



DESSINS GÉNOIS
GENOESE DRAWINGS

MARTY DE CAMBIAIRE





G. Beneo. Pinxit. Roma.

DESSINS GÉNOIS
GENOESE DRAWINGS

Nous tenons à remercier pour leur aide et leur soutien les personnes suivantes :
We would like to thank the following people for their help and support :

Cristina et Jean-Luc Baroni, Suzanne Bervillé, Jonathan Bober, Bernard Branger, Yvonne Tan Bunzl, Hugo Chapman, Sally Cornelison, Matteo Crespi, Gabrielle Desazars de Montgailhard, Chiara Grasso, Sean Imfeld, Jak Katalan, Domenico Lanzara, Steven Law, Federica Mancini, Mary Newcome Schleier, Alberto Ricci, Donald Stroud, Daniel Thierry, Guillaume du Vair, Nathalie et Christian Volle et Joanna Watson.

Nous adressons un remerciement tout particulier à Angélique Franck pour la rédaction des notices n°16 à 22, à Marina Korobko pour son implication et ses traductions en anglais ainsi qu'à Bérengère de Rivoire pour sa relecture attentive.

Laurie et Emmanuel Marty de Cambiaire

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

English translations at the end of the catalogue. Dimensions are given in centimètres for paintings and millimètres for drawings, then in inches, with height before width. Condition reports and prices on request.

Couverture

LORENZO DE FERRARI (détail) voir pages 74-77

Page précédente

GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE (détail, taille réelle) voir pages 36-39

Cet ouvrage accompagne l'exposition *Dessins génois du XVI^e au XVII^e siècle*, 16 place Vendôme à Paris, du 25 mars au 19 avril 2019.

MARTY DE CAMBIAIRE
16, place Vendôme – 75001 Paris
Tél : +(33) 1 49 26 07 03
info@martydecambiaire.com www.martydecambiaire.com

DESSINS GÉNOIS
GENOESE DRAWINGS

Catalogue rédigé par
Laurie Marty de Cambiaire

MARTY DE CAMBIAIRE

PIERO BONACCORSI, DIT PERINO DEL VAGA

Florence 1501 – Rome 1547

1 *Putti jouant avec des chèvres et des satyres (recto) ; Études de figure et rosettes (verso)*

Plume et encre brune

Inscrit *Semolio* au verso, autres inscriptions illisibles

125 x 255 mm (4 15/16 x 10 in.)

PROVENANCE

Jonathan Richardson senior, Londres (Lugt 2183) ;
Joshua Reynolds, Londres (Lugt 2364).

Fuyant le sac de Rome de 1527, Perino del Vaga se rend à Gênes en compagnie de Nicolò Veneziano. Il trouve une ville minée par la peste et les conflits militaires. En septembre 1528, le condottiere Andrea Doria se range du côté de Charles Quint contre les Français qu'il chasse hors de Gênes. Il participe à l'établissement de la République mais refuse d'en devenir le doge. Il garde cependant une position prééminente dans le gouvernement de la ville, en tant que « censeur perpétuel ». Décidant de se retirer dans sa villa de Fassolo, achetée en 1521 mais abîmée pendant les combats, il en confie la restructuration à Perino, qui saisit l'occasion pour faire la démonstration de son style puissant et gracieux. En charge du décor de plusieurs salles, Perino conçoit des cycles décoratifs qui font référence à la gloire de l'amiral Doria. La participation de Perino reste aujourd'hui visible principalement dans la galerie des Héros, ainsi que dans la salle de la chute des Géants. Si Perino n'est pas le seul à être intervenu au palais del Principe, c'est lui qui reçut commande pour les

décors les plus importants, ce qui lui conféra une place dominante sur la scène artistique génoise. En 1536, il est nommé « consul de l'art des peintres », véritable consécration, mais quitte Gênes pour Pise, avant de finalement retourner à Rome.

Par son style graphique, proche de celui de Girolamo da Carpi, Pirro Ligorio, Giulio Romano et Battista Franco, mais aussi par ce motif qui rappelle les bas-reliefs et les sarcophages antiques, cette feuille se rattache tout à fait à la culture romaine, acquise par Perino del Vaga au contact des modèles de Michel-Ange, Raphaël et Polidoro da Caravaggio et importée par lui à Gênes. Bien que le motif des putti jouant avec des chèvres et des satyres ne soit pas directement relié à un décor préservé et connu aujourd'hui, il est typique, par sa forme et son sujet, des éléments de décors insérés aux côtés des scènes narratives principales dans le but de les compléter par des références savantes, littéraires ou ésotériques. Ainsi en est-il des lunettes de la galerie des Héros dans lesquelles des putti jouent avec les objets symboliques du pouvoir des ancêtres Doria. Ce dessin semble correspondre en particulier à l'un des motifs imaginés par Perino del Vaga sur la façade nord du palais d'Andrea Doria dans l'un de ses projets dessinés (Amsterdam, Rijksmuseum). Il y développe le thème de la bacchanale d'enfants, traité en bas-reliefs à l'étage attique. Sur l'un d'entre eux, des putti jouent avec deux chèvres, comme sur notre dessin.

