dans la technique même du dessin. Mais Diana, trop jeune pour être son élève, n'a pas eu de contact direct avec sa grande leçon du baroque rationalisé. Ce sont donc plutôt le classicisme, les couleurs claires, l'harmonie de composition, les tendances classicisantes de son maître De Mura qui l'ont influencé. Cependant l'atmosphère générale démontre d'autres sources d'influence, Giacomo Del Po, par exemple, ou encore, la tendance rocaille que l'on observe chez Domenico Antonio Vaccaro et Filippo Falciatore, avec ce goût pour des tableaux surpeuplés à l'expressivité exacerbée. Il n'hésitera pas non plus parfois à étudier les modèles du classicisme romain – dont on est loin ici – pour calmer ses compositions.

Offrant donc l'exemple d'un artiste à la croisée des influences, puisant dans les différentes références de l'école napolitaine pour se forger un style personnel, Giacinto Diana apporte aussi la preuve de la diversité des tendances dans l'art pictural napolitain dans la seconde partie du siècle.







37 GIUSEPPE CAMMARANO

Sciacca 1766 – Naples 1850

Mucius Scaevola

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gouache blanche

449 x 678 mm (17 ⁵/₈ x 26 ³/₄ in.)

Autrefois attribué à Luigi Ademollo, ce grand dessin néoclassique, au sujet viril et au traitement à la fois vigoureux et sophistiqué, peut être rendu au Napolitain Giuseppe Cammarano par comparaison avec deux autres feuilles signées de cet artiste. Les trois œuvres sont de même technique, de dimensions similaires, identiquement encadrées par une bordure noire et toutes dévouées à la représentation de thèmes héroïques tirés de l'histoire antique, chez Tite-Live ou Plutarque. Le nôtre représente Mucius Scaevola se brûlant la main droite pour résister au roi Porsenna ; les deux autres la mort de Virginie et Gaius Fabricius Luscinus chez Pyrrhus¹.

Les trois feuilles font preuve d'une même sensibilité à la lumière, dont l'artiste étudie les jeux dans les tentes antiques avec une belle précision. Notre scène est un nocturne, ce qui rend encore plus spectaculaires ces effets de lumière : l'artiste accentue les ombres portées par l'arcade sourcilière, particulièrement pour les personnages sous la lampe. On retrouve la même façon de représenter les corps aux musculatures excessives, aux postures ramassées, crispées, appartenant à une esthétique néoclassique exagérément expressive dans sa démonstration de force et de virilité.

Le montage ancien du second des dessins Sotheby's portait la date de 1799, ce qui donne une indication précieuse et tout à fait logique. Notre dessin et les deux de Sotheby's s'insèrent stylistiquement bien en effet entre d'autres œuvres graphiques datées : un dessin de la Società Napoletana di Storia Patria de Naples porte la date de 1792 et un dessin de 1811 du Museo di San Martino de Naples, par exemple. Le premier, *Achille et le Cadavre de Patrocle*, réalisé à Rome, est beaucoup moins adroit, avec déjà cependant cette tendance à

noircir les yeux, tandis que le second, *Psyché portée par le vent* est d'un néoclassicisme déjà plus sinueux et plus précieux, plus influencé par le néoclassicisme allemand que français.

Encore très jeune, Cammarano avait travaillé auprès de Fedele Fischetti dans l'église Santa Maria a Pugliano par exemple, puis de Jacob Philipp Hackert au Casino di Cardito. Repéré par Ferdinand IV de Naples, il est primé et envoyé à Rome où il découvre les œuvres d'Anton Raphaël Mengs et de Pompeo Batoni. À son retour, il travaille avec Andrea Giusti à la restauration de la villa della Tenuta di Carditello. En 1799, au moment de l'éphémère République parthénopéenne, Cammarano est à Naples où il a de nombreux contacts avec Heinrich Friedrich Füger et J. Heinrich Wilhelm Tischbein, représentants du néoclassicisme plutôt germanique. Quelle est donc la destination de telles feuilles dans le contexte de la carrière d'un peintre jeune encore, apprécié, proche des cercles néoclassiques mais qui a aussi travaillé aux côtés de représentants du baroque tardif tels que Fischetti ? S'agit-il d'une série préparatoire à un décor destiné à être effectué peut-être en grisaille ou camaïeu² ? Ou plutôt de dessins réalisés *per se* ? Leur degré d'achèvement et la sophistication de leur technique plaident en faveur de cette hypothèse. En octobre 1799, Cammarano demande à être nommé professeur de l'académie des beaux-arts de Naples : avec ces dessins pourrait-il chercher, comme l'a envisagé Fabiana Mendia dans son article consacré à l'artiste³, à prouver son adhésion aux principes de « la simplicité de la composition qui a été réalisée depuis David [...], l'abstraite pureté de la ligne » prônée par son directeur Tischbein, qui quitte justement ses fonctions cette même année ?









Notes

1 LEONARDO CASTELLANO

1 Pierluigi Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*, Naples, Electa, 1996, p. 37-84.

2 FRANCESCO CURIA

1 Bernardo de Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1843, vol. II, p. 335-336.

3 FRANCESCO CURIA

1 Ippolita Di Majo, « Tra Francesco Curia e Battistello Caracciolo. Disegni della collezione Tessin a Stoccolma », *Prospettiva*, no 95-96, 1999, p. 182-194.

4 BATTISTELLO CARACCILO

1 Si Stefano Causa écrit qu'il faut laisser *sub judice* le lien entre le dessin et le tableau, rapprochant le premier d'une *Résurrection* de Cecco del Caravaggio (Chicago), il suffit de le comparer à des œuvres de Caracciolo, telles que la *Suzanne assise* (collection privée), pour s'apercevoir de la similarité de technique et de manière.

2 Louvre, inv. 17 838 ; Windsor, inv. 5691 ; Copenhague, Statens Museum for Kunst, GB 449.

3 *Ritorno al barocco, da Caravaggio a Vanvitelli*, Naples, Electa, 2010, vol. II, p. 54.

5 BELISARIO CORENZIO

1 Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, vol. II, Naples, 1743, Arnaldo Forni, p. 296-297, 303.

2 *Idem*, p. 315.

3 *Les Insinuations de la divine piété de sainte Gertrude*, Paris, Jean Henault, 1671, p. 369-370.

6 ANIELLO FALCONE

1 Le rapprochement avait été signalé par Stanislas d'Albuquerque. Le tableau a été publié par Arnauld Brejon de Lavergnée, « Nouvelles toiles d'Andrea Di Lione : essai de catalogue », dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milan, 1984, p. 658, fig. 641.

2 À l'exception d'une *Étude de nu* (inv. n. 9622 recto) conservée au Louvre sous le nom d'Aniello Falcone, mais dont l'attribution à Andrea a été proposée par Magda Novelli Radice et retenue dans ma thèse (Viviana Farina, *Per Aniello Falcone disegnatore*, thèse de doctorat, Università degli Studi di Napoli Federico II, a.a. 2002-2003, p. 78-79, 82-83, fig. 24), ainsi qu'un *Hercule au repos* aux Offices de Florence comme entourage de Salvator Rosa, que j'ai donné à la maturité d'Andrea, d'ailleurs signée (inv. n. 2122F ; Viviana Farina, « Sulla fortuna napoletana dei "Baccanali" di Tiziano », dans *Paragone*, n° 63, 71 (683), 2007, p. 19-20, 38, note 33, tab. 15). Marzia Faietti a depuis accepté l'attribution et fait cataloguer ce dessin comme d'Andrea.

3 Le dessin publié par Julien Stock (*Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogue d'exposition, Naples, Electa, 1984, vol. II, p. 87, cat. n° 3.31), puis relié par mes soins à la toile du Louvre (Farina, 2002-2003, p. 126-127, 176-177, cat. F/f42). Il faut encore signaler la provenance de la collection du XVIII^e siècle des frères Terres, que l'on reconnaît par l'inscription « falcone – gr[ana] 180 » à la plume et encre sur la marge inférieure de la feuille. J'ai pu à l'époque étudier l'œuvre grâce à l'amabilité de Julien Stock et des propriétaires. Je remercie aussi Cristiana Romalli qui m'a transmis une bonne photographie.

4 Sanguine sur papier (Walter Vitzthum, *Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Milan, 1971, p. 89, 70, fig. 14).

5 Il s'agit d'ailleurs d'une citation libre d'un détail analogue dans le Martyre de saint André de Guido Reni, à San Gregorio al Celio à Rome (1608).

6 Voir Farina, 2002-2003, p. 117-118, 170-171, cat. F/f34. C'est à la même fresque que se réfèrent les plus célèbres têtes de guerriers du musée de Capodimonte de Naples et du cabinet des dessins des Offices à Florence, les deux possiblement signées de Falcone (*ibid*, p. 168-170, cat. F/f32-f33).

7 *Ibid*, p. 139, 190, cat. F/f58. Je remercie John T. Spike de m'avoir aidée à obtenir une nouvelle photographie du dessin.

8 Le dossier complet de cette œuvre, réalisé par l'auteur, est disponible sur demande.

7 FRANCESCO FRACANZANO

1 Mario Epifani l'a aussi rapproché d'un dessin de Giovanni Andrea Coppola signé et daté de janvier 1655 conservé au Cooper-Hewitt Museum de New York. Cependant, la feuille de Coppola ne présente pas, contrairement à notre dessin et malgré des similitudes évidentes, la même parenté avec l'école espagnole qui infuse la manière de Fracanzano par l'intermédiaire de l'influence de Ribera. La manière de faire les visages et les anatomies est en réalité très différente.

2 Des *Études de têtes* aux Offices à Florence, *Deux Têtes masculines* à Giulianova, Museo d'Arte dello Splendore ; une *Étude de tête d'homme* à la Morgan Library de New York par exemple.

3 Francesco Lofano, « Percorso di Francesco Fracanzano disegnatore », *Storia dell'arte*, n° 132, 2012, p. 57-81 ; Mario Epifani « Apertura per la grafica dei Fratelli Fracanzano », *Paragone Arte*, mai-juillet 2013, n° 109-110, p. 34-51.

4 Voir la thèse de Mario Epifani « Bella e Ferace d'Ingegneri (se non tanto di coltura) Partenope », *Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra sei e settecento*, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2006-2007.

8 FRANCESCO FRACANZANO

- 1 Paolo Bellini (dir.), *L'Opera incisa di Pietro Testa*, Vicence, N. Pozza, 1976.
- 2 Viviana Farina, « Francesco Fracanzano. Trionfo romano », édité le 18 juin 2012 dans www.ilseicentodivivianafarina.com, DOI 10.4482/18062012, p. 8-9 et fig. 9. À ce propos sont aussi intervenus Francesco Lofano (« Percorso di Francesco Fracanzano disegnatore », dans *Storia dell'Arte*, n° 132, 2012, p. 57-81), qui accepte toutes les anciennes attributions Santarelli et Mario Epifani, « Apertura per la grafica dei fratelli Fracanzano », dans *Paragone*, n° 64, 2013, p. 34-51.
- 3 On retient en général une datation entre 1645 et le début des années 1650 (voir Patrizia Piscitello dans *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogue d'exposition, dirigé par Nicola Spinosa, I, p. 124-125, cat. n° 1.46). Que la figure en question soit Bacchus et non Silène se vérifie par comparaison avec l'iconographie du fameux bas-relief Farnèse de *Dionysos visitant Icare*, gravé à partir de 1549 par Lafréry, modèle aussi pour la toile du même sujet par Ribera aujourd'hui seulement connue par deux fragments survivants au musée du Prado de Madrid.
- 4 Le dossier complet de cette œuvre, réalisé par l'auteur, est disponible sur demande.

9 MATTIA PRETI

- 1 *Putto vu par derrière*, Sotheby's New York, 26 janvier 2011, lot 549.
- 2 Bernardo De Dominicis, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Francesco et Cristoforo Ricciardo, 1742, p. 43

10 SALVATOR ROSA

- 1 Musée Fabre, inv. 825.I.277, 560 x 330 mm.
- 2 Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. 1644.
- 3 Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, inv. 1956.2. Ce dessin pourrait être de l'un des Sylvestre.
- 4 Offices, Florence, inv. 19149-19152, inv. 19174. British Museum, inv. Pp 5.101.
- 5 Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Secolo V. Dal 1610 al 1670*, Florence, 1728, p. 587-588.

11 BERNARDO CAVALLINO

- 1 *Neapolitanische Barockzeichnungen in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt, Bearbeitet von Jan Simane, 1994, p. 52-54, cat. n° 21, avec bibliographie.
- 2 Sebastian Schütze, « Teoria e pratica del disegno napoletano e l'arte del Cavalier Massimo », dans *Le Dessin napolitain*, actes du colloque international, Paris, École normale supérieure, 6-8 mars 2008, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2010, p. 81-90 : 85, fig. 8, 86.
- 3 Stefano Causa, « Niente è più forte del disegno », dans *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, Naples, Arte Tipografica Editore, 2011, p. 63-64. L'auteur rapporte qu'il s'agit aussi de l'avis oral de Raffaello Causa et de Marina Causa Picone.
- 4 Cristiana Romalli, « Bernardo Cavallino. Catalogo dell'opera grafica », dans Nicola Spinosa, *Grazia e tenerezza 'in posa'. Bernardo Cavallino e il suo tempo. 1616-1656*, Rome, Ugo Bozzi Editore, 2013, p. 434-435, cat. Di5.
- 5 Walter Vitzthum, *Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Milan, Fratelli Fabbri, 1971, tab. IX. et Cristiana Romalli, *Bernardo Cavallino, op. cit.*, p. 442-443 (avec bibliographie) ; il s'agirait d'une copie du xvii^e d'un original perdu.
- 6 Nicola Spinosa, *Grazia e tenerezza 'in posa', op. cit.*, p. 338-339, cat. n° 76.
- 7 Le dossier complet de cette œuvre, réalisé par l'auteur, est disponible sur demande.

13 ANDREA MALINCONICO

- 1 Raffaello Causa, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Naples, Di Mauro Editore, 1970, p. 100, n° 61.
- 2 Voir Bernardo De Dominicis, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1844, vol. III, p. 293 : « *Fra i piu bravi allievi, che uscirono dalla numerosa, e fiorita scuola del cavalier Massimo Stanzione, viene annoverato Andrea Malinconico, le di cui opere con istudio, e con amore condotte, furono, e saranno sempre lodate dagli artefici del disegno.* »

14 GIOVANNI BATTISTA BEINASCHI

- 1 De nombreuses études sont conservées, en particulier au Museum Kunst Palast de Düsseldorf.
- 2 « *Nel disegno fu assai fondato, e i suoi disegni somigliano molto quelli del suo egregio maestro, dico il cavalier Lanfranco, avendo le stesse fisionomie e arie di teste di quello....che però di lui si veggono quantità prodigiose di disegni, e tutti belli, e tutti pien di sapere, e massimamente del sotto in su, nel quale cercò sempre imitare l'incomparabile Anontio Allegri da Correggio, spora il quale aveva fatto gran studio...* » Bernardo De Dominicis, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 1745, vol. III, p. 358.
- 3 « *Nella scienza del sotto in su valse molto ; e negli scorti fu tenuto ingegnosissimo...* » Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia del Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Pise, 4^e édition, t. II, 1815, p. 339.
- 4 Voir Vincenzo Pacelli et Francesco Petrucci, *Giovanni Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli*, Rome, Andreina e Valneo Budai Editori, 2011, p. 345, cat. Cc23 : tableau présenté à la Galerie Artemisia de Madrid (huile sur toile, 117 x 260 cm, vers 1685).
- 5 Voir *Prédication de saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, 94 x 137 cm, vers 1680, Vienne, vente Dorotheum, 22-25 mai 1973, lot 7 ; *Moïse faisant jaillir l'eau*, huile sur toile, 210 x 315 cm, vers 1680-1685, Salerne, Musée diocésain ; *Moïse faisant jaillir l'eau*, huile sur toile, 147 x 199 cm, vers 1680-1685, Fossano, collection Cassa di Risparmio. Voir Pacelli et Petrucci, *op. cit.*, p. 98-99.

15 FRANCESCO SOLIMENA

- 1 Nous remercions madame de Moustier pour avoir identifié l'écriture du marquis de Calvière au verso de la feuille.
- 2 Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1846, vol. IV, p. 491.
- 3 Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, Naples, 1958, p. 251, 252, 266, 267, 269, fig. 216 et 217.
- 4 Hans Posse, *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresde, Berlin, 1929, cat. 496.
- 5 La plus ancienne version est au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg et date de 1682, puis deux autres versions datent des années 1685 et 1686 (Whitby, Mulgrave Castle ; Rome, collection privée). Une quatrième date de 1689 et se trouve à Antigua, collection Medinaceli.
- 6 Bernardo De Dominici, vol. IV, p. 459 : « *De suoi disegni no ha fatto mai conto, e benche sapesse, che a caro presso fusser venduti, e massimamente a'Forastieri, epiu agl'Inglese, contuttocioe gli sempre gli ha tenuti per dar poco, e richiesto gli ha donati, sapendo bene, che gli uomini grandi non han giammai venduti i loro disegni, incominciando dal divin Raffaello e l'incomparabile Annibale Carracci, che gli davano a' loro scolari...* »

16 FRANCESCO SOLIMENA

- 1 Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1846, vol. IV, p. 415. Fernando Bologna, *Francesco Solimena*, Naples, 1958, p. 81, 183-4 et 263, fig. 106.
- 2 *Idem*, p. 183.
- 3 Bernardo De Dominici, *op. cit.*, p. 456. Linda et George Bauer ont montré dans leur article « Artists' inventories and the language of oil sketch », *Burlington Magazine*, vol. CXXI, n° 1158, septembre 1999, p. 520-530, l'ambiguïté du terme « *macchia* », qui désigne aussi bien les *bozzetti*, *modelli* que la première ébauche à la peinture sur la toile elle-même.
- 4 Christie's Londres, 30 novembre 1973, lot 25, 72,4 x 49,5 cm.
- 5 Localisation inconnue, une photographie issue de la documentation Heim-Gairac est disponible à la documentation du Louvre, Paris. L'attribution à Solimena n'est pas certaine.

17 FRANCESCO SOLIMENA

- 1 Le plafond fut détruit dans l'incendie de 1950 et n'est plus aujourd'hui connu que par la photographie et par un *bozzetto* conservé à Prague à la Národní Galerie et qui est reproduit par Nicola Spinosa dans *Pittura napoletana del settecento dal Barocco al Rococò*, Naples, Electa, p. 114, n° 41, fig. 45 et 46.
- 2 « *Nella sua scuola, si è frequentata sempre l'Accademia del nudo, ed egli è stato il primo a disegnarla, e molte volte a dipingerla ; ma da molti anni a questa parte le ha sempre disegnate, per dare esempio di disegnare il nudo ai suoi scolari, e a chiunque v'interveniva a disegnar l'Accademia* » (*Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1844, vol. IV, p. 458).

18 FRANCESCO SOLIMENA

- 1 Bernardo De Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1846, p. 428.
- 2 Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, dal baroco al Rococò*, Naples, Electa, 1993, p. 26.
- 3 Traduit de l'italien, Nicola Spinosa, « *Pittori napoletani del secondo settecento*-Jacopo Cestaro », *Napoli Nobilissima*, IX, III, mai-août 1970, p. 78.

19 FRANCESCO DE MURA

- 1 Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1844, vol. IV, p. 692.
- 2 *Idem*, p. 697.
- 3 L'attribution est due à Catherine Loisel, et le dessin a été publié par Sophie Harent dans *Splendeurs baroques de Naples. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, Poitiers, musée Sainte-Croix/Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006, p. 180-181, n° 80.

20 ANTONIO GRANO

- 1 Walter Vitzthum et Catherine Monbeig Goguel, *Le Dessin à Naples du XVI^e au XVIII^e siècle, XXXIX^e exposition du Cabinet des dessins*, Paris, musée du Louvre, 1967.
- 2 C'est pourquoi, on les trouve parfois attribués au « pseudo Nicola Maria Rossi ».
- 3 Catherine Monbeig Goguel, « Dans le sillage de Walter Vitzthum. De Naples à Palerme : l'identification du "pseudo Nicola Maria Rossi", Antonio Grano », *Le Dessin napolitain. Actes du colloque international*, Paris, École normale supérieure, 6-8 mars 2008, p. 153-168.
- 4 *Idem*, p. 167, note 20.
- 5 *Idem*, p. 168, note 70 : l'auteur énumère trois dessins de thèmes mythologiques.

21 ANTONIO GRANO

- 1 *Polyptique de saint Grégoire*, Messine, Museo Regionale.

22 PAOLO DE MATTEIS

- 1 *Gazzetta di Napoli*, 2 août 1712 et 8 juin 1717, cité dans Livio Pestilli, *op. cit.*, p. 22. L'auteur remarque que Matteis est plus souvent cité que Solimena et souligne le véritable accomplissement artistique que représente la réalisation d'un dôme, que n'eut pas la chance de connaître Solimena dans la ville de Naples.

- 2 Information que tempère Arnould Brejon de Lavergnée dans son article « Plaidoyer pour un peintre “de pratique” : le séjour de Paolo De Matteis en France (1702-1705) », *Revue de l'art*, 1990, n° 88, p. 70-79.
- 3 Notamment *La Déesse Iris apparaissant à Cybèle*, huile sur toile, Sotheby's Londres, 3 juillet 1996, lot 223.
- 4 Giuseppe Scavizzi, « Drawings by Artists in Giordano's Circle : Simonelli, Malinconico, and De Matteis », *Master Drawings*, vol. XXXVII, n° 3, automne 1999, p. 252-253.

23 PAOLO DE MATTEIS

- 1 Walter Vitzthum et Catherine Monbeig Goguel, *Le Dessin à Naples du xv^e au xviii^e siècle, XXXIX^e exposition du Cabinet des dessins*, Paris, musée du Louvre, 1967, cité p. 30.
- 2 Erich Schleier, « Opere di Paolo de Matteis in Germania », *Scritti in onore di Raffaello Causa*, ESI Napoli, 1988, p. 310, illustré.

24 FRANCESCO CAMPORA

- 1 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, Gênes, 1769, p. 285, et Lilli Ghio, « Francesco Campora », *La pittura in Italia, il Settecento*, Milan, Electa, 1990, vol. II, p. 647-648.
- 2 Ces trois toiles de grandes dimensions furent détruites dans l'incendie de 1777 et sont aujourd'hui connues par des *bozzetto*, l'un au Museo Capodimonte de Naples, le deuxième dans la collection de la Banca Popolare di Sondrio, le troisième au musée des Beaux-Arts de Rennes.
- 3 Cette citation est tirée du site internet de San Pier d'Arena (ou Sampierdarena) : www.sanpierdarena.net/martino%2san%20oratorio.htm.
- 4 Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, Louis Billaine, 1677, p. 159-160 : « Une femme vêtue de blanc, portant un casque, dans la main droite une bougie sur un cœur, et dans la gauche, la table des commandements et un livre ouvert. La Foi, en tant que vertu théologale, porte le casque pour démontrer que pour avoir la Foi véritable, il faut tenir l'innocent à l'abri des coups des armes ennemies que sont le rationalisme naturel des philosophes et les sophismes raisonneurs des hérétiques et des mauvais chrétiens, s'en tenant fermement à la doctrine évangélique et aux commandements de Dieu [...] le livre et les tables de Moïse sont l'union des testaments anciens et nouveaux, totalité de tout ce en quoi nous devons croire, qui sont les commandements du Christ notre Seigneur avec ceux de la Loi ancienne, en conformité avec ses paroles : Je ne suis pas venu détruire la Loi, mais la réaliser. Le cœur tenu en main avec la bougie montre l'illumination de l'esprit né par la foi, qui chasse les ténèbres de la mécréance et de l'ignorance. »

25 PAOLO FILOCAMO

- 1 Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, « Precisazioni su Paolo Filocamo disegnatore », *Per Citti Siracusano, Studi sulla pittura del Settecento in Italia*, sous la direction de Gioachino Barbera, Messine, 2012, p.107-112.
- 2 Roberta Vitanza est l'auteur de la thèse « Tor Vergata », sur la production graphique, peinte et gravée d'Antonio, Paolo et Gaetano Filocamo, 2008-2009, Università degli Studi di Roma, ainsi que d'un article paru récemment : « Su un disegno inedito di Antonio Filocamo », dans *Per Citti Siracusano, Studi*
- 3 Londres, Christie's, 7 juillet 1998, lot 14 comme Guglielmo Cortese.

27 OLIVIO SOZZI

- 1 Citta Siracusano, « Francesco Sozzi », dans Giuliano Briganti, *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milan, Electa, 1990, p. 870.
- 2 *La Mort de saint Joseph* pour la chapelle Saint-Joseph de l'église Santa Teresa di Torino et *L'Annonciation* à la Galerie Borghese de Rome.
- 3 C'est le cas dans sa fresque *Triomphe du sacrement* (voûte de la nef de l'église Santa Maria Maggiore d'Ispica) : il est alors très proche de la figure de notre huile sur papier.

28 FRANCESCO LA MARRA

- 1 Éric Pagliano, *Dessins italiens de Venise à Palerme du musée des Beaux-Arts d'Orléans*, Paris, Éditions Somogy, 2003, p. 202.
- 2 *Splendeurs baroques de Naples. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, Poitiers, musée Sainte-Croix/Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006, p. 216, n° 99.

29 FILIPPO FALCIATORE

- 1 Bernardo De Dominicis, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti*, Naples, Di Mauro Editore, 1970, p. 494.
- 2 Gennaro Toscano, « Rapporti tra il commendatore Fra D. Giuseppe Maria Cicinelli e il pittore napoletano Filippo Falciaiore (1718-1768) », dans *Atti del circolo culturale G. B. Duns Scotto di Roccarainola*, 1981, n° 7, p. 34-42.

30 FILIPPO FALCIATORE

- 1 Catherine Loisel (dir.), *Splendeurs baroques de Naples. Dessins des xvii^e et xviii^e siècles*, Poitiers, musée Sainte-Croix/Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006, p. 234-235, n° 108, illustré p. 109.

32 FRANCESCO CELEBRANO

- 1 Pietro Napoli-Signorelli, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, Naples, 1811, t. VII, p. 250.
- 2 *Idem*, p. 255.

34 GIACOMO CESTARO

1 Édition de 1783-1784, t. I, livre III, chap. IV, § 15, p. 218 ou édition commentée *History of the Art of Antiquity*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006, p. 176 et 276.

2 Elle provient de la figure d'Élie dans le retable de Solimena *S. Elia e S. Eliseo*, Naples, Santa Maria del Carmine Maggiore (Bologne, fig. 102).

35 LORENZO DE CARO

1 Mirella Marini et Rosario Pinto, *Pittore del '700 napoletano*, Salerne/Milan, Oèdipus ed., 2005.

36 GIACINTO DIANO

1 (acc n° 66.50).

2 Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Naples, Fratelli Terres, 1788, vol. II, p. 354. Sigismondo parle aussi d'une *Purification de la Vierge* et d'un *Songé de Joseph*.

37 GIUSEPPE CAMMARANO

1 Ils sont passés en vente chez Sotheby's Milan, le 22 juin 2004, et leur localisation est aujourd'hui inconnue. Ils sont à la plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc et mesurent, l'un 42 x 62,7 cm, l'autre 41 x 62,7. Ils ont été publiés à plusieurs reprises et montrés dans l'exposition « Civiltà dell'Ottocento », au Museo di Capodimonte de Naples et au Palazzo Reale de Caserta, 1997 (catalogue d'exposition, n° 16.15, illustrés).

2 Il existe en effet un dessin préparatoire assez détaillé mais de style tout de même plus relâché (Sotheby's le 30 janvier 2013, lot 318) pour une de ses fresques du Palazzo Castriota Scanderbeg (1794), *L'Apollon et Marsyas*.

3 Fabiana Mendia, « Sugli sviluppi del neoclassicismo a Napoli : Giuseppe Cammarano pittore, decoratore e pittore figurista nei teatri reali », *Bollettino d'arte*, n° 74-75, 1992, p. 31-64.



NEAPOLITAN DRAWINGS

1550 - 1800

1 LEONARDO CASTELLANO

Naples c. 1540 – 1588

The Adoration of the Magi

Pen and brown ink, brown wash, highlights in white and blue gouache, squared for transfer with black chalk
245 x 325 mm (9 5/8 x 12 3/4 in.)

PROVENANCE

Charles Rogers (1711-1784), London (L. 625), possibly his sale, 15 April (and 8 following days), 1799, London.
An unidentified collector's mark (a six-pointed star) upper left.



Documented as active in Naples between about 1540 and 1588 by payments made to him for the creation of altarpieces as well as by various archival documents connecting him to the circle of Giovan Filippo Criscuolo and to Pietro Negroni, Leonardo Castellano, has been studied in depth by Pierluigi Leone de Castris.¹ Although according to Camillo Tutini he was “*napolitano, discepolo del sopradetto Marco Cardisco*”, in other words that he was part of the other most important workshop of the city, his connection to Criscuolo and Negroni is confirmed by significant stylistic similarities between his work and theirs, as well as by various contemporary reports, in particular Giorgio Vasari, who speaks of him as an associate of Criscuolo.

Anyway, Leonardo is of major interest for two reasons. First, he shows how the influence of Polidoro da Caravaggio remains pervasive in the city, even among artists who, like him, had not been his pupils directly. It can be assumed that it was through Negroni that he became familiar with polidoresque formulas of which he became interpreter and later distributor. In the second instance, his collaboration in 1546 with Leonardo Grazia di Pistoia on an *Assumption* for the cathedral of Altamura proves his contacts with the Florentine milieu, reinforced by the arrival of Vasari and Marco Pino in the city. Castellano therefore forms a connection between artists of the Neapolitan Renaissance that were still anchored in the beginning of the century and those who would be sensitive to the *maniera*.

Neapolitan drawings of these two periods, are not plentiful if they are to be compared with a city such as Florence. Castellano, for whom we can assemble a corpus of over five drawings

with certainty, comes across as a prolific draughtsman. Two sheets in the Royal Library at Windsor should be mentioned, one at the V&A in London, one at the Louvre, finally another *Adoration of the Magi* sold at Sotheby's New York on 14 January 1987. The style is completely consistent: slightly stiff figures with schematic features and a head that is slightly small compared to their size, dressed in neat draperies, delicate execution with precisely hatched highlights. He can however be confused with Pietro Negroni: the drawing at the Louvre is still classified under the two attributions. A painting depicting the *Adoration of the Magi* by Negroni at the Hermitage in St. Petersburg is moreover very close to the spirit and composition of this drawing, which proves yet again the connivance and proximity within this small group of artists, despite apparently belonging to different workshops.

The use of blue-green gouache highlights is rare, but was also used by Belisario Corenzio. An anecdotal but touching detail should be pointed out: the anonymous collector whose mark is a star, smaller than Lanier's, stamped it, not as would have been logical, in one of the lower corners of the drawing, but in the sky, in order to show the star that guided the Magi to the Child King.

1 Pierluigi Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*, Naples, Electa, 1996, p. 37-84.

2 FRANCESCO CURIA

Naples 1538 – 1610

St. Antony the Great with St. Catherine of Alexandria and St. Francis of Paola

Pen and brown ink, pink wash
Inscribed on the mount
182 x 206 mm (7 3/16 x 8 1/8 in.)

PROVENANCE

Count Jan Pieter van Suchtelen (1751-1836), Saint-Petersburg (L.2332). Probably his sale 4 June 1862, Paris, lot 60, “Curia: Emblematic figures”

The hand is typical of this artist who represents the Neapolitan 16th century with grace and originality, allying Florentine and Siense influences to those of northern artists present in Naples, especially Dirk Hendricksz.

His precise, rather geometrical style is often accompanied by the use of coloured wash, sometimes blue, most often pink, of which there remain some traces in our unpublished drawing. Bernardo De Dominici who owned some of his sheets, speaks thus about his coloured wash: “there were in our book of drawings others by him that deserve great praise; because this artist was in the habit of making them highly finished creating them with the pen and with a pinkish coloured watercolour, which combine agreeably with the paper.”¹ These drawings, which are precise and highly finished, are studies for altarpieces, painting projects and are at times used for transfer, like the St. Roch in the Naples Capodimonte, which is fully pricked. De Dominici again explains that they served as *modelli* for patrons.



The project being developed here may never have been finished: there is no corresponding painting and the drawing does not bear any inscription. Furthermore De Dominici does not mention any painting of this subject. It may have been a project for a compartmented altarpiece like the *Madonna del Carmine con i santi San Francesco d'Assisi e Francesco di San Paolo*. In the Louvre there is a drawn study for such a work in compartments (inv. 1623). Here we recognize the father of monks and the founder of hermitism, St. Anthony, with the bell at the end of his staff and St. Catherine of Alexandria with the toothed wheel provided for her martyrdom. St. Francis of Paola, a mendicant saint from Calabria who was very popular in Southern Italy, is identifiable from his hooded robe, his wooden sandals and staff. He can be found in numerous works by Curia, in particular in an altarpiece in the church of San Giovanni a Carbonara on deposit at the Naples Soprintendenza, *Madonna dell'Arco con i santi san Francesco di Paola, san Antonio di Padova e i committenti*, where he is identical but in the opposite direction. He also appears in another drawing related to an altarpiece (of the church of St. Anthony at Colobaro, on deposit at the Soprintendenza). Curia always shows the saint leaning on his staff which he holds with his two hands, a pose that derives from the portrait of the saint by Jean Bourdichon, sent by Francis I to Pope Leo X and of that by Baccio d'Agnolo conserved in the church of St. Francis of Paola of Montalto Uffugo.

1 Bernardo de Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1843, vol. II, p. 335-336.

3 FRANCESCO CURIA

Naples 1538 – 1610

Figure Studies

Pen and brown ink
191 x 144 mm (7 1/2 x 5 11/16 in.)

This unpublished sheet is typical of Francesco Curia's late style and the working sketches in which he traces figure studies in pen and brown ink over the entire surface, energetically combining



hatching and erasures, tests with the pen and annotations. It is possible to try to connect the group of five figures which is in the upper left side with that occupying the magnificent ceiling of Santa Maria la Nova. Similar positions and the same energy can be found there. Although De Dominici dates this ceiling around 1585, the author of the catalogue raisonné of the artist, Ippolita Di Majo opts rather for the beginning of the 17th century therefore the artist's mature period, like our drawing. Examples of this type of sketch for study are common in the artist's oeuvre. Many are in the Nationalmuseum of Stockholm in the "Curia Album" that contains almost 83 sheets - which in reality are not all by Curia since there are other authors, such as Battistello Caracciolo¹- bought by the Swedish architect, Nicodemus Tessin the Younger during his stay in Naples in 1676. Carl Gustav Tessin, the former's son, equally passionate about drawing, was obliged to sell his entire collection, including the album, to the Swedish royal family.

A thorough study of this artist's drawings, largely rediscovered during the second half of the 20th century by Per Bjurström and Causa Picone and published in a catalogue raisonné by Ippolita Di Majo, indeed show how his style evolved from an elegant mannerism towards an efficient and vigorous graphic style that is a precursor to artists of 17th century Naples such as Micco Spadaro and Massimo Stanzione. This type of sheet was used, not as a *modello* like the previous one, but the artist is testing the repetition of forms, experimenting slight variations and different arrangements, a sort of painter's spectrum, in order to find the ideal form.

The figures, at times taken from a slightly irreverential point of view, are made so as to appear from above to spectators placed lower down, reflecting the work of Correggio on perspective in

his *Assumption of the Virgin* (1526-1530, Duomo of Parma) a major example for painters of the 17th century, even in Naples.

1 Ippolita Di Majo, «Tra Francesco Curia e Battistello Caracciolo. Disegni della collezione Tessin a Stoccolma», *Prospettiva*, n° 95-96, 1999, p. 182-194.

4 BATTISTELLO CARACCILO

Naples 1578 – 1635

Soldier with Armour, Sketch of a Face and a Torso

Pen and brown ink over black graphite, white highlights on beige paper
142 x 253 mm (5 5/8 x 9 7/8 in.)

PROVENANCE

Unidentified collector (L. 2863)
Austria, private collection

BIBLIOGRAPHY

Julien Stock in *Civiltà dei seicento a Napoli*, Naples, Electa, 1984, vol. II, p. 69, n° 3.10, ill.