Le dynamisme de la composition, les hachures parallèles, la précision du trait se retrouvent sur une feuille du Louvre, *Deux hommes se battant* (Inv. 8798), mise en rapport avec les lunettes détruites de l'atrium du Palazzo Doria. De nombreuses feuilles de Perino del Vaga sont dessinées au recto et au verso, ce qui témoigne de la fécondité de l'activité graphique de l'artiste. Une ancienne attribution à Battista Franco, dit le Semolei, est inscrite au verso, compréhensible mais néanmoins erronée.

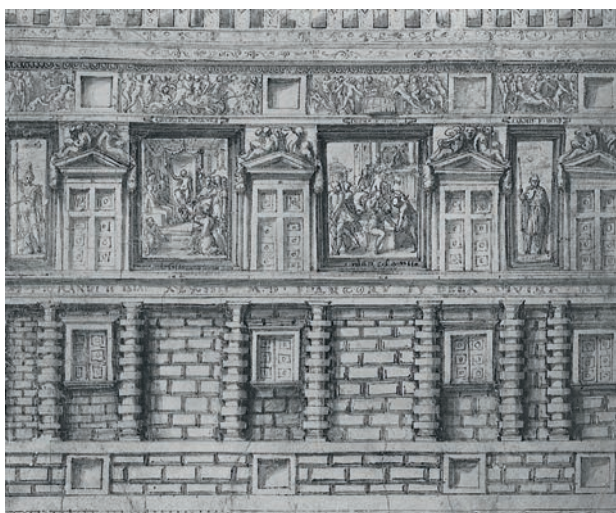
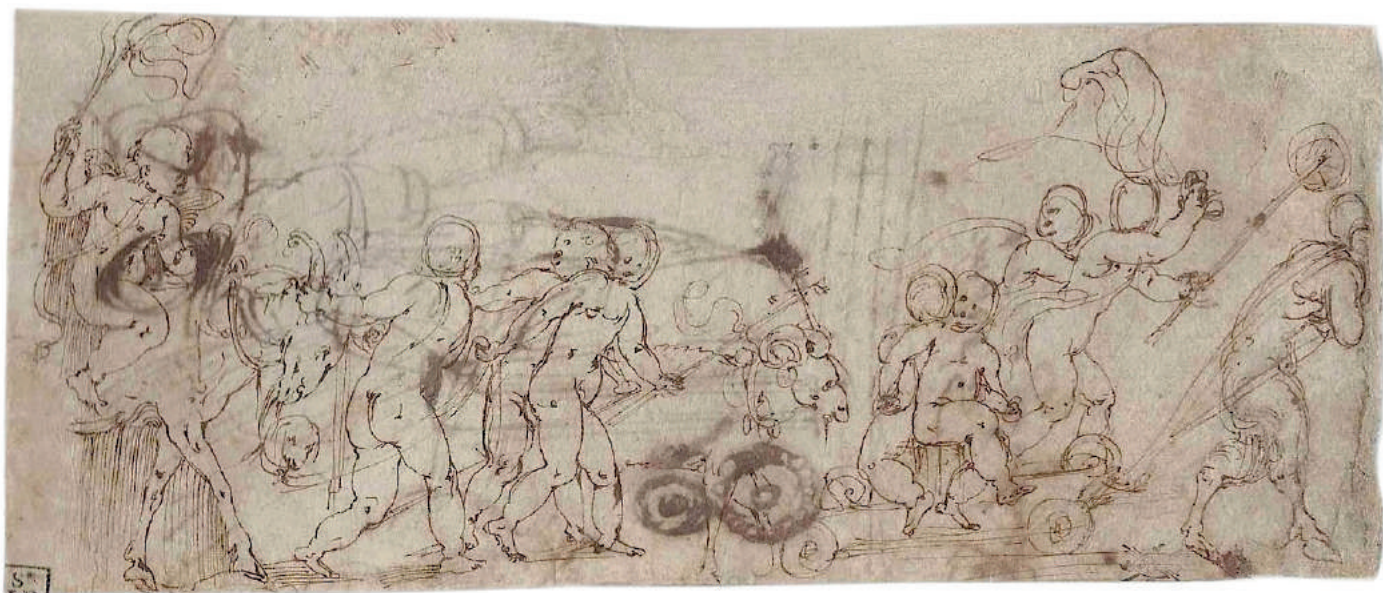


Fig. 1 P. del Vaga, *Projet pour la façade nord du palais Doria*, Amsterdam, Rijksmuseum.