Maria Causa Picone, "Giunte a Battistello: appunti per una storia critica di Battistello disegnatore", *Paragone*, n° 519-521, May-July 1993, p. 42-43

Stefano Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Naples, Electa, 2000, p. 183, A33

Chris Fisher and Joachim Meyer, *Neapolitan Drawings, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings, Statens Museum for Kunst*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 2006, p. 54

Rossana Muzii, "Il culto del disegno presso i pittori napoletani del Seicento e del Settecento con la guida di Bernardo De Dominicis", in *Le Dessin napolitain*, international symposium papers, Paris, École normale supérieure, 6-8 March 2008, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2010, p. 18, ill. p. VIII.

Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli, Naples, musée de Capodimonte, 12 December 2009-11 April 2010, p. 56, n° 3.8

This sheet, which has often been cited and published was attributed to Battistello Caracciolo by Julien Stock, then linked to the *Liberation of St. Peter*, by Maria Causa Picone in 1993¹ at the same time as a certain number of other drawings.² Completed in 1615 for the first chapel on the left of the church of Pio Monte della Misericordia in Naples, the work, a solemn poetic nocturne, is close to the famous main altarpiece of the *Seven Acts of Mercy* painted in 1606 by Caravaggio.

The three other drawings connected to this painting are executed in black chalk with highlights in white chalk, but on different types of paper: the one in the Louvre is on blue paper, the sheet in Copenhagen is on brown prepared paper. Despite the variety of poses studied, none of these sketches has been used precisely for the painting. The soldier of this sheet nevertheless recalls the figure sleeping on the left of the painting, in reverse but with the same abandon. It has already been noticed by several authors that if Caracciolo decided to place a young half naked man in the painting's foreground, it is undoubtedly to echo the one who occupies the left foreground in the work of



Caravaggio, whose arrival in Naples had a profound impact. The elegance of the pose of this drawing seems nevertheless strongly inspired by that of the sleeping soldier in the *Liberation of St. Peter* by Raphael in the Stanza di Eliodoro, which allows us to understand that Caracciolo, in the painting, combines his own culture and his meditation on classical examples with Caravaggio's contributions.

The artist has several graphic styles. Especially in his early copies, he often uses pen and brown ink, defining the volume of objects with short tight crossed hatching lines rather like Bandinelli and Passarotti, but in a less disciplined, more extravagant manner. Rossana Muzii explains the use of these networks of hatching by his practice of engraving towards the end of the 1610s.³ This is the manner used here, for the back of the fleshy and muscular sculpted bust, which perfectly recalls his earlier drawings after sculptures. As for the white highlights which illuminate the young soldier, they explain his desire to work with effects of light as a fundamental element of composition, one of the principle contributions of Caravaggio, rendered in the drawing.

1 Although Stefano Causa has questioned the link between the drawing and the painting to compare the drawing to a *Resurrection* by Cecco del Caravaggio (Chicago), the comparison with Caracciolo's graphic works such as *Seated Suzanne* (private collection), reveals an undisputable similarity of technique and manner.

2 Louvre, inv. 17 838 ; Windsor, inv. 5691 ; Copenhagen, Statens Museum for Kunst, GB 449.

3 *Ritorno al barocco, da Caravaggio a Vanvitelli*, Naples, Electa, 2010, vol. II, p. 54.

5 BELISARIO CORENZIO

Arcadia circa 1558 – Naples 1646

The Virgin, Surrounded by Seven Angels Holding Branches, Appearing to Seven Men

Inscribed bottom centre *Belisario*

Pen and black ink, brown and blue wash with white highlight on beige paper
382 x 225 mm (15 x 8 7/8 in.)

PROVENANCE

Albert-Léon-Victor Finot, Troyes (L. 3627), his sale, 6 December 1982, lot 14.

Jean-Luc Baroni Ltd, London

Katrin Bellinger, London



A picturesque personality in the literature on the history of art Belisario Corenzio, like Cavaliere d'Arpino, devoted himself to a career as a fresco artist, thus escaping the influence of Caravaggio. A pupil for five years of a Venetian painter, he probably arrived in Naples with merchants from the Levant who undoubtedly introduced him to Neapolitan society.¹ Openly ambitious, notoriously malicious and greedy, he had no scruples about using plotting, slander and perhaps even poisoning to neutralise his rivals, mainly the Bolognese painters, Guido Reni and Domenichino, who tried to work in Naples¹.

He was nevertheless "truly an admirable painter, if we think of the greatness and the abundance of the works he painted, the variety of his inventions, the good ideas of his compositions, his draughtsmanship and colour, but above all the profusion of all the figures put together which are at times, in certain paintings, in the hundreds."² Trained in Venice, he looked mainly at Tintoretto, who he tried to imitate as much as possible, as can be seen in the technique of his drawings which are always coloured, very painterly. Like many Neapolitans, he was known for his speed of execution.

The subject is rare, and we have not succeeded in clearly identifying it. It is not the Assumption, since Corenzio has

shown the Virgin with the Child which does not belong to the iconography of this episode. Likewise he has only painted seven men, instead of the twelve present at the Dormition and the Assumption. The figure seven recalls the seven apostles of Spain, disciples of St. James sent by St. Peter to convert Spain, to whom the Virgin appeared, but on a pillar and in the presence of St. James, which is not the case in our drawing.

Although branches are often used to depict the apostles and Mary who was like a mother for them, is sometimes called "mother of the twelve branches" in the early texts, these are probably pilgrims or prisoners towards whom the angels are tending the branches. Hence they symbolise divine benefits distributed by devotion to Mary. Thus in the vision of the Benedictine saint Gertrude, the angels distribute twigs that give "different flowers and fruits following the various allocations of devotions by which their heart was touched towards the Virgin Mary [...] these green branches represented the confidence of the faithful towards the Mother of mercy".³

1 Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, vol. II, Naples, 1743, Arnaldo Forni, p. 296-297, 303.

2 *Idem*, p. 315.

3 "different flowers and fruits following the various allocations of devotions by which their heart was touched towards the Virgin Mary [...] these green branches represented the confidence of the faithful towards the Mother of mercy", *Les Insinuations de la divine piété de sainte Gertrude*, Paris, Jean Henault, 1671, p. 369-370.

6 ANIELLO FALCONE

Naples 1607 – 1656

Study of a Soldier (recto); Kneeling Soldier with his Head bent forward (verso)

Black chalk
320 x 235 mm (12 9/16 x 9 1/4 in.)

Formerly in a private collection, the drawing had been attributed to Andrea De Leone ou De Lione (1610-1685) on the basis of comparison between the soldier sketched on the back of the sheet and the figure painted in the centre of *The Meeting between Christian Knights and Turkish Warriors*, (fig. 1) in the past on the Italian art market¹.

If the style of the painting, as far as can be judged from the photograph, is typical for Andrea's battle paintings around 1645, the same cannot be said about the drawing. The strokes on it are more delicate and less sharp than on other drawings which are attributed with certainty to the master. On the other hand, the drawing in question, by its differences in clothing and character's pose, cannot be connected to this painting only: the soldier is lifting a quiver instead of dragging the corpse by its arm, his head is completely bent forward, he is wearing boots rather than wearing ancient Roman sandals on bare feet. The study is more likely to represent a pose observed in real life, then refined, which, with possible modifications, can be easily found in numerous battle scenes depicted by Andrea De Leone as well as by Aniello Falcone.

Although Andrea was a prolific battle painter, there is no similar study drawn of soldiers and very few examples of drawings in black chalk²



to help in dating this one. The artist, who rarely used black chalk, preferred red chalk and ink, sometimes enriched with watercolour. Following the example of Ribera, red chalk was largely used, in particular by Falcone and Andrea De Leone; the latter, being just slightly younger than the master, certainly became his apprentice around 1630 after his apprenticeship with Belisario Corenzio following the example of his brother Onofrio De Leone (born around 1608).

We haven't evoked Falcone's name here accidentally. He had a crucial role in the production of battle paintings by Andrea who became his true partner in business following his apprenticeship. Moreover, the delicate but precise and incisive strokes without interruption delimit the contours of soldier's silhouette, the outline of his hands and especially the face, evoking the works with classicizing accents typical for Aniello's full maturity, while naturalism is postponed under the influence of the Bolognese master, Domenichino, active in Naples for about a decade.

The connection between the verso of the *Study of a Soldier* and Andrea De Leone's canvas mentioned in the beginning can be explained by the direct relation between the two masters who had a habit of exchanging drawings and cartoons in the setting of the shared atelier.

We can mention as example *Study of A Turk on a Horse and Two Other Studies of His Bust* (London, collection Dr. M. Phelan), an extraordinary and undisputable instance of Aniello's graphic art which apparently was never used on canvas, but which we find, with several minor modifications, on the right side and in the background of *The Battle between Christians and Turks* from the Louvre signed "Andrea de Lione f.1641", during the period of the complete stylistic merging with Aniello³.

While no works in black chalk can be mentioned as example, the manner in which this study is drawn presents numerous parallels which allow to attribute it to The Oracle of Battles. The head of the warrior evokes those of the beautiful *Study of Two Conversing Soldiers* (Stuttgart, Staatsgalerie, Sammlung König Fachsenfeld, inv. n° II ,1968 ; fig.2), published by Vitzthum⁴ who did not connect it to the two soldiers on horseback⁵ that can be seen on the right of the king in the scene *David and Abigail*, presently a very damaged fresco with biblical subject matter which Falcone painted between the end of 1641 and the summer of 1642 in the chapel of Firrao di Sant'Agata in the basilica of San Paolo Maggiore in Naples⁶.

Another comparison that confirms yet again the attribution of *Study of a Soldier* to Aniello is the comparison with a drawing in red chalk, little known and typical of the master's hand, a *Study of a Man Resting Near a Plinth* (fig. 3) from Frederick and Lucy S. Herman Foundation (Williamsburg, Virginia) whose old mount bore Falcone's name, information that had not been taken seriously until its authorship has been identified, and therefore it should be dated between 1645 and 1650⁷.

As previously announced, I am inclined to date the execution of the drawing under examination in the second half of 1640s or a little after. This is confirmed by the stylistic correspondence between the pose of the soldier, captured as a moment in time, on the recto of our drawing with the almost photographic quality of the soldiers representation in the impressive *Battle of Pamplona*, one of the episodes from the life of Saint Ignatius. This vault fresco, located in the sacristy of the church of Gesù Nuovo in Naples, is documented and dated in 1652 but was unfortunately seriously damaged by fire in 1963.

Viviana Farina

1 The attribution has been proposed by Stanislas d'Albuquerque. The painting was published by Arnauld Brejon de Lavergnée, « Nouvelles toiles d'Andrea Di Lione : essai de catalogue », dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milan, 1984, p. 658, fig. 641.

2 With the exception of one *Nude Study* (inv. n. 9622 recto) preserved in the Louvre museum under the name of Aniello Falcone, but tentatively attributed to Andrea by Magda Novelli Radice, then by myself in my thesis (Viviana Farina, *Per Aniello Falcone disegnatore*, doctoral thesis, Università degli Studi di Napoli Federico II, a.a. 2002-2003, p. 78-79, 82-83, fig. 24), and of a *Hercules Resting* kept in the Uffizi Gallery in Florence as entourage of Salvator Rosa, which I gave back to Andrea's maturity and in fact signed (inv. n. 2122F ; Viviana Farina, « Sulla fortuna napoletana dei "Baccanali" di Tiziano », *Paragone*, no 63, 71 (683), 2007, p. 19-20, 38, note 33, tab. 15). Marzia Faietti has since then accepted the attribution and has made the drawing catalogued as Andrea.

3 The drawing was published by Julien Stock (*Civiltà del Seicento a Napoli*, exhibition catalogue, Naples, Electa, 1984, vol. II, p. 87, cat. no 3.31) and connected by myself to the Louvre painting (Farina, 2002-2003, p. 126-127, 176-177, cat. F/f42). We should also point out the provenance from the 18th century collection of the brothers Terres, which can be recognized by the inscription « falcone – gr[ana] 180 » in pen and ink on the lower margin of the sheet. I was able to study this work thanks to the amiability of Julien Stock and of the owners. I would also like to express my gratitude to Cristiana Romalli who provided me with a good photograph.

4 Red chalk on paper (Walter Vitzthum, *Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Milan, 1971, p. 89, 70, fig. 14).

5 It is a reference to a similar detail in the *Martyrdom of Saint Andrew*

by Guido Reni, in San Gregorio al Celio in Roma (1608).

6 See Farina, 2002-2003, p. 117-118, 170-171, cat. F/f34. The most famous heads of warriors in Museo Capodimonte in Naples and of the Gallery of the Uffizi in Florence, both possibly signed by Falcone (*idem*, p. 168-170, cat. F/f32-f33) refers to the same fresco.

7 *Idem*, p. 139, 190, cat. F/f58. I thank John T. Spike for helping me to obtain a new photograph of the drawing.

7 FRANCESCO FRACANZANO

Monopoli 1612 – Naples 1656

Scene of a Roman Triumph

Pen and brown ink, black chalk, oval
Inscribed 87 upper left
230 x 305 mm (9 1/16 x 12 in.)



The attribution of this *Roman Triumph* to Francesco Fracanzano is due to Viviana Farina, who has recognized the hand of Francesco Fracanzano in the dry and nervous manner of this drawing, obviously connected to the Neapolitan milieu of the 17th century.¹

Known and praised by Bernardo De Dominicis, Francesco Fracanzano, whose works in San Gregorio Armeno are indisputable masterpieces of Neapolitan painting, is a rare draughtsman. It is possible that after his death his studio may have been destroyed due to the plague epidemic that devastated the city. A few sheets bearing inscriptions of *Fracanzano* have been identified in museums,² but it has been necessary to wait until the past few years and recent research by historians of Neapolitan art³ to begin the reconstitution of a coherent corpus by relying on, in addition to the usual biographical sources, inventories of early collections.⁴ Drawings by Fracanzano are mentioned in some collection inventories of the period. For example, he is mentioned in De Dominicis's *Libro dei disegni* and in Padre Resta's album. The same applies to his older brother, Cesare also a painter, whose drawings are gradually reappearing.

Viviana Farina has highlighted the points in common between our drawing and the artist's paintings, as well as the similarity of its drawing style with sheets that are today attributed to him. In the first instance, it is obvious that the massive features of the figures, their scowling expressions, their

turbulent poses, in particular those of the people walking as well as the detail of the ancient costumes, are very close to what can be observed in his paintings. The pose of the lyre player's legs for example is completely typical of the artist, and is present in almost all of his works. In the drawing, like in his paintings, the same wind, the same internal energy animates the draperies, hair and manes. Similar attention is paid to the faces which, although they are schematic, do not lack structure thanks to the small commas that form the cheekbones and circles under the eyes, which can be seen in other drawings by the artist, such as the *Crowned Poet* (British Museum).

Finally, as Viviana Farina has pointed out, the subject of the Roman triumph, made fashionable in Naples during the 1630s by the commission by the Count of Monterey, Viceroy of Naples, of paintings on this theme for the Buen Retiro, was certainly a subject naturally of interest to Fracanzano, "a man well known for being the master and *connoisseur of ancient things*" according to Giuseppe Campanile.

1 Mario Epifani has also compared it to a drawing by Giovanni Andrea Coppola signed and dated January 1655 conserved in the Cooper-Hewitt Museum in New York. However, the Coppola sheet does not present, unlike our drawing and despite obvious similarities, the same relation to the Spanish School which permeates Fracanzano's manner through the influence of Ribera. The manner of creating the faces and anatomies is in reality very different.

2 *Studies of Heads* in the Uffizi in Florence, *Two Male Heads* at Giulianova, Museo d'Arte dello Splendore; a *Study of a Man's head* in the Morgan Library, New York, for example.

3 Francesco Lofano, "Percorso di Francesco Fracanzano disegnatore," *Storia dell'arte*, no 132, 2012, p. 57-81 ; Mario Epifani "Apertura per la grafica dei Fratelli Fracanzano", *Paragone Arte*, May – July 2013, no 109-110, p. 34-51.

4 See Mario Epifani's dissertation, "Bella e Ferace d'Ingegneri (se non tanto di coltura) Partenope », Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra sei e settecento, Universtia degli Studidi Napoli Federico II, 2006-2007.

8 FRANCESCO FRACANZANO

Monopoli 1612 – Naples 1656

Allegory of Winter

Red chalk
280 x 394 mm (11 x 15 1/2 in)

It is not easy to deduce that this refined and seemingly independent study of a nude was originally intended to be the allegory of winter recognizable by the presence of a brazier. While such allegorical representations are frequent in the Neapolitan culture in the 18th century, they are quite a rarity in the first half of the 17th century, the epoch and the artistic environment to which the style of our drawing is related. It is also quite unusual to find an allegorical representation of a completely nude human figure, without a hint of a drape, an iconographic variation with at least one important precedent set by Bartolomeo Ammannati's sculpture for the fountain of the gardens of Villa Medicea di Castello. The Dionysian physiognomy of the character is also original, as if the artist



had merged the motifs relating to the representation of Winter and Autumn.

The famous prints of Giovanni Giacomo de Rossi's allegories after Pietro Testa's drawings between 1644 (*Allegory of Winter*) and the beginning of 1650s could have inspired the artist. The time sequence is compatible with our drawing, whose head bears undisputed resemblance with usual beast-like physiognomic representation of Silenus. Testa's *Allegory of Autumn* depicts the precise moment of *Dionysus' return from India* when the old satyr, dirty and bald, is staggering to the middle of the scene.

The particular physiognomy of *Allegory of Winter* immediately guided us to a conclusion about the possible author of this drawing whose style is undoubtedly influenced by Ribera's graphic manner. The strong sense of light and the pictorial dimension in which the artist interprets the Spanish master's lesson on red chalk are also characteristic of the drawings of Aniello Falcone and his school and remind Salvator Rosa's manner, which is evoked here by precise parallel hatching lines in the shadow zone.

However, Winter's physique – strong and ample torso, hypertrophied and lumpy shoulder muscles, muscular arms – belongs to Rosa's brother-in-law, Francesco Fracanzano.

First of all, this attribution is sustained by the confrontation with a painting of undoubted authorship of the Pugliese artist - *the Saint Paul the Hermit and Saint Onofrius* from the Neapolitan church of Sant'Onofrio dei Vecchi, signed and dated more likely "1634" rather than "1644", especially considering that around the same time Ribera depicted *The Martyrdom of Saint Bartholomew* (Washington, National Gallery of Art), signed and dated in 1634.

The reconstruction of Francesco Fracanzano's graphic art collection, which I have been recently concentrating on, doesn't yet possess a drawing in red chalk to be confronted with. Nonetheless, there is a number of stylistic parallels in addition to those mentioned above that confirm this attribution. A particular way of drawing a line from the knee to the right foot seen in *Winter* is found in pen and in ink in both the sitting sovereign and the *repoussoir* soldier figure in *The Meeting between pope Leo the Great and Attila the Hun, escorted by Saint Peter and Saint Paul*, a drawing from the group of drawings given to "Ciccio Fracanzani" by Cavalier

Santarelli (Florence, Uffizi, inv. 6781 S) that can be dated to the second half of 1630s.

The same graphic method, translated into painting, can be recognized in the figure of Dionysus playing the lyre sitting on the right of *The Triumph of Silenus* (Switzerland, private collection; rep. 4), work dating around 1645, ideal for the understanding of amazing stylistic convergence between Francesco et his brother Cesare. The latter, upon his return from Puglia, was active in Naples between 1639 and 1646.

If we imagine Dionysus depicted nude and horizontally, we will have one of the best possible *alter ego* ever painted of the *Allegory of Winter*, as is evoked above all by distinctive relief of God's feet and his beast-like features, almost interchangeable with those in the drawing.

Viviana Farina

- 1 Paolo Bellini (dir.), *L'Opera incisa di Pietro Testa*, Vicence, N. Pozza, 1976.
- 2 Viviana Farina, *Francesco Fracanzano. Trionfo romano*, edited 18/06/2012 on www.ilseicentodivivianafarina.com, DOI 10.4482/18062012, p. 8-9 and rep. 9. F. Lofano also spoke on this matter (« Percorso di Francesco Fracanzano disegnatore », in *Storia dell'Arte*, no 132, 2012, p. 57-81), who accepted all ancient attributions by Santarelli; and M. Epifani, « *Apertura per la grafica dei fratelli Fracanzano* », in *Paragone*, no 64, 2013, p. 34-51.
- 3 It is generally considered to date between 1645 and the beginning of 1650's (P. Piscitello in *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, exhibition catalogue, directed by Nicola Spinosa, I, p. 124-125, cat. no 1.46). The fact if the figure in question is Dionysus and not Silenus, can be verified by comparing it with the iconography of famous Farnese bas-relief of *Dionysos visitant Icare*, sculpted starting from 1549 by Lafréry, it also served as a model for Ribera's painting with the same subject, today known from two surviving fragments in Prado museum, Madrid.

9 MATTIA PRETI

Taverna 1613 – La Valetta 1699

Studies of Figures for a Ceiling (recto); *Figures Studies* (verso)

Red chalk and red wash
228 x 198 mm (9 x 7 3/4 in.)

The use of red chalk and red wash is typical of Mattia Preti, an artist of major significance for the city of Naples although he only worked there really from 1653 to 1660. After an initial apprenticeship with Caracciolo, the artist indeed went to Rome where he remained for about 23 years and received the title of Cavaliere from Pope Urban VIII. In 1651-52, he painted the dome of Modena and then went to Naples where he was influenced by Luca Giordano. After a short stay in Rome, he settled in Malta where he lived and worked until his death.

We have not been able to identify the subject. On the recto, a figure, held back by a sort of chimera, seems to be approaching the pair of wings of another figure sitting and holding a trumpet. The use of these characters with expressive gestures but gentle expressions, seen *da sotto in su*, gathered tightly around a central scene is of course



inspired by Correggio and his *Assumption of the Virgin* in the Duomo of Parma (1526-1530). Correggio as a draughtsman was in addition also adept at the use of red chalk.

A sitting figure, overturned, on the verso of our sheet recalls an angel used on two occasions by the artist in his decoration for St. John of Valetta in Malta (1660). Although it is not strictly speaking a preparatory study for this figure of an angel, the similarity of poses, the very free, rapid manner of the drawing could confirm a dating of the sheet around the 1660s. The drawings of this period, such as the *Female figure on her Chariot drawn by Two Horses* (Ferretti Collection, Toronto), preparatory for the Air room of the Palazzo Pamphilj de Valmontone in Rome, and a *Venus Contemplating the body of the dead Adonis* (private collection), illustrate the same qualities. But earlier drawings, such as those which are preparatory for the cupola of Modena, already have this synthetic and brilliant manner of evoking form and volume simply with wash emphasized by a few evocative touches of red chalk.¹ It is also a manner that was to be used successfully by the protean draughtsman that was Giordano - but rather with black chalk and brown wash - the two artists influenced each other during Preti's stay in Naples. According to Bernardo De Dominici, Giordano said that Preti had "the true manner of drawing, from the correctness of his perfect outlines, and for the perfect comprehension of chiaroscuro."²

1 *Putto seen from behind*, Sotheby's New York, 26 January 2011, lot 549.

2 Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Francesco e Cristoforo Ricciardo, 1742, p. 437.

10 SALVATOR ROSA

Arenella 1615 – Rome 1673

Rocky Landscape with a Large Tree and Two Figures

Pen, point of paintbrush and brown ink, brown wash and white highlights on panel.

Signed *Rosa* lower left

613 x 400 mm (24 1/8 x 15 3/4 in.)



PROVENANCE
Colnaghi, catalogue 2000, n° 21

BIBLIOGRAPHY
Ritorno al barocco, da Caravaggio a Vanvitelli, Naples, Electa, 2010, vol. 2, p. 83, n° 3.42

Another version of this composition, of lesser quality, is at the Musée Fabre in Montpellier.¹ Mahoney also mentions a drawing in Besançon² as well as a copy, in red chalk at the Smith College Museum of Art, Northampton MA.³

Salvator Rosa, always eager to impress his intellectual and artistic entourage, here tries to draw on a different support, wood. This rarely used technique produces a strange and attractive monochrome effect. The landscape can be related to an entire group of works drawn in the same manner on these panels, which probably come from packing cases. They are above all depictions of landscapes with or without human figures, whose atmosphere, always very disturbing and stormy, is specific to the artist.⁴ These works are all dated to the 1660s, the period of his painting of *The Death of Empedocles*, a rare and striking subject that shows Rosa's interest in the world of the ancient philosophers and scientists and their brave or heroic deaths. In Rome, Rosa frequented philosophers and scientists such as the Jesuit Athanasius Kircher a lover of magic and mathematics, author of the *Mundus Subterraneus* (Amsterdam, 1665) the historian Daniello Bartoli, and Giovanni Alfonso Borelli and his

research on volcanoes. His contact with this intellectual circle distanced him from the classical landscapes of Poussin and Claude and brought him closer to a type of landscape reflecting the phenomenal nature of creation, which man suffers and whose mysteries he tries to understand.

The tortuous and disturbing landscape, with its preromantic force, crushes the two small figures who are moving among the rocks. It is this capacity to produce magnetic images that forms the strength and success of this artist known for his “immoderate thirst for glory in addition to his love for good technique.”⁵

- 1 Musée Fabre, inv. 825.I.277, 560 x 330 mm.
- 2 Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, inv. 1644.
- 3 Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, inv. 1956.2. This drawing could be by one of the Sylvestre.
- 4 Offices, Florence, inv. 19149-19152, inv. 19174. British Museum, inv. Pp 5.101.
- 5 Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Secolo V. Dal 1610 al 1670*, Florence, 1728, p. 587-588.

11 ATTRIBUTED TO BERNARDO CAVALLINO Naples 1616 – 1656

Portrait of a Young Man

Red and white chalk
Inscribed *Salvator Rosa* on the verso
198 x 159 mm (7 7/17 x 6 1/4 in.)



I will not hide that I immediately felt a particular affection for this extraordinary drawing. When Laurie Marty de Cambiaire showed it to me for the first time, I was captivated but at the same time quite puzzled. I could recognize a style and paper both indisputably dateable to the 17th century; but the boy's physical type is not often found in the Neapolitan

graphic repertoire of the 17th century and recalled instead, and paradoxically, the intense popular faces of a great master of the 19th century, Vincenzo Gemito. But in the absence of a valid attribution, I was sure of being in the presence of the portrait of a young Neapolitan.

The suggestion provided by the inscription on the verso which states “*Salvator Rosa*”, could not on the other hand be taken seriously. I know Rosa's corpus of drawings well, a master who expresses himself more spontaneously with pen and brown ink and who, even in his famous *Heads* in two chalks cannot reveal himself to be capable of translating the natural character of such a fresh and direct manner.

The name Aniello Falcone turned out to be quite unsatisfactory. It appeared to me that the author of this drawing alternates light and shadow with a different method to that appreciated in the definite sheets in the Falcone corpus – in particular the *Studies of Two Soldiers' Heads* (Florence Uffizi, GDS, inv. 12075 F) and the two versions of the *Head of a Soldier (Barak)* respectively in the Uffizi (inv. 6847 S) and at the Naples Capodimonte museum (GDS, inv. 932) – where the rosy stumped red chalk becomes thicker in broader areas alternating with areas of reserve, thus creating a definite contrast of light.

The anonymous artist seemed to me to be a personality that was even more sensitive to baroque modernity, able to combine a few ingredients of Ribera's repertoire – especially the details of the anarchic hairs and eyebrows – with Falcone's pictorial aptitude. I admired the naked shoulder that emerges powerfully towards the light, the shirt sliding down; the colour that makes the skin on the edge rebound on the torso, concentrating under the collarbone, suggesting the skin's folds. The final effect seemed to be a precursor to the strong contrasts of Mattia Preti.

I was at this stage of reflection when, during the autumn of 2013, I showed a photograph of drawing to Catherine Loisel who suggested that I look in the direction of the extraordinary *Servant of Judith with the Head of Holofernes* of the Darmstadt Hessisches Landesmuseum (fig. 1).

This sheet, undoubtedly from the collection of Pierre-Jean Mariette, was for years published under the name of Massimo Stanzione, respecting the old 18th century attribution. The alternative hypothesis in favour of Bernardo Cavallino, brilliantly argued for the first time by Jan Simane,¹ seemed to me at the time, and before me to Catherine Loisel, to be a fully convincing solution. After the puzzlement expressed by Sebastian Schütze,² the attribution was supported by Stefano Causa and finally by Cristiana Romalli.³ It is perhaps possible to discuss the early dating of the drawing proposed by the specialist, around 1635-1640, to place it rather during the 1640s, given its extraordinary quality.

In Cavallino's corpus of drawings, the Darmstadt sheet remained until now a rare gem, an attribution that relies concretely on the formidable painterly manner of the master, in particular the ample, supple draperies. For the rest of the catalogue, drawings historically connected to the artist are in fact more ordinary, especially when one subtracts (I am not sure if it is right to do so), the *Immaculate Conception*

in the Morgan Library.⁴ Research on the Neapolitan's graphic manner is certainly still open.

In the liveliness of the gaze, the *Portrait of a Young Man* bears comparison with the *Servant of Judith*. The hatching on the cheek, the paper left blank like an additional colour in the area around the eye, the incised line that delineates the lower area of the face are not unlike what we can see in the old woman's face. But, as in the Darmstadt case, it is Cavallino's painting that can better instruct us.

Among the Neapolitan master's various works, the *Meeting of St. Peter and St. Paul on the Via Ostiense* (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica at the Palazzo Barberini; fig. 3) generally dated to the period 1645-1650,⁵ offers irreplaceable points for reflection due to the two heads that we see in the frantic group on the right of the scene. If the young man with his face in three quarters, sword at his shoulder, offers a pertinent comparison with the same type as "our" boy, there is no doubt that his companion, seen from the front, helps even better to imagine, translated into painting, the diffuse luminosity, the rebellious locks and the feminine features of the drawn face.

Viviana Farina

- 1 *Neapolitanische Barockzeichnungen in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt, Bearbeitet von Jan Simane, 1994, p. 52-54, cat. n° 21, with bibliography.
- 2 Sebastian Schütze, "Teoria e pratica del disegno napoletano e l'arte del Cavalier Massimo", in *Le Dessin napolitain*, international symposium papers Paris, École normale supérieure, 6-8 March 2008, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2010, p. 81-90: 85, fig. 8, 86.
- 3 Cristiana Romalli, "Bernardo Cavallino. Catalogo dell'opera grafica", in Nicola Spinosa, *Grazia e tenerezza 'in posa'. Bernardo Cavallino e il suo tempo. 1616-1656*, Rome, Ugo Bozzi Editore, 2013, p. 434-435, cat. Di5.
- 4 Walter Vitzthum, *Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Milan, Fratelli Fabbri, 1971, tab. IX and Cristiana Romalli, *Bernardo Cavallino, op. cit.*, p. 442-443 (with bibliography); this is apparently a 17th century copy of a lost original.
- 5 Nicola Spinosa, *Grazia e tenerezza 'in posa', op. cit.*, p. 338-339, cat. n° 76.

12 LUCA GIORDANO

Naples 1634 – 1705

Putti Playing with a Monkey and a Goat; Putti Playing and Fighting

Black chalk, brown and grey wash (1); black chalk and grey wash (2)

Inscribed in pen and brown ink *M. VANDENBOGAERT f 1687* (1); *M. VANDENBOGAERT f 1687 Versailles* (2) lower right 125 x 279 mm (5 ⁷/₈ x 11 in.); 128 x 278 mm (5 x 10 ⁷/₈ in.)

Luca Giordano, a prolific artist by whom about 400 sketches are known, did not have much consideration for his studies and, according to anecdotes reported by his contemporary biographers, seems even not to have given any importance to drawing as an artistic practice. Copies, studies, preparatory



drawings or those for memory, in various techniques, were nevertheless an important part of the routine in his workshop. He used drawing to prepare his paintings and Giuseppe Scavizzi has shown that in them he developed a specific grace, an independent softness and ease.

His painting and drawing styles are both completely heterogeneous: he was inspired as much by Rubens as by Ribera and Caravaggio, but also by his contemporaries, Cortona, Cavallino, Preti whom he admired especially for his drawings. We do not know of any paintings that are precisely related to these studies, but around 1663-1665, so still early in his career, the artist completed two compositions of a similar subject (Rome, Villa Albani) that are mentioned in the Albani family inventories as early as 1750. They are however different in format and are even closer to a Bacchanal of children since some have at times goat legs, are drunk and are accompanied by satyrs.

In addition, the style of the drawing and its bucolic and mischievous atmosphere seem instead to be connected to works of the second part of his career. Giuseppe Scavizzi mentions for example his *Rest on the Flight into Egypt*, which is particularly comparable to our two drawings, in terms of technique and atmosphere. In them, the artist is capable of combining classical subjects and harmonious compositions, in an atmosphere of lyrical sweetness which at times disappears in his paintings. The technique is luxurious, combining black chalk, pen and wash and lends itself well to the play of light that the artist enjoys as much in his drawings as in his paintings. The landscape in the background is evoked by a subtle use of wash and the volume of the childish silhouettes is rendered naturally by the combination of black chalk which serves to draw the outlines, but is also passed over the wash in order to emphasize certain folds of skin.

The later attribution to the sculptor Martin Van den Bogaert, is a little strange but can be explained by a confusion with another sculptor of northern origin who was close to the French community – especially Nicolas Poussin – François Duquesnoy. He made the theme of Bacchanals of children fashionable in Rome; the motif of children playing with a goat, one of them putting on a mask to frighten it, derives from one of his famous

marble models. Nicolas Poussin in addition adopted the theme in his *Bacchanal* of 1626 at the Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rome, and then in 1630, in his *Midas and Bacchus* in the Munich Alte Pinakothek. Giordano has added the monkey on which a mask is being put and made the scene more animated, the putti climbing on to the animal and passing underneath it.

13 ANDREA MALINCONICO

Naples 1635 – 1698

Saint Francis of Paula Crossing the Strait of Messina

Black chalk, pen and brown ink, brown wash, white highlights
278 x 220 mm (10 ¹⁵/₁₆ x 8 ⁵/₈ in.)



This drawing is a compositional study for a painting by Andrea Malinconico conserved at the Pio Monte della Misericordia in Naples, depicting Francis of Paula (1416-1507) crossing the Strait of Messina.

The attribution of the painting to Andrea Malinconico is ancient; it was already considered as such in 1905 since an inventory of the museum identifies the painting at that time as a "Saint Benedict saving a friar from the wave" by Andrea Malinconico.¹

The Calabrian saint was so popular in the south of Italy and depicted so often that it is surprising that the subject was forgotten. The founder of the order of Minims is easily recognizable, wearing his traditional tunic of black cloth and his wooden clogs. He is holding his staff, the companion of the beggar monk, and defers to God while he is crossing the Strait of Messina, using his coat as a boat. In fact, on 4 April 1464, the boatman Pietro Coloso apparently refused to transport Francis and his travelling companion, Giovanni free of charge to the other side of the strait. Dumbfounded and filled with remorse

before the performance of the miracle, he hailed them from his boat in order to help them, as can be seen in the background.

Few paintings by this artist are known, although he was greatly admired in his own time. Trained under Massimo Stanzione,² Malinconico was asked to decorate the San Francesco delle Monache church. He created other works for the Chiesa della Sapienza and also for Santa Maria dei Miracoli, and seems to have evolved under the influence of Luca Giordano although it has not been possible to find out the precise relationship between these two artists of exactly the same generation; what is sure is that his sons, Nicola and Oronzio, both also painters, were students of Giordano. The influence of Fa Presto can be seen in this painting, as in the works at Santa Maria dei Miracoli in Naples, and the Certosa of Capri. But it is also perfectly evident in this sheet; the rapidity of the pen, the freedom of the wash, the figures of the putti are reminiscent of those of drawings by Giordano and his pupils, Giuseppe Simonelli, Nicola Malinconico and Paolo De Matteis.

This drawing seems to be the only one known by the artist, and thus constitutes an interesting contribution to the study of Neapolitan drawings, and more specifically those of Giordano's circle.

1 See Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1844, vol. III, p. 293 : « *Fra i più bravi allievi, che uscirono dalla numerosa, e fiorita scuola del cavalier Massimo Stanzione, viene annoverato Andrea Malinconico, le di cui opere con istudio, e con amore condotte, furono, e saranno sempre lodate dagli artefici del disegno.* »

2 Raffaello Causa, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Naples, Di Mauro Editore, 1970, p. 100, n° 61.

14 GIOVANNI BATTISTA BEINASCHI

Fossano, 1634/1636 – Naples, 1688

The Adoration of the Golden Calf

Black chalk, pen and brown ink heightened with white on two joined sheets of paper
363 x 582 mm (14 ¹/₄ x 22 ⁷/₈ in.)

PROVENANCE

Jean-Jacques Semon, Paris

Born in Piedmont, initiated by the court painter Esprit Grandjean, Giovanni Battista Beinashi arrives in Rome in 1651 and enters the atelier of the engraver Pietro del Po discovering the works of the Carracci and other important Bolognese artists. In 1664, he leaves Rome for Naples where he paints fresco decorations of the church of San Nicola alla Dogana. During this period he executes a few fresco cycles and immerses himself into the works of Giovanni Lanfranco, Massimo Stanzione and Andrea Vaccaro. Upon his return to Rome around 1675, he undertakes the allegorical frescoes in the Saint Barnabe chapel at the church of San Carlo al Corso under the supervision of Giacinto Brandi. In 1680, he settles permanently in Naples where he executes one of his masterpieces, *the Paradise*, for the dome of the church Santi Apostoli.



A prolific artist, Beinaschi gave priority to drawing and Dusseldorf¹ funds demonstrate it. In his *Vite dei Pittori, Scultori, ed Architetti Napoletani*, Bernardo De Dominici remarks Beinaschi's prodigious creative capacity whose drawings resemble those of Giovanni Lanfranco, then he describes how – by means of a few strokes of black chalk heightened with white – the artist drew whatever happened to be on his mind². In the same way, in his *Storia Pittorica della Italia*, Luigi Lanzi points out artist's skillful foreshortening³.

The subject of the drawing is the adoration of the golden calf, scene from the book of Exodus (ch. 32) where kneeling Jews worship the idol, “the golden calf”, built by Aaron during the absence of Moses in Mount Sinai. Giovanni Beinaschi chose to depict Israelites huddling around the altar in different poses and through the skillful foreshortening of the figures rendered the scene genuinely dynamic. Evoking the influence of Lanfranco and the memory of Correggio, the artist shows his predilection for swirling forms using rich sweeping gestures of his characters and floating draperies. The movement of the figures whirling around the golden calf is emphasized by the subtle play of light, which is achieved by tiny strokes of white chalk enhancing audacious foreshortening and providing for characters' launch. The silhouettes' contours marked in a black chalk line stand out from the background giving the silhouettes a sculptural aspect. In the foreground, depicted from behind, the woman with a child in the sway of her body reminds of the young servant holding a cloth on the painting *The Birth of the Virgin*⁴ (fig. 1).

As often the case with his graphics, Beinaschi chooses the large format sticking together two sheets of paper, which brings out the monumental effect of the scene. By its layout, this drawing should be seen in the context of large horizontal paintings dating to the end of the Roman period and to the beginning of artist's second trip to Naples between 1680 and 1685, presenting populated compositions with numerous figures placed in the foreground with little place for scenery which is further limited by a mountainous background and overcast sky. The overall view “*da sotto in su*” and a close-up framing makes us think that this might be a preparatory study for a work placed above the viewer – either fresco or painting – typical for large late baroque decorations to which Beinaschi contributed abundantly first in Rome and then in Naples.

Angélique Franck-Niclot

1 Numerous studies have been saved, particularly in the *Museum Kunst Palast* in Düsseldorf.

2 « *Nel disegno fu assai fondato, e i suoi disegni somigliano molto quelli del suo egregio maestro, dico il cavalier Lanfranco, avendo le stesse fisionomie e arie di teste di quello....che però di lui si veggono quantità prodigiose di disegni, e tutti belli, e tutti pieni di sapere, e massimamente del sotto in su, nel quale cercò sempre imitare l'incomparabile Anontio Allegri da Correggio, spora il quale aveva fatto gran studio...* » Bernardo De Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 1745, vol. III, p. 358.

3 « *Nella scienza del sotto in su valse molto ; e negli scorti fu tenuto ingegnossissimo...* » Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia del Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Pise, 4^e édition, t. II, 1815, p. 339.

4 See Vincenzo Pacelli and Francesco Petrucci, *Giovanni Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli*, Rome, Andreina e Valneo Budai Editori, 2011, p. 345, cat. Cc23 : painting presented by *la Galerie Artemisia* in Madrid (oil on canvas, 117 x 260 cm, around 1685).

15 FRANCESCO SOLIMENA

Campania 1657 – Naples 1747

The Battle of the Lapiths and Centaurs

Pen and brown ink, brown wash over black chalk
Inscribed *Del Sig. Solimena de Naples ./ un dessin pour M. Cochin* in pen and brown ink on the verso, visible through the early gluing

200 x 322 mm (7 ⁷/₈ x 12 ⁵/₈ in.)

PROVENANCE

Pierre Crozat, his sale 10 April 13 May 1741, lot 762 (acquired by Nouri or Joseph Gabriel Agar); Charles-François Marquis de Calvière, his handwriting on the verso of the sheet; according to the inscription, Charles-Nicolas Cochin the Younger; Marquis de Lagoy (L.1710), his sale Paris, 17 April 1834¹ (part of lot n° 128); P. L. Norblin de la Gourdain sale, Paris, 5 February 1855, lot 216 (according to an old label on the back)

Although Bernardo De Dominici only mentions one version of this subject, on copper engraved by Pierre Gautier with its pendant, the *Defeat of Darius*,² Ferdinando Bologna lists four: two formerly in the Gemäldegalerie Alte Meister of Dresden, destroyed during the bombings, and two in private collections in Naples.³

This drawing is related to one of the versions in Dresden, which is now only known from the photograph reproduced in Hans Posse's publication.⁴ This large composition, almost 3 metres long, cited by Pietro Guarienti as an early work entered the royal collections as early as 1726. Bologna dates it around 1685.

The subject, taken from Hesiod, Homer and Ovid was depicted by Luca Giordano on several occasions in the same years.⁵ A comparison between the compositions full of force and brutality, crowded and constricted by Fa Presto with those of Solimena is interesting and shows how, with its pyramidal and rhythmic arrangement, the latter's version of the subject is more narrative. It takes place almost like a theatrical play which reads clearly despite the agitated scene: on the right the table of the feast, broken into two pieces, and the centaurs kidnapping their victims, while on the left, two women have succeeded



in escaping and are casting a last glance towards the fighting. In the centre, he has personalized the main motif, that of the combat, with the figures of the Lapith and the large upright centaur clashing. The trees of the park in the background bend in all directions, seeming by this disorder to be participating in the fighting. The drapery in the left hand tree, a traditional element in old master painting, succeeds in giving a theatrical air to the scene.

What was to characterize Solimena throughout his successful career can already be seen here: the reconciliation between the dynamism of his compositions, the “*mossa*” of his figures and the narrative clarity, which is besides the element for which French collectors and patrons were drawn to his works, for example Pierre Crozat, to whom this drawing belonged. Bernardo De Dominici, who recalls the importance of drawing in all its forms to Solimena, warned his readers that the artist never counted his drawings, nor did he ever sell them, but that he sometimes gave them away, especially to his foreign admirers.⁶ This is perhaps the case for this particularly beautiful and perfectly mastered sheet, which could have been given to Crozat during his trip to Italy in 1714-1715. Unless he acquired it from France through the intermediary of his many connections. The drawing then passed at his posthumous sale, where it was bought by the Marquis de Calvière, who in turn gave it to Charles-Nicolas Cochin the Younger who, after his journey to Italy (1749-1751), considered Solimena to be one of the three great Italian painters with Tiepolo and Piazzetta. The brilliant use of wash could not fail to remind the young printmaker and theoretician of French art of the beautiful sheets of Jacques Callot and Nicolas Poussin.

- 1 We are grateful to Ms. De Moustier for identifying the handwriting of the Marquis de Calvière on the sheet's verso.
- 2 Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1846, vol. IV, p. 491.
- 3 Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, Naples, 1958, p. 251, 252, 266, 267, 269, fig. 216 and 217.
- 4 Hans Posse, *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden, Berlin, 1929, cat. 496.
- 5 The earliest version is in the Hermitage museum, St. Petersburg and is dated 1682, then two other versions date to 1685 and 1686 (Whitby, Mulgrave Castle; Rome, private collection). A fourth is dated 1682 and is in Antigua, Medinaceli Collection.
- 6 Bernardo De Dominici, vol. IV, p. 459: “*De suoi disegni no ha fatto mai conto, e benche sapesse, che a caro presso fusser venduti, e massimamente a Forastieri, epiu agl'Inglese, contuttocioe gli sempre gli ha tenuti per dar poco, e richiesto gli ha donati, sapendo*

bene, che gli uomini grandi non han giammai venduti i loro disegni, incominciando dal divin Raffaello e l'incomparabile Annibale Carracci, che gli davano a' loro scolari...”

16 FRANCESCO SOLIMENA

Campania 1657 – Naples 1747

Saint Augustine

Oil on paper laid down on canvas
50 x 37 cm (19 11/16 x 14 9/16 in.)

PROVENANCE

Marquess Conyngham, Ireland

Rafael Valls, London (catalogue, 1975, n° 48, ill.)



During the 1690s, Francesco Solimena created two altarpieces for the church of Santa Maria Egiziaca a Forcella in Naples. One, which is signed and dated 1690, shows *St. Augustine, St. Monica and Angels*;¹ the other depicts the *Virgin and Child in Glory with St. Angelo and St. Claire*. The artist received the final payment of 40 ducats for the completion of these two paintings on 15 February 1696.²

As was usual for him, and using the technique which he passed on to his pupils, Francesco Solimena developed worked from preparatory studies. Thus Bernardo De Dominici commenting on Solimena's method tells us that the master showed his pupils “*il modo di partorir prima sul tavolino i pensieri di cio che egli dovea dipingere e dopo fatto piu schizzi di un sol soggetto, com'è solito de' valentuomini, faceva il disegno compiuto, dato di penna ed acquarella, e da queste faceva la macchia, prendendo*

dal naturale i nudi, e le azioni, e dal modello i panni."³ This oil on paper is a study for the figure of St. Augustine in the first of the altarpieces mentioned. In the preparatory process leading to the final work, it comes after a *modello* of the whole composition, painted in oil on canvas (sold at Christie's).⁴ We find two more figures destined to disappear in the final work, St. Bernard and St. January. There is another drawing, formerly in the Soulier collection (L. 1215a) that is closer to the final composition, since the two saints have disappeared, but it is still different in some details.⁵

The purpose of our *modello* is of course to study the saint in detail, his pose, his expression and the falling the drapery of his clothing, all of which are very close to the painting, closer than the St. Augustine in the Christie's *modello*. Nevertheless, Solimena transforms this study into a veritable small independent composition. The differences we can see compared to the final work – the small seraphims' heads on the right and the putto who is giving the cross to St Augustin, as if he had picked it up, do not participate in the creative process of the final composition, since they do not appear in either the *bozzetto* nor in the preparatory drawing. Concerning only the *modello* itself, they have been added by the perfectionistic artist with the aim of balancing the whole and making it a small painting in itself.

1 Bernardo De Dominicis, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1846, vol. IV, p. 415. Fernando Bologna, *Francesco Solimena*, Naples, 1958, p. 81, 183-4 and 263, fig. 106.

2 *Idem*, p. 183.

3 Bernardo De Dominicis, *op. cit.*, p. 456. Linda and George Bauer have shown in their article "Artists' inventories and the language of oil sketch", *Burlington Magazine*, vol. CXXI, n° 1158, September 1999, p. 520-530, the ambiguity of the term *macchia*, which refers equally to *bozzetti*, *modelli* and the first sketch in oil on the canvas itself.

4 Christie's London, 30 November 1973, lot 25, 72,4 x 49,5 cm.

5 Currently location unknown, a photograph from the Heim-Gairac is available at the Service d'étude et de documentation du Louvre, Paris. The attribution to Solimena is not certain.

17 FRANCESCO SOLIMENA

Campania 1657 – Naples 1747

Male Academy

Black chalk

Inscribed *F. Solimena alla cupola de Gerolamini* and *Solimene*
427 x 257 mm (16 ³/₄ x 10 ¹/₈ in.)

This academy of a standing man cannot be found identically in any work by Francesco Solimena, but the model's pose is exactly that of figures that animate his compositions. The position of the left arm, swaying and contrasted, is especially typical of the artist, as can be seen for example in the central figure of the *Rape of Cephalus*, a canvas commissioned by Eugene of Savoy for the ceiling of his new palace in Vienna, the Belvedere.¹

The inscription that refers to the Girolamini cannot be checked as this cupola was entirely repainted in the 19th century. There



is a preparatory *bozzetto* for a part of the cupola (Ashmolean Museum, Oxford) on which no similar figure can be found.

The inscription *Solimene* by an 18th century French hand can be found on other sheets by the artist such as the study for the *Death of Messalina* which we present in this catalogue. It therefore belongs to a French collector who was interested in Neapolitan artists as were Antoine Crozat, Pierre-Jean Mariette, Charles-Paul de Saint-Morys and Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, all great collectors who appreciated the specific characteristics of the Neapolitan school. Solimena also enjoyed the patronage and support of an enlightened and knowledgeable French milieu, and worked for example for the Comte d'Estrées. For Cochin he was, along with Giovanni Battista Tiepolo and Giovanni Battista Piazzetta, one of the only three great painters of the *settecento*. The precise identification of this French writing is challenging. We should mention that the French marine painter Adrien Manglard, who spent most of his career in Rome and died there, owned four academies by Solimena that were included in his posthumous sale on 7 June 1762, along with 5 compositional subjects. His handwriting should be known from archival documents, but we have not had the opportunity to examine it.

According to Bernardo De Dominicis, Solimena had, for three days, been the pupil of Francesco Di Maria, who advocated

the importance of rigorous, accurate draughtsmanship and who had been the professor of an academy modelled on the Bolognese academies where students drew from the live model. If the young artist, who was more talented than his master, retained something from his short apprenticeship, it is the importance of drawing in learning the art as it is in the preparation of works. It is finally Solimena who would renew in a durable manner the Neapolitan practice of drawing by imposing his formula on his pupils. The prolific artist organized a workshop in his house, “*scuola rigorosa*”, in which he passed on to his pupils an efficient working method based on drawing, in particular drawing from life.² The rigour of black chalk allowed him to better emphasize the effects of light and shadow that are so typical of his painting, the *chiaroscuro* of which forms a structural element. In observing the heroic muscle structure and specific movement that animates the pose, we see the “*mossa*” that was so admired by his contemporaries, that the study of a nude model is already considered on the basis of its probable use in a painted composition. The anatomical models of Solimena were used on several occasions by his students, in particular by Francesco De Mura, whose figures are often very close to those of his master, a consequence of the common working practices of the studio described by De Dominici.



- 1 The ceiling was destroyed in the fire of 1950 and is now only known from photographs and a *bozzetto* at the Národní Gallery in Prague which is reproduced by Nicola Spinosa dans *Pittura napoletana del settecento dal Barocco al Rococò*, Naples, Electa, p. 114, n° 41, fig. 45 and 46.
- 2 “*Nella sua scuola, si è frequentata sempre l’Accademia del nudo, ed egli è stato il primo a disegnarla, e molte volte a dipingerla ; ma da molti anni a questa parte le ha sempre disegnatte, per dare esempio di disegnare il nudo ai suoi scolari, e a chiunque v’interveniva a disegnar l’Accademia*” (*Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1844, vol. IV, p. 458).

18 FRANCESCO SOLIMENA

Campania 1657 – Naples 1747

Study for the Death of Messalina

Black chalk

Inscribed in black ink lower centre *Solimene*

Watermark anchor in a star topped with a circle

120 x 130 m (4 3/4 x 5 1/8 in.)

According to Bernardo De Dominici, it was possible in Venice to admire several works by Francesco Solimena in the house of the procurator Casale, including a *Messalina col carnefice che si stende a ferirla*¹ for which our sheet is a quick, efficient preparatory study. The drawing, like the painting, depicts the murder of Messalina ordered by the Roman Emperor Claudius, her husband, weary of her intrigues and adultery. Ferdinando Bologna and Nicola Spinosa both date the works belonging to procurator Casale, “of extraordinary visual beauty and superior vigour of composition”,² between 1705 and 1710, while Solimena, pondering the tenebrism of Mattia Preti and the formulas of Luca Giordano, was trying out a period of pictorial calm and profound reflection on his subjects.

Comparison between our preparatory drawing and the painting proves this analysis. Indeed, the painting shows a magisterially orchestrated scene, which leaves no doubt about the end of the story: forming, between the soldier’s left arm and Messalina’s, a triangular space whose point leads to her breast, the painter has indicated the place where the stabbing knife will reach its target. The red coat spread around her anticipates the floods of blood that will flow. Beyond the *chiaroscuro* and the pictorial dynamism, the clarity of narration and power of the composition can only be admired, thus confirming that in the first decades of the century, as Nicola Spinosa writes, “the old master, without ever sacrificing his innate desire to participate passionately in the events being shown, sought to render a new grandeur in the stories of his Pagan and Christian heroes through a more studied orchestration of the composition, a more skilful play of scenographic devices and lighting effects: the result is a slowing down and almost a calming of the rhythm that was previously extremely insistent, of the narrative without ever jamming it in an abstract immobilisation of form empty of all feeling of reality.”³

As for our drawing, whose small size, rapid technique and differences compared to the final composition indicate that it is an initial study, its composition is more spontaneous. It describes the reality of an assault; a quick jostling, a tussle, a short moment of imbalance. The dominant feeling is of speed and violence, the half-length figure throwing the spectator into the scene. In the draughtsman’s mind, real images are combined with attacks painted by Titian and Giordano which gives this instantaneous feeling. However a detail shows that although he is in the process of drawing spontaneously, the artist has fully assimilated the dark motivations of the subject. Between the attacker’s right thigh and his forearm, the victim’s prominent navel is to be found. This almost unseemly incongruity is an extraordinary way – perhaps unconscious – of drawing the eye to Messalina’s navel, the locus of all the

debaucheries which have led her to dying assassinated by a soldier in her mother's arms. Nor can the navel fail to evoke the filial impetus that urged Messalina, in her final moments, to search for refuge and protection in her mother from whom she had been estranged.

Transforming the conspirator into a victim, Solimena has undoubtedly in mind another grand subject, the Massacre of the Innocents. It is moreover in this way that he would end up painting this death of Messalina with a simplicity of narration and implacability of composition that almost recalls Nicolas Poussin in his *Massacre of the Innocents* at the Musée Condé in Chantilly.

- 1 Bernardo De Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1846, p. 428.
- 2 Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, dal barocco al Rococò*, Naples, Electa, 1993, p. 26.
- 3 Translated from the Italian, Nicola Spinosa, "Pittori napoletani del secondo settecento-Jacopo Cestaro", *Napoli Nobilissima*, IX, III, mai-août 1970, p. 78.

19 FRANCESCO DE MURA

Naples 1696 – 1782

The Virgin at the Tomb

Pen and brown ink, brown and grey wash over traces of black chalk

344 x 224 mm (13 1/2 x 8 3/4 in.)

One of the best pupils of Francesco Solimena, Francesco De Mura, called Francischello¹ to distinguish him from his master, was able to take advantage intelligently of the training he had received in the most prominent workshop in Naples. Indeed, the skills passed on by Solimena, which De Dominici defines amongst others as "the true manner [...] of composing stories", was a veritable guarantee for patrons and clients, and allowed him to receive numerous commissions, in Naples and around. But De Mura complemented this technique with a "beauty and freshness of colour, which remains marvellously matched to everything in its entirety",² a quality greatly admired by all. It is these major narrative and decorative abilities that allowed him to receive prestigious commissions such as those of the Palazzo Real of Turin.

This drawing is a preparatory study for an altarpiece in the cathedral of Santa Maria Maggiore of Barletta. Two painted modelli exist, one in the collections of Pio Monte della Misericordia where several studies by the artist are conserved, the other was at the Heim Gallery of London in 1973. Later in the creative process, they are therefore closer to the final work. In our drawing, major differences are still present in the composition. The cross, for example, which is larger, is here placed in the foreground beside the Virgin and the instruments of the Passion are clearly visible at her feet. In the modello, they are already covered by Veronica's veil, held by the putto which furthermore blurs the clarity of the subject. In the same way, in the drawings, the figures express their emotions with greater strength. The angel dries its tears, the putto laments, while



Mary, tearful, throws her head backwards, holding her right hand in a gesture of invocation. This expressivity becomes more controlled in the painting, proof of the artist's adoption of the new classicising tendencies that were in fashion from the second half of the century.

Repeating the technique learned in Solimena's workshop, De Mura prepares his compositions with care by developing studies, drawings, modelli and bozzetti. The draughtsmanship is typically solimenesque, in its technique which combines outlines in pen, grey wash and hatching in black chalk. It is Solimena's technique of the 1730s, as can be seen for example in the drawing depicting Christ Appearing to St. Martin of Tours (Strasbourg, 77.992.2.2),³ adopted with varying degrees of success by his studio. De Mura absorbed it without for as much supplanting his own graphical feeling, which is less supple than Solimena's and of sharper expressivity that at times recalls certain periods of Luca Giordano.

1 Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Naples, Tipografia Trani, 1844, vol. IV, p. 692.

2 *Idem*, p. 697.

3 The attribution is due to Catherine Loisel and the drawing was published by Sophie Harent in *Splendeurs baroques de Naples. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, Poitiers, musée Sainte-Croix/Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006, p. 180-181, n° 80.

20 ANTONIO GRANO

Palermo 1669 – 1718

Allegory of Spring (recto and verso)

Pen and brown ink, black chalk and stumping squared in red chalk, framing lines in pen and brown ink (recto); pen and brown ink, black chalk and blue wash
345 x 227 mm (13 ³/₄ x 8 ⁷/₈ in.)



Antonio Grano is an artist who was for a long time a mystery to students of Neapolitan drawings. His hand had been identified, a homogenous style recognized, but his works in public collections remained under various attributions: Francesco Solimena, Benedetto Luti, Luca Giordano, etc. Walter Vitzthum, assembling a group of 22 drawings by the same hand, attributed them to Nicolo Maria Rossi in 1967.¹ It is Catherine Goguel a few years later that solved the enigma. First, she found new drawings by this hand, and then proved that they could not be by Rossi.² She understood that most of them had a link with Sicily and finally identified their author by comparing some sheets with the great fresco of the ceiling of the nave of Santa Maria della Pietà of Palermo.³

A pupil of Pietro Novelli whose influence we can see in the sophisticated curved manner, Grano spent most of his career in Palermo, where he settled in 1682. He worked with the architect Giovanni D'Amato and the stuccadores Giacomo

and Procopio Serpotta. He produced numerous drawings for altars and decorations in Palermo and was also in contact with the Roman milieu around Maratta, either through the intermediary of Giacinto Calandrucci, whose pupil he was according to early sources cited by Catherine Goguel in her article,⁴ or directly, from a possible journey there. This explains the incorrect attributions of his drawings to Roman artists such as Luti or Gherardini and the similarity in style that can sometimes be observed.

Decorative mythological subjects seem to be rare in his work, which is now better known from Sicilian religious ceilings and allegories. Catherine Goguel all the same mentions some projects for palace ceilings,⁵ which are rare, since at that time in Italy, religious commissions outnumbered private ones. The graphic style of this drawing corresponds rather to the artist's maturity, an efficient, rapid style intended to seduce. Grano probably first drew the general composition on the verso, in pen and brown ink and grey wash. On what we present as the recto, he developed a more detailed version of the composition and squared it for transfer in view of painting the decoration which has not yet been identified.

1 Walter Vitzthum and Catherine Monbeig Goguel, *Le Dessin à Naples du xvi^e au xviii^e siècle, XXXIX^e exposition du Cabinet des dessins*, Paris, musée du Louvre, 1967.

2 This is why they are sometimes found attributed to "pseudo Nicola Maria Rossi".

3 Catherine Monbeig Goguel, "Dans le sillage de Walter Vitzthum. De Naples à Palerme : l'identification du ' pseudo Nicola Maria Rossi ', Antonio Grano", *Le Dessin napolitain. Actes du colloque international*, Paris, École normale supérieure, 6-8 March 2008, p. 153-168.

4 *Idem*, p. 167, note 20.

5 *Idem*, p. 168, note 70: the author lists three drawings of mythological themes.

21 ANTONIO GRANO

Palermo 1669 – 1718

Glory of St. Benedict of Nursia and Benedictine Saints (recto); *Study of an Angel* (verso)

Black chalk, pen and grey ink, grey wash (recto); pen and brown ink (verso)

Inscribed in pen and brown ink *S. Scholastica, S. Gelrubis, S. Maurus, S. Bernardo, S. Aselmus, S. Placidus/ Il Corrado fece* above the figures

246 x 297 mm (9 ¹¹/₁₆ x 11 ¹¹/₁₆ in.)

PROVENANCE

Alessandro Maggiori Collection, his inscription in pen and brown ink *Aless.^o Maggiori compro a Roma nel 1816.* on the verso

Here, in a religious subject, we find Antonio Grano's typical manner which is quite synthetic and less decorative than in the previous sheet. The drawing was formerly attributed to Corrado Giaquinto, which is not surprising since the rapid and sure style is so reminiscent of this artist. In addition, the atmosphere of sophisticated accumulation recalls the stucco



22 PAOLO DE MATTEIS

Piano del Cilento, Salerno 1662 – Naples 1728

Study of Ceres Driving a Chariot Drawn by Dragons

Pen and brown ink, brown wash on traces of black chalk
415 x 269 mm (16 1/8 x 10 5/8 in.) octagonal

PROVENANCE

Giancarlo Baroni, Florence; his sale, Sotheby's New York, 29 January 2013, lot 99

BIBLIOGRAPHY

Livio Pestilli, *Paolo De Matteis, Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 334 as *Aurora driving a chariot drawn by Dragons*

decorations created by Sicilian families of decorators, the Serpotta or the Messina, and which were intended to frame paintings.

At the centre of the composition, a female allegory, held by angels and holding fire and keys (those of St. Peter), is receiving a pontifical tiara; she represents religion or Christian faith. Above, Benedictine saints can be seen accompanied by a figure wearing a mitre and holding a book. It is most likely St. Benedict of Nursia, the patriarch of Western monks originally from Umbria, who is the source of the Rule of St. Benedict and founder of several monasteries, including the one in Monte Cassino located on the road connecting Rome and Naples. Gregory the Great is, in his *Dialogues*, his main biographer. Gregory seems himself to have followed the rule and, especially concerned by Sicily during his papacy, founded six Benedictine monasteries there. St. Benedict is rarely depicted with the mitre, but this is possible because he was an abbot. Antonello da Messina painted him in this way.¹

Around St. Benedict, several Benedictine saints can be identified thanks to the artist's inscriptions in Latin mixed with local dialect: St. Scholastica who was his sister, St. Gertrude, St. Maurus, then St. Anselm, St. Placidus and two saints identified by the single name of Bernard.

Some of the figures depicted have a connection with Sicily, like St. Placidus who had been sent there by St. Benedict to found a monastery and was apparently tortured there by pirates or Saracens, according to the sources. Considered a Sicilian martyr, he is holding a palm. St. Maurus, sent by Benedict, had previously saved St. Placidus from drowning by walking on water. This study was probably planned for a Benedictine monastery for which Grano may have completed or simply designed the decoration. Perhaps it is a preliminary study for one of the fresco decorations on the vault of the monastery of Santa Maria dell'Ammiraglio, where Grano, but also Olivio Sozzi and Guglielmo Borremans painted the life and glorification of St. Benedict and his followers.

¹ *Polyptych of St. Gregory*, Messina, Museo Regionale.



A pupil of Francesco Di Maria and then of Luca Giordano, Paolo De Matteis developed a style influenced by his masters but also by his time in Rome where he was imbued with the classicism of Carlo Maratta and also frequented the French artists living there. A contemporary of Francesco Solimena, he was also his main competitor and during his lifetime sometimes enjoyed greater fame and success. Strongly criticized by his biographers for his vanity, especially by Bernardo De Dominici, he is nevertheless one of the painters who received the most commissions for the churches of

Naples. Greatly appreciated, his works were often cited in the *Gazzetta di Napoli*, he was even congratulated for the painting of the dome of Santa Caterina a Formiello and the new dome of the Gesù Nuovo, rebuilt at the end of the century after its destruction in the earthquake of 1688.¹

Invited according to De Dominicis by the Comte d'Estrées and by the Dauphin,² Paolo De Matteis spent three years in France, from 1702 to 1705. While there, he worked for personalities who were highly influential such as the banker Antoine Crozat, the "dealer", Jean Thèvenin, the Marquis de Clérambault and even the Discalced Augustinians (the "Petits- Pères), who commissioned from him the ceiling of their library. All the works created for these French patrons have sadly disappeared, preventing us from judging their quality but also any possible reciprocal influences. He stopped off in Genoa before continuing his prosperous career in Naples.

The subject of this drawing, which was interpreted as Aurora until now, is more certainly a depiction of Ceres on her chariot, drawn by dragon-snakes. The iconography of Ceres is often confused with that of the goddess of Phrygian origin, Cybele, as well as that of Demeter, in particular when they are used for the illustration of allegories of the Seasons or the Elements. The presence of Pan and the goat Amalthea, Jupiter's nurse proves that this is Ceres, goddess of the earth, since Pan and Amalthea together represent abundance, one of the goddess's attributes. The winged creatures that surround the chariot are sowing the earth, taking the grain from their basket. Although Matteis has depicted Cybele several times,³ he seems not to have created any decoration on the theme of Ceres.

The drawing probably dates to the period that follows his training with Giordano during which he produced several paintings so close to those of his master that it is truly difficult to distinguish them. The same applies to their drawings,⁴ which were for a time confused: the hand here is indeed close to that of Giordano and proves, with its restrained and efficient line allied with brilliantly distributed wash which gives the drawing all its light and volume, with a successful mastery of the drawing technique. The dating to the 1690s is also confirmed by a certain rococo inclination in the composition, which Giordano also follows at this time.

1 *Gazzetta di Napoli*, 2 August 1712 and 8 June 1717, cited in Livio Pestilli, *op. cit.*, p. 22. The author comments that Matteis is mentioned more often than Solimena and emphasizes the veritable artistic skill that the painting of a dome requires, an opportunity that Solimena did not have a chance to avail of in Naples.

2 Information attenuated by Arnould Brejon de Lavergnée in his article "Plaidoyer pour un peintre 'de pratique' : le séjour de Paolo De Matteis en France (1702-1705)", *Revue de l'art*, 1990, n° 88, p. 70-79.

3 In particular *The Goddess Iris Appearing to Cybele*, oil on canvas, Sotheby's London, 3 July 1996, lot 223.

4 Giuseppe Scavizzi, "Drawings by Artists in Giordano's Circle: Simonelli, Malinconico, and De Matteis", *Master Drawings*, vol. XXXVII, n° 3, autumn 1999, p. 252-253.

23 PAOLO DE MATTEIS

Piano del Cilento, Salerno 1662 – Naples 1728

The Immaculate Conception

Pen and brown ink, brown wash, rounded at the top
418 x 230 mm (16 7/16 x 9 1/16 in.)

PROVENANCE

Robert Low, London (L. 2222)



An example of a study for a religious composition, this sheet is typical of the style of Paolo De Matteis and can be related to two paintings of the same subject created for Neapolitan churches.

One conceived in 1722 for the church of San Francesco degli Scarioni and on deposit at San Lorenzo, the other c. 1726 for the church of the Conception at Chiatamone, these two illustrations of the Immaculate Conception are close and repeat elements of our drawing: a vertical composition, with the figure of God the Father at the top, the Virgin in the centre standing on a crescent of the Moon, stamping on the snake, surrounded by cherubim and supported by one or two angels. The angel on the right is here sitting, legs crossed in a position that can be found to a greater or lesser extent in both paintings. The one on the left supports the

clouds with its left hand. In the paintings, Matteis reuses these different positions by organizing them differently: in the one of 1722, the right hand angel combines the two positions since, crossing its legs, it also supports the clouds while in the one of 1726, it is the left hand angel which in reverse, crosses its legs.

Matteis has also used this theme, inserting it in larger compositions, such as the *Exaltation of the Virgin in the Old and New Testaments* (Berlin, Gemäldegalerie) of 1716-1717, where he still shows this same way of arranging the figures, repeating this angel with crossed legs on several occasions.

The hand is typical and recalls numerous drawings by Matteis and, as in the previous drawing his training with Giordano is still evident. Following the example of his former master, he uses outlines in pen and brown ink, to which the wash gives all its force and dimensionality. The graphic style is perfectly comparable to the *Charity of Saint Vincent de Paul*, for example a drawing in the same technique in the museum of Darmstadt, published by Walter Vitzthum,¹ then by Erich Schleier,² who connects it to the painting of the same subject, which in the meantime reappeared at the Heim gallery. Yet again, we find this same angel, almost a commonplace for Matteis.

The piece of wood at the centre of the sheet should be mentioned, taken up in the fibres of the paper, it is an original trace of the handcrafted paper.

1 Walter Vitzthum and Catherine Monbeig Goguel, *Le Dessin à Naples du xvi^e au xviii^e siècle, XXXIX^e exposition du Cabinet des dessins*, Paris, musée du Louvre, 1967, cited p. 30.

2 Erich Schleier, "Opere di Paolo de Matteis in Germania", *Scritti in onore di Raffaello Causa*, ESI Napoli, 1988, p. 310, reproduced.

24 FRANCESCO CAMPORA

Rivarolo c. 1693 – Genoa 1753

Allegorical Figure Representing the Catholic Faith (recto);
Ornament Studies (verso)

Pen and brown ink, brown wash, black chalk (recto); black chalk (verso)

Inscribed N° 11. *Collezione Santo Varni and del Campora* at the bottom

272 x 391 mm (10 1/16 x 15 3/8 in.)

PROVENANCE

Santo Varni Collection, Genoa

A painter of Genoese origin, Francesco Campora was largely active in Liguria, but Carlo Giuseppe Ratti, the biographer of Genoese painters, refers to time spent in the studio of Francesco Solimena after having painted a ceiling in the palace of Signor Pietro Maria Giustiniani. « But because he was not satisfied with what he had done, he left for Naples; and there he applied himself again with eagerness to study in the studio of Solimena, with whom he learned correct colour. On this occasion, Campora formed his style which is very close to the colorist view of Solimena.¹ Working for the Giustiniani family, the young artist must have been present at the celebrated arrival of three large works created by Solimena between 1715 and 1717: the *Massacre of the Giustiniani at Scio*, *The Arrival of the*



Ashes of Saint John the Baptist at Genoa and The Embarkation of Christopher Columbus for the Indies,² all commissioned by the Giustiniani governors, Orazio and Pietro Maria for the Hall of the Minor Council of Genoa. The general admiration provoked by the paintings undoubtedly explains the Genoese artist's motivation in going to complete his training with one of the most prominent masters of the time.

Campora spent a few years in Naples in Solimena's studio for whom, again according to Ratti, he created very good copies, as did all his best pupils, then he went to Rome. Ratti lists a certain number of his works and mentions in particular, frescoes in the church San Martino de Sampierdarena. This church was unfortunately destroyed in 1942, but we know that Campora had painted its walls and ceiling. David Dellepiane writes "In the midst of elegant, fine, capricious ornamentation of perspective effects, of sinuous architectural cornices, in the central vault of the oratory he painted the great fresco of the Glory of St. Martin in a whirling movement. The allegorical frescoes of the choir, the Evangelists in the pendentives of the vault and the glory of angels of the ceiling that overlooks the altar on which rests the altarpiece of St. Martin also by Campora, accord perfectly with the main work in the precision of the drawing and the clarity of the colour range."³

The type of decoration described here recalls, in its combination of fictive architecture and narrative and allegorical frescoes, the great traditional decors of Genoa and Naples. Our drawing, a project for a pendentive which could be for the choir or the apse, recalls those of Solimena for the church of the Gesù Nuovo in Naples and depicts the Catholic faith as described by Cesare Ripa.⁴

"It is good for him that he was able to draw; otherwise he would have learned little from such a master" writes Ratti – which proves how little respect there was at the time for drawing of the Neapolitan school. Paradoxically Campora's work is imbued with Solimena's manner, both in the technique that allies pen and grey wash and in the use of ample and expressive drapery. It shows how the Neapolitan master's influence was exported and spread through artists trained by other schools but who spent some time in his workshop and who adopted his working method.

1 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, Genoa, 1769, p. 285, and Lilli Ghio, "Francesco

Campora", *La pittura in Italia, il Settecento*, Milan, Electa, 1990, vol. II, p. 647-648.

- 2 These three large canvas were destroyed in a 1777 fire and all that nowadays remains are three *bozzetti* (Museo Capodimonte, Naples, Collection Banca Popolare di Sondrio; Musée des Beaux-Arts, Rennes.)
- 3 This citation comes from San Pier d'Arena website (also Sampierdarena) : www.sanpierdarena.net/MARTINO%20san%20ORATORIO.htm.
- 4 Cesare Ripa, *Iconologie*, Paris, Louis Billaine, 1677, p. 159-160 : ["A woman dressed in white, wearing a helmet, in her right hand, a candle on a heart, and in the left, the Tablets of the Commandments and an open book. Faith, as a theological virtue, wears the helmet to show that to have true Faith, the innocent must be protected from the blows of enemy weapons that are the natural rationalism of the philosophers and disputatious sophisms of heretics and bad Christians, firmly keeping to the evangelical doctrine and God's commandments [...] the book and tablets of Moses are the union of the old and new testaments, of all that in which we must believe which are the commandments of Christ our Lord with those of the Ancient Law in accordance with his words: 'I have not come to destroy the Law but to accomplish it.' The heart held with the candle in the hand shows the illumination of the soul born through faith, which chases away the darkness of the blasphemy and ignorance."]

25 PAOLO FILOCAMO

Messina 1688 – 1743

Study for the Figure of Christ

Black and red chalk, squared for transfer with black chalk
Inscribed lower centre *Paolo filocami*
391 x 228 mm (15 ³/₈ x 9 in.)

The inscription at the bottom of this drawing refers to the workshop of the Filocamo brothers, Antonio, Paolo and Gaetano, three brothers from Messina who learned the basics in Rome under Carlo Maratta and who established a drawing and nude academy in their hometown in order to pass on the art of drawing "in the Roman manner", of which this beautiful sheet is evidence.

Their drawings have recently been studied by Simonetta Proserpi Valenti Rodinò¹ and by Roberta Vitanza.² The major difficulty in developing their career and identifying their drawings lies in the damage suffered by their works and decors as a result of the two earthquakes of 1783 and 1908. This is the case for the *Baptism of Christ* in the church of Sant'Elia of Messina, which was damaged in 1783 at the same time as the vault and was also painted by Paolo Filocamo and his brothers. However, the silhouette of Christ can still be made out, in reverse, but in the same position, arms crossed and the knee bent against a rock, which gives it the impression of floating slightly. Our sheet is perhaps a preparatory study.

It is also possible to mention a drawing sold in the past at Christie's as Guglielmo Cortese, a figure study in black and red chalk like ours, bearing exactly the same inscription by the same hand, with the same sophisticated capitals.³ Roberta Vitanza has told us that it is also to be found on a drawing in Darmstadt Hessisches Landesmuseum and that it could be the handwriting of a collector.

Like ours, the Christie's sheet is influenced by Roman baroque



and reflects the teachings of the Accademia di San Luca. They ally the study of real, vigorous anatomy and a veritable elegance of pose and movement as well as an interest in texture. They date to the same period and certainly both belong to the cycle of Sant'Elia, although it is difficult to prove this due to the extremely bad condition of the frescoes. Other sheets, most often composition studies in pen and brown ink, mainly conserved in Germany, in Berlin or Darmstadt, have a rounder style. Simonetta Proserpi Valenti Rodinò recalls that since the brothers opened an academy that is mentioned in most Sicilian sources, these inscriptions could be marks indicating that they belong to certain groups of drawings for the purpose of teaching.

We are especially grateful to Roberta Vitanza for the information she has so kindly provided.

1 Simonetta Proserpi Valenti Rodinò, "Precisazioni su Paolo Filocamo disegnatore", *Per Citti Siracusano, Studi sulla pittura del Settecento in Italia*, edited by Gioachino Barbera, Messina, 2012, p.107-112.

2 Roberta Vitanza is the author of the "Tor Vergata" dissertation on the graphic, painted and engraved production of Antonio, Paolo and Gaetano Filocamo, 2008-2009, Università degli Studi di Roma, as well as a recent article: "Su un disegno inedito di Antonio Filocamo", in *Per Citti Siracusano, Studi sulla pittura del Settecento in Italia*, p. 103-106.

3 London, Christie's, 7 July 1998, lot 14 as Guglielmo Cortese.

26 CORRADO GIAQUINTO

Molfetta 1703 – Naples 1765

The Virgin and Child between St. Luke and St. John the Baptist

Pen and brown ink, grey wash over black chalk lines
256 x 188 mm (10 ¹/₁₆ x 7 ⁷/₁₆ in.)

PROVENANCE

Private collection, London

BIBLIOGRAPHY

Atti del convegno di studi su Corrado Giaquinto, Molfetta, 3-5 January 1969, fig. 11



“One of the most elegant draughtsmen of the Neapolitan School”, according to Walter Vitzthum, Corrado Giaquinto was a pupil of Francesco Solimena, whose lessons he retained fully, before enjoying a successful career in Turin (1733 and 1735), Rome, where he set up his studio and taught young Spanish artists, then in Spain (1753-1762), where he combined the duties of first painter to the king, director of the Real Academia de San Fernando and director of the royal tapestry factory of Santa Barbara. Four years before his death, he left his most impressive works, those of the Royal Palace, behind him and finally returned to Naples.

Typical of the artist's vigorous and fluid style, of great elegance, this sheet recalls those conserved in the Museo di San Martino and the Biblioteca del Nuovo Palazzo Reale of Madrid, which

prepare sculptures for the Royal Palace of Madrid. The subject can be compared with a *Holy Family* in the Museo di San Martino, which also dates to the Spanish period. All these sheets show the same slightly angular simplification of the human form, which takes nothing from the drawing's grace. Their figures have almond shaped eyes, and Giaquinto uses the grey wash fluidly, allowing the light to be utilised. Above all, the artist has stripped away the small flourishes which came from the Roman influence of Trevisani for example, to concentrate on form, on volume and the combined efficiency of contours and light. This is a development that also affects his painting, and it is interesting to note that it took place at a time when the artist, at the summit of his career, was in charge, not only of painting but also of all the decoration of the Royal palace. Like Charles LeBrun at Versailles, he drew sculptures, stuccowork and he also had considerable administrative responsibilities. Although naturally prolific, Giaquinto certainly had no other choice but to purify his manner, to find through drawings the essential elements of the form and light which are necessary for the decor to work.

27 OLIVIO SOZZI

Catania 1690 – Ispica 1765

The Annunciation

Gouche and oil on paper, scalloped in the upper area
353 x 273 mm (13 ⁷/₈ x 10 ³/₄ in.)



This oil on paper whose style is simultaneously evocative of Sebastiano Conca, Francesco Celebrano and especially Corrado Giaquinto for the figures' features and the essential

elements of the composition, can be related to the works of the Sicilian Olivio Sozzi.

Originally from Palermo where he trained, Sozzi went to Rome from 1729 to 1732 to work in Conca's studio. He became friendly with Corrado Giaquinto, some of whose drawings and *bozzetti* he owned.¹ This short stay transformed his style, and he brought back to Palermo a manner that had assimilated his Roman apprenticeship and which he would develop in a large number of decorations. His frescoes for the basilica of Santa Maria Maggiore of Ispica are among the masterpieces of the Sicilian *settecento*. It is in fact when working on this project, while he was decorating the basilica's Cappella Grande with his son-in-law the painter Vito d'Anna, that he died in a fall from scaffolding.

The attribution of our work relies in the first instance on the reasoning that the author of this grisaille is an artist influenced by Conca and Giaquinto, both in the composition and in the technique. However the unusually intense iconography and the scalloped form of the upper area of the composition recall models of the Sicilian *settecento*. Accordingly as Citti Siracusano has written, from the 1750s Olivio Sozzi "is active in Catania and eastern Sicily, where he infuses artistic circles with the capricious and gallant grace of a type of rococo derived from Conca and Giaquinto". The putti in the lower right on the one hand, the step that creates an angle, the balustrade and the kneeler on which the Virgin is leaning on the other hand, are direct borrowings from two paintings by Giaquinto,² proving intense familiarity with the master's work. Comparison with a few works by Sozzi, in particular the *Birth of the Virgin* for the church of Santa Maria della Stella in Militello (*in situ*), shows similar use of architectural and decorative elements such as columns, balustrades, steps, but also the draperies and the still lifes of silverware placed in the foreground. The figures are close to those of Giaquinto in their poses and their clothing. Two small heads chatting in the background are similar in the two works and Sozzi has used the figure of God the Father flying over the scene, arms spread out, on several occasions in other compositions, sometimes sitting on a terrestrial globe over which the dove of the Holy Spirit flies,³ a depiction that seems however to derive more from Conca's models.

It is true that the manner is similar to that of his son-in-law, Vito d'Anna who was in turn a pupil of Giaquinto and was influenced both by him and by Sozzi. The two men, who were highly productive, worked a lot together, Vito d'Anna more in Palermo, Sozzi more around Catania, in a style that was strongly influenced by Giaquinto, and their works are at times very similar.

1 Citti Siracusano, "Francesco Sozzi", in Giuliano Briganti, *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milan, Electa, 1990, p. 870.

2 *The Death of St. Joseph* for the St. Joseph chapel in the church of Santa Teresa di Torino and the *Annunciation* at the Galleria Borghese in Rome.

3 This is the case in his fresco, *Triumph of the Sacrament* (vault of the nave of Santa Maria Maggiore in Ispica): in this work he is very close to the figure in our oil on paper.

28 FRANCESCO LA MARRA

Martina Franca 1728 – Naples 1787

Allegory of Architecture and the Liberal Arts: Study for a Frontispiece

Black chalk, pen and brown ink, brown and grey wash
Inscribed in pen and brown ink on the verso, lower right *Franc La Marra*
303 x 211 mm (11 7/8 x 8 1/4 in.)

PROVENANCE

Paul-Franz Marcoux, Paris (L.1911b)

BIBLIOGRAPHY

Luciana Arbace, "Proposte alternative intorno a Massimo Stanzione e Luca Giordano per alcuni fogli Santarelli", in *Le Dessin napolitain*, international symposium papers, Paris, École normale supérieure, 6-8 March 2008, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2010, p. 117, fig. 1 (reproduced)



This highly finished sheet, superb in technique and in perfect condition, prepares the frontispiece of the 1758 edition of the book *Trattato di Architettura* by Marcus Vitruvius Pollio or Vitruvius, at the Stamperia Simoniana, translated with comments by the Marquis Berardo Galiani (fig. 1).

According to the engraving's lettering, the invention of this iconography is also due to the marquis. It depicts the young prince Ferdinand being presented to the Liberal Arts,

essential for good government, including Architecture in the centre represented by Zeus on his eagle. It is probably the best example of the work of Francesco La Marra, whose graphic style is generally more efficient and energetic than it is preoccupied with elegance. Little is known about the formation of this engraver and draughtsman by whom less than ten paintings are known. Éric Pagliano recalls that the relatively recent rediscovery of this artist is due to Walter Vitzthum¹ and was initially in the context of the clarification Luca Giordano's drawings.

One of his most famous works is the *Raccolta di cinquante disegni originali degli eccellenti pittori napoletani il cav. L. Giordano e il sig. F. Solimena incisi in rame in modo che ne se esprime il colore e il tocco del pennello dal cav. Francesco Lamarra...*, a publication that assembles prints after drawings by major Neapolitan artists and was published by the Terres brothers in 1792.

Our drawing still shows the influence of Giordano and through him of Pietro da Cortona in the round features, blooming silhouettes, the composition remaining baroque. The manner in which the wash is used is however influenced by Francesco Solimena.

To illustrate the famous ancient treatise on architecture in the midst of the discovery of Herculaneum and Pompei is not insignificant and is certainly not unrelated to the taste for Antiquity that the artist developed in many of his drawings, as Sophie Harent has commented with regard to a drawing conserved at the Bibliothèque nationale in Paris.²

1 Éric Pagliano, *Dessins italiens de Venise à Palerme du musée des Beaux-Arts d'Orléans*, Paris, Éditions Somogy, 2003, p. 202.

2 *Splendeurs baroques de Naples. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, Poitiers, musée Sainte-Croix/Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006, p. 216, n° 99.

29 FILIPPO FALCIATORE

Active in Naples 1718 – 1768

Tereus Chasing Procne and Philomela

Pen and brown ink, grey and blue wash over traces of black chalk, partially pricked for transfer on two joined sheets of paper
Inscribed *N 60* on the verso
385 x 455 mm (15 1/8 x 17 7/8 in.)

BIBLIOGRAPHY

Laurie Marty de Cambiaire, «Filippo Falciatore dessinateur: trois nouvelles propositions », in *Le Dessin napolitain, actes du colloque international*, Paris, École normale supérieure, 6-8 March 2008, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2010, p. 171, fig. 6 (illustrated) and pl. LIV

Like his master the painter, sculptor and architect Domenico Antonio Vaccaro, Filippo Falciatore is a multitalented artist, who set himself up as the promoter at the beginning of the 18th century of a new taste. This trend, more profane and worldly, moves away from the lessons of Francesco Solimena to assert itself in a resolutely Rococo language.

Falciatore created multiple genre scenes, "*bellissimi capricci di assassinamenti, d'incendio, di recreazioni, disturbate in*



campagna ed altri bellissimi quadretti que han meritato la lodi di tutto il publico...”,¹ worked for prestigious patrons and received the “*distintissimo onore*” of creating the unanimously admired sedan chair of the Queen Maria-Amalia of Saxony on the occasion of her marriage to the future Charles III of Spain. Designing and decorating furniture was an integral part of Vaccaro's activities, and Falciatore, as pupil and then later in his own name, received numerous commissions for paintings for sedan chairs and carriages, of commodes and overmantels. Unfortunately, few of these luxurious objects have survived the ravages of time. An example of this type of production is the decoration of the church of Cicciano, for which Falciatore created two altarpieces and supplied all the drawings for the stuccowork, marble and furniture.²

This sheet is also an example of the type of graphic production that was intended to be used for interior decoration. Pricked for transfer, it is therefore a cartoon. The central scene depicts the banquet of Tereus, an especially cruel episode in Ovid's *Metamorphoses* (VI, 412-674), which relates how the king Tereus was punished for having raped and mutilated his wife Procne's sister, Philomele, by cutting her tongue. Philomele succeeded in escaping by having a tapestry sent to her sister telling her story, and Procne took revenge by having her son killed and served to her husband at table. While Tereus, having understood the horror of the situation, rushed towards the two sisters, they were transformed, one into a nightingale, the other into a swallow. Despite the rarity and violence of the subject, it is probably a decorative project for the interior of a palace, since the artist has drawn a border decorated with flowers around the main composition, intended to be produced in stucco or wood.

The cruelty of the scene is intelligently served by the accumulation of refined details such as the silverware in the background, the furniture and by the impression of fury, of strident clashes which come from the aggressive gestures of the figures and the large wings that are growing in the women's backs. Both are depicted at the moment when they lose their human body, and they seem to be about to fall out of the scene. It is even likely that, the décor being placed at a height, the overflowing wings were intended to be created in stucco in order to create an effect of trompe-l'œil, a method that was

frequently used in Neapolitan churches to impress spectators.

- 1 Bernardo De Dominici, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti*, Naples, Di Mauro Editore, 1970, p. 494.
- 2 Gennaro Toscano, "Rapporti tra il commendatore Fra D. Giuseppe Maria Cicinelli e il pittore napoletano Filippo Falciatore (1718-1768)", in *Atti del circolo culturale G. B. Duns Scoto di Roccarainola*, 1981, n° 7, p. 34-42.

30 FILIPPO FALCIATORE

Active in Naples 1718 – 1768

Allegory of Air

Pen and brown ink highlighted with grey wash over a sketch in black chalk, contours pricked for transfer, watermark of three crowned circles
287 x 195 mm (11 1/4 x 7 3/4 in.)

BIBLIOGRAPHY

Laurie Marty de Cambiaire, "Filippo Falciatore dessinateur: trois nouvelles propositions", in *Le Dessin napolitain*, papers of the international symposium, Paris, École normale supérieure, 6-8 March 2008, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2010, p. 172, fig. 9 (reproduced)



This elegant drawing is again a cartoon and can be related to a sheet in the Musée des Beaux-Arts of Dijon depicting Earth,

formerly published as attributed to Fedele Fischetti (fig. 1).¹ These works, in the same technique with the same dimensions and both picked for transfer, belong to a decorative project on the theme of the Four Elements. We recognize Filippo Falciatore's graceful and angular hand and his typical feminine figures, comparable for example to his Erminia sitting in a similar position in his *Erminia with the Shepherds* (private collection).

The destination of these gracious allegories is still unknown. We can deduce from their dimensions that they were intended to decorate the small areas of a piece of furniture or a sedan chair.

The Four Elements represented by antique gods are a common decorative theme, which allow pleasant decorative variations. Neapolitan artists of the 18th Century did not hesitate to make the most of this, both in painting and the decorative arts.

The theme of Air is here treated with some originality; although the peacock is Juno's traditional companion, it is more unusual to see her equipped with a bolt of lightning and a drum. These two attributes are however appropriate since they recall light and sound disturbances in the sky, evocations of the famous arguments of the Olympian couple.

- 1 Catherine Loisel (dir.), *Splendeurs baroques de Naples. Dessins des xvii^e et xviii^e siècles*, Poitiers, musée Sainte-Croix/Paris, Gourcuff Gradenigo, 2006, p. 234-235, n° 108, illustrated p. 109.

31 FILIPPO FALCIATORE

Active in Naples 1718 – 1768

Hercules and Lichas

Black chalk, pen and brown ink, green wash on several sheets of paper put together, pricked for transfer, watermark of three crowned circles
457 x 329 mm (18 x 12 15/16 in.)

This drawing is different to others by Filippo Falciatore in the use of the brush which gives the lines a broader and less incisive appearance than the pen. However, his usual manner of creating can be found here: he glues several sheets together (their watermark is moreover similar to that of the *Allegory of the Air*) and he pricks his drawing for transfer. Again, this is a working utensil.

The rather extravagant, energetic gestures of his figures is recognizable, which animates his scenes of brawls or assaults, for example the *La Cuccagna al Largo di Palazzo* (Naples, Giannone Collection) or *L'Assalto al carro dei carcerati al Largo del Mercatello* (New York, art market). Above all, we observe the same contrast between the violent subjects and the presence of rather incongruous decorative elements, such as the flowers. The difference in technique does not hide the familial relationship between the physiognomy and silhouette of Hercules and the figure of Tereus in the drawing we present above. They both have long legs with rather exaggerated muscles, intentional anatomical deformations and a specific elastic flexibility. The same energy animates the figures in our drawing and that of the *Young Nobleman attached to a post* (Museo di San Martino), which prepares the *Brigands*



attacking a Carriage (Stuttgart, Staatsgalerie). This drawing can be compared especially to the *Cain and Abel* of the Museo di San Martino, in which poses, appearance, clothing and manner of making the draperies float, match exactly.

Faithful to the narrative of this episode which precedes the death of Hercules in Apollodorus (*The Library* II, 7.7) and in Diodorus Siculus (*Library of History* IV, 10), Falciatore shows us Hercules wearing his lion skin whose claws can be seen whirling, making Lichas spin to throw him into the Aegean Sea, after which he unwittingly brings Deianira's coat to him poisoned with the blood of Nessus. Like all depictions of Hercules, the subject lends itself to showing the artist's skill in drawing heroic anatomies, but this theme also implies the ability to render the violence of physical pain and fury which inhabit the hero.

32 FRANCESCO CELEBRANO

Naples 1729 – 1814

Ariadne at Naxos; The Marriage of Bacchus and Ariadne

Gouache on paper, a pair in their original frames
337 x 540 mm (13 1/4 x 21 1/4 in.)

BIBLIOGRAPHY

Vincenzo Pacelli, "Francesco Celebrano pittore: inediti e precisazioni", *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Naples, Banca Sannitica, 1984, p. 509, ill. fig. 7 and fig. 8



A sculptor, maker of *santons* for the local nativity cribs, illustrator, organiser of festivities, Francesco Celebrano is a complete artist, of multifaceted talent that is entirely characteristic of Neapolitan creativity. He was a pupil of Francesco Solimena and then entered the studio of Matteo Bottiglieri to learn sculpture. He worked for the Prince Raimondo Di Sangro, in particular at the Sansevero chapel. From 1770, he became the painter of the Bourbons, organizing court festivities, receiving several commissions for decorations and religious altarpieces. From 1772 to 1770, he was director of the Royal porcelain factory of Naples, then "*pittore di camera*" to Ferdinand IV of Naples until 1798.

For a long time, his career was only known in a fragmentary manner and mainly for his links with the enigmatic Prince Raimondo Di Sangro whose "*pittore di casa*" he became. For him, he created the sculpted altarpiece of the spectacular Sansevero chapel and helped him in his scientific and chemical research. One of their most curious inventions was the "*carrozza maritima*" which sailed in the Bay of Naples in July 1770, causing surprise to the public. This major event long occulted the rest of a successful career and enviable success that have been revealed by the research of Elio Catello and Vincenzo Pacelli.

It is nevertheless at this time, towards the end of the 1760s, that Celebrano created these two grisaille compositions. Vincenzo Pacelli has related them to four *tempere* in grisaille in the museum in Caen and especially to works painted in fresco in the Palazzo Sangra, attributed to Celebrano by Nicola Spinosa and Vincenzo Pacelli. These works exploit a brilliant, decorative, spiritual and light vein that distinguishes itself from Solimena's formula and shows the artist's interest in other artistic cultures. They have in common, bright colours, lively and

communicative figures joyously developing and with humour on a dancing rhythm laughing faces, mischievous expressions.

The Triumph of Bacchus and Ariadne as well as their wedding are two themes taken from Ovid and Catullus and are often used in the history of art. The obvious model for Celebrano for the subject, but also for the intense and sensual atmosphere of the work, is the ceiling of the Farnese Gallery in Rome, painted by Annibale Carracci for Cardinal Odoardo Farnese. According to Pacelli, the profound assimilation of this great model and its transformation into a truly original work cannot be due to the study of the Gallery only from reproductive engravings and seems to prove a journey to Rome.

The vitality, the joyous, brilliant expression that animates them explains the success of Celebrano during his lifetime, “a painter and sculptor of value”,¹ who is one of those artists who, with “Diana, Fischetti, Dominici and Bardellino, destroy all idea of sterility and decadence at this time”.²

1 Pietro Napoli-Signorelli, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, Naples, 1811, t. VII, p. 250.

2 *Idem*, p. 255.

33 FRANCESCO CELEBRANO

Naples 1729 – 1814

Allegory of Summer; Ceres Surrounded by Putti

Black chalk, pen and brown ink, wash, contours pricked, watermark of a fleur de lys in a circle
412 x 405 mm (16 1/4 x 16 in.)

PROVENANCE

Christie's London, 6-7 July 1987, lot 135 (as Francesco Solimena)



This large workshop drawing, pricked for transfer, is a cartoon that may prepare the door of a carriage, a sedan chair or a piece of furniture. It was for a long time attributed to Solimena,

is it has many characteristics of the drawings that came from the master's workshop; the graphic technique, which combines pen and brown ink with grey wash, the chiaroscuro, which in fact allows the use of grey wash, ample draperies, the gestures and features of the figures, with fingers with round and curved extremities.

Although the drawing lacks the impetus specific to the master, the quality is nevertheless worthy, and the names of some of his best pupils can be proposed. The subject is especially reminiscent of Francesco Celebrano and his frescoes of the *Allegory of Summer and Autumn* of the Palazzo Sangro of Naples. The robe tied around the waist of Ceres, which falls in folds on the sides, is typical of Celebrano and is found on many of his female silhouettes but rarely among the works of his companions. In the same way, the plump, playful putti with sometimes rather broad shoulders, are almost a signature. They can be compared to those in one of his rare known drawings, *Spring*, at the Museo di San Martino. Despite the different technique – the one in Naples is in black chalk – the manner of creating the eyes is absolutely identical and besides corresponds to his way of always making them quite striking. This allows us to propose this attribution, despite the absence of any corresponding picture or painted work.

34 GIACOMO CESTARO

Bagnoli Irpino 1718 – Naples 1778

A Man Leading a Woman into a Gallery of Antiquities and Decorative Arts

Pen and grey ink, grey wash
281 x 210 mm (11 1/16 x 8 1/4 in.)

In a more applied and smoother style than is usual, Giacomo Cestaro has depicted a man and a woman in a palace. The man is leading the woman who, wearing a crown of vegetation, resembles an allegory and is pointing out some precious works to him, pieces of silverware and archaeological objects, unless they are porcelains. A putto holding a statuette accompanies them.

The specificity of this drawing is that it is probably a study for a frontispiece or an illustration for the catalogue of a collection of antiquities and *objets d'art*, which we have not yet been able to identify. It evokes the interest for the world of collecting and connoisseurs of antiquities in Naples, a lively interest sustained throughout the 18th century by Bourbon patronage and by the new archaeological discoveries of the sites of Pompeii and Herculaneum. As Wincklemann reports in his publication *Storia dell'arte presso gli Antichi* (Rome, 1783-84) already at the

end of the 17th century, the lawyer Giuseppe Valletta collected Etruscan objects.¹ The collection of Greek vases of Giovanni Carafa, Duca Di Noja, published in a catalogue in 1778, and of course the famous collections of William Hamilton, a veritable cultural centre that made Naples an essential place for lovers of antiquities. The objects in this drawing, the ewers and statuettes, could also be in porcelain and hence evoke the royal factory created by Charles de Bourbon and Maria-Amelia in 1743, transferred to Spain and then reinstalled at Portici by Ferdinand III under the name Real Fabrica Ferdinanda.



In any case, this refers to an exceptional period for creation, discoveries and artistic patronage in Naples.

Although the drawings of Cestaro usually combine black chalk and brown ink and are more free, more rapid, we can understand that the artist is making a special effort for a specific project. The man's pose is exactly what we see in his paintings and drawings, for instance in his *St. Philip destroying the idol with words* in the church of Santi Filippo e Giacomo in Naples, a pose which derives moreover from models disseminated by Francesco Solimena² and Francesco De Mura.

In the same way, the man's face is recognizable with the eyebrows pointing upwards, also derived from Solimena, but reused on several occasions by Cestaro. The graphic skill is, yet again, derived from the master's teaching. The brilliantly spread grey wash which is used to model refined and precise expressions is recognizable. The chiaroscuro and movement are always essential. However, these elements are now used for a more sophisticated and more detailed manner, a more Rococo style.

1 Edition of 1783-1784, t. I, Book III, chap. IV, § 15, p. 218 or commented edition *History of the Art of Antiquity*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006, p. 176 and 276.

2 It derives from the figure of Elijah in Solimena's altarpiece *Solimena S. Elia e S. Eliseo*, Naples, Santa Maria del Carmine Maggiore (Bologna, fig. 102).

35 LORENZO DE CARO

Naples 1719 – 1777

The Lamentation

Black chalk, pen and brown ink, grey wash, squared for transfer with black chalk

Inscribed *Lorenzo de Caro and n.º 1 Ducati 1.20* on the verso
465 x 292 mm (18 5/16 x 11 1/2 in.)

Lorenzo De Caro is a strictly Neapolitan artist who only worked outside its walls on rare occasions. His workshop and accommodation were close to Sant'Anna di Palazzo and his paintings can be admired at the Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.

Although archival documents give us information about his civil status, his private and family life, the usual historiographical sources are silent, which deprives us of information about his training. It is therefore necessary to rely on the style, especially of his rare drawings that undeniably bear the mark of Francesco Solimena, in the round blooming features, the emphasis of the draperies, and above all the technique that alternates ink lines, the light indicated with grey wash and hatching in black chalk to give the space structure and solidity. They can be confused with those by Jacopo Cestaro, which are often very similar. From the same generation, the two painters worked together at the Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo between 1757 and 1759, and their style, dependent on Solimena but marked by the naturalism of Giuseppe Bonito and Gaspare Traversi, is



not always easy to distinguish in either paintings or drawings. In our case, the old inscription on the back, which mentions the artist and which gives an indication of price in ducats, a Venetian currency that was also minted in Naples in the 18th century, seems exactly contemporary with the artist and everything allows us to think this. The painter depicted the subject of the Lamentation on two occasions. Although we cannot claim that our drawing is directly preparatory for one of the two, it can still be compared, for the stylistic similarity in the treatment of the hands and the features as well as the general balance of the composition to that in Portici (*in situ* in the Chiesa della Croce, signed and dated 1756).

Certain areas of the drawing, such as the horsemen, also evoke Domenico Mondo. These three artists are called the “*disubbidiente*” by Mirella Marini and Rosario Pinto,¹ in other words those that sought to find their own way in the Neapolitan context so strongly marked by Solimena’s personality. Their drawings nevertheless show, especially in the case of Cestaro and De Caro, how Solimena left a lasting influence on them and to which point his teaching spawned a homogeneity of style and graphic quality that marks the 1750s in Naples.

1 Mirella Marini and Rosario Pinto, *Pittore del ‘700 napoletano*, Salerno/Milan, Oèdipus ed., 2005.

36 GIACINTO DIANA

Pozzuoli 1731 – Naples 1804

The Massacre of the Innocents

Pen and brown ink, grey-blue wash over traces of black chalk
Inscribed *Disegno originale di Giacinto Diano* on the verso
378 x 490 mm (14 ⁷/₈ x 19 ¹/₄ in.)



This drawing, which bears an early attribution to “Giacinto Diano”, can in fact be related to the *bozzetto* of the same subject conserved in the Minneapolis Institute of Arts,¹ as well as to the preparatory sketch, formerly in the collection of Edward A. Maser in Chicago. The *bozzetto* is very likely preparatory for the frescoes of the Cappellone of Santa Maria della Pietà dei Turchini of Naples. Built in 1780 in the left transept by Nicola Del Giacomo and Emanuele Ascione, the Cappellone

was in fact adorned with several works by Diana, in particular an *Adoration of the Magi*, an *Adoration of the Shepherds*, a *Circumcision*, a *Massacre of the Innocents*, “*tutte belle opere del piu volte lodato Giacinto Diana detto il Pozzuolano*”.²

Despite obvious differences – the Minneapolis *bozzetto* prepares a composition painted over a door –, there are several common points: the features, the figures with long arms, positions slightly elastic, supple postures and gestures, the detail of the dog in the foreground. Some vestiges of Solimena’s influence and his large battle scenes such as the *Centaur and Lapiths*, remain both in the composition and the drawing technique itself. But Diana, too young to have been his pupil, was not in direct contact with his grand teaching of rationalized baroque. He was influenced instead by the classicism, bright colours, compositional harmony and classicizing leanings of his master de Mura. However, the general atmosphere shows other sources of influence. Giacomo Del Po for example, or even the rococo inclination seen in Domenico Antonio Vaccaro and Filippo Falciatore, with a liking for crowded scenes and heightened expression. Nor did he hesitate at times to study models from Roman classicism – here we are far away from this – to calm his compositions.

Offering thus the example of an artist at the intersection of influences, drawing from the various references of the Neapolitan school to forge for himself a personal style, Giacinto Diana also provides proof of a certain diversity of tendencies in Neapolitan visual art during the second part of the century.

1 (acc n° 66.50).

2 Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Naples, Fratelli Terres, 1788, vol. II, p. 354. Sigismondo also mentions a *Purification of the Virgin* and a *Dream of St. Joseph*.

37 GIUSEPPE CAMMARANO

Sciaccia 1766 – Naples 1850

Mucius Scaevola

Pen and brown ink, brown wash, highlights of white gouache
449 x 678 mm (17 ¹¹/₁₆ x 26 ¹¹/₁₆ in.)

Formerly attributed to Luigi Ademollo, this large neoclassical drawing with a virile subject and manner that is both vigorous and sophisticated, can be given to Giuseppe Cammarano by comparison with two other signed sheets by this artist. The three works are in the same technique, with similar dimensions and are framed with the same black border. They all depict heroic themes drawn from ancient history, from Livy or Petrarch. Ours shows Mucius Scaevola burning his right hand to resist the king Porsenna; the two others, illustrate the Death of Virginia and Gaius Fabricius Luscinus meeting Pyrrhus.¹

The three sheets show proof of the same sensitivity to light which the artist studies in the antique tents with lovely precision. Our scene is nocturnal, which makes the lighting effects even more spectacular: the artist emphasizes the shadows formed by the eyebrows, especially for the figures under the lamp. The same way of depicting figures can be



seen with excessive muscle structure, constricted and tense poses, belonging to an exaggeratedly expressive neoclassical aesthetic in his demonstration of strength and virility.

The old mount of the second of the Sotheby's drawings bore the date of 1799 which provides a precious indication that is perfectly logical. Our drawing and the two sold at Sotheby's indeed fit well stylistically between other graphic works: a drawing of the Società Napoletana di Storia Patria in Naples bearing the date of 1792 and a sheet of 1811 of the Museo di San Martino in Naples, for example. The first, *Achilles with the body of Patroclus*, created in Rome, is much less skilful, however already with the tendency to blacken the eyes, while the second *Psyche carried by the Wind* is of an already more sinuous and more precious neoclassicism, more strongly influenced by German neoclassicism than French.

While still very young, Cammarano had worked with Fedele Fischetti, in the church of Santa Maria at Pugliano for example, then with Jacob Philipp Hackert at the Casino di Cardito. Noticed by Ferdinand IV of Naples, he was awarded a prize and sent to Rome where he discovered the works of Anton Raphael Mengs and Pompeo Batoni. On his return, he worked with Andrea Giusti on the restoration of the Villa della Tenuta di Carditello. In 1799, at the time of the short-lived Neapolitan republic, Cammarano was in Naples where he had numerous contacts with Heinrich Friedrich Füger and J. Heinrich Wilhelm Tischbein, representatives of German Neoclassicism. What therefore was the purpose of these drawings in the context of the career of a painter who was still young, appreciated, close to Neoclassical circles but who had also worked alongside representatives of late Baroque such as Fischetti? Do they form a series that prepares a décor intended to be created, perhaps in grisaille or camaieu?² Or rather drawings drawn for their own sake? Their level of finish and the sophistication of their technique plead in favour of this hypothesis. In October 1799, Cammarano asked to be appointed Professor at the Fine Arts academy of Naples: with these drawings could he be seeking, as Fabiana Mendia suggested in her article on the master,³ to prove his adherence to the principles of "simplicity of composition which had been achieved since David [...], the abstract purity of the line" advocated by its director Tischbein, who in fact resigned the same year?

1 They were sold by Sotheby's Milan on 22 June 2004, and their current location is now unknown. They are in pen and brown

ink brown wash, white highlights and measure respectively 42 x 62.7 cm and 41 x 62.7. They have been published on several occasions and included in the exhibition "Civiltà dell'Ottocento", at the Museo di Capodimonte of Naples and at the Palazzo Reale of Caserta, in 1997 (exhibition catalogue, n° 16.15, illustrated).

- 2 There is for instance a preparatory drawing that is quite detailed, but all the same in a more relaxed style (Sotheby's 30 January 2013, lot 318) for one of his frescoes at the Palazzo Castriota Scanderberg (1794), the *Apollo and Marsyas*.
- 3 Fabiana Mendia, "Sugli sviluppi del neoclassicismo a Napoli: Giuseppe Cammarano pittore, decoratore e pittore figurista nei teatri reali", *Bollettino d'arte*, no 74-75, 1992, p. 31-64.

Photographies
Alberto Ricci, Roberta Vitanza, Silvestro Bonanno et archives privées

Relecture des textes français
Lorraine Ouvrieu

Traduction des textes anglais
Jane MacAvock, Marina Korobko pour les fiches 6, 8 et 14

Graphisme
Saverio Fontini et Yvonne Sauvegrain

La photogravure et l'impression ont été réalisées par
Viol'Art Firenze - info@violart.firenze.it
Achévé d'imprimé en mars 2014



MARTY DE CAMBIAIRE
FINE ART

16 place Vendôme – 75001 Paris
Tél. +(33) 1 49 26 05 01
info@martydecambiaire.com