LUCA CAMBIASO

Moneglia 1527 – Madrid 1585

2 *Relmusto Lercari, en guerrier, assis dans une niche*

Plume et encre brune, lavis brun, sur traces de sanguine, légèrement mis au carreau à la sanguine

Inscription *Cangiasi*. sur le montage ancien

259 x 142mm (10 ¼ x 5 ½ in.)

PROVENANCE

Sotheby's New York, 26 janvier 2011, lot 535.

La République aristocratique, établie en 1528 par l'amiral Doria, fut l'occasion pour les grandes familles génoises d'affirmer leur pouvoir, notamment grâce à la construction de palais somptueux. Vers 1576, le Sénat fit une liste des palais devant être disponibles à tout moment pour loger à tour de rôle les visiteurs de marque, selon le système bien établi des *Rolli degli alloggiamenti pubblici di Genova*. C'est pourquoi les décors de ces « demeures altières, résidences de lignées encore plus altières¹ », exaltent le passé médiéval des grandes familles et les exploits de leurs membres illustres, le plus souvent en faveur de la défense de la Superbe.

Le palais Lercari-Parodi, qui se trouve au numéro 3 de la Via Garibaldi, est l'un de ceux-là. Il fut édifié en 1571 à l'instigation de Francesco Lercari, issu d'une famille de navigateurs et marchands établis dans la République ligurienne vers 1100 et rapidement devenus très influents. Au XIII^e siècle, ils mirent en place d'importants échanges avec Pera et l'empire de Trébizonde vers la mer Noire, que Mergollo Lercari continua à développer vers 1316-1318, sans hésiter à faire usage de la violence : après avoir organisé plusieurs razzias, il fit couper aux prisonniers grecs leurs oreilles et leur nez, les conserva dans la saumure, et les expédia à l'empereur Alexis II. Celui-ci plia et lui accorda un comptoir ainsi que d'importants privilèges commerciaux. Quand il fit construire son palais dans les Strade Nuove, Francesco Lercari prit soin de rappeler cet épisode et confia au sculpteur Taddeo Carlone la réalisation du portail d'entrée, encadré par deux atlas aux nez coupés. Luca Cambiaso fut chargé du décor de la voûte du salon du deuxième étage sur le thème de la construction des établissements Lercari à Trébizonde grâce aux victoires de Mergollo. Tout autour de cette scène, les autres célébrités de la famille sont représentées dans des niches, dont Relmusto Lercari pour la figure duquel notre dessin est une étude préparatoire (fig. 1). Il existe une autre version de ce

dessin, inférieure en qualité et conservée aux Offices à Florence, ainsi qu'une étude de composition pour la fresque centrale dans la collection Suida Manning. Le musée du Louvre conserve une feuille récemment mise en rapport avec une autre figure du palais Lercari².

Luca Cambiaso est souvent considéré comme l'artiste fondateur de l'école génoise. Il fut en premier lieu l'élève de son père, Giovanni Cambiaso, peintre de moindre talent mais qui, comme Antonio Semino, est mentionné par Soprani parmi les tout premiers artistes véritablement génois. Dans sa jeunesse, Luca Cambiaso fut extrêmement marqué par la participation de Perino del Vaga, de Beccafumi et de Pordenone au chantier de la villa Doria, mais aussi par l'expérience romaine de son contemporain Giovanni Battista Castello, dit le Bergamasque. Lui-même se rendit à Rome et à Parme dans les années 1540 pour y étudier Michel-Ange, Raphaël, Corrège et Parmesan. De retour à Gênes, il développa un style monumental et puissant qui fit beaucoup d'émules. Son élection au titre de *console dell'arte* en 1551 prouve son succès. En réponse au climat religieux sévère institué par le concile de Trente, son style devint plus austère à partir des années 1560. Sur le plan graphique, cela se traduit par une simplification qui atteint parfois la géométrisation du corps humain. La République génoise et l'Espagne s'étant rapprochées, Philippe II appela Cambiaso à son service en 1583 pour peindre un paradis sur la voûte de l'église de l'Escorial. L'artiste mourut deux ans après son arrivée, sans avoir réussi à terminer sa tâche.

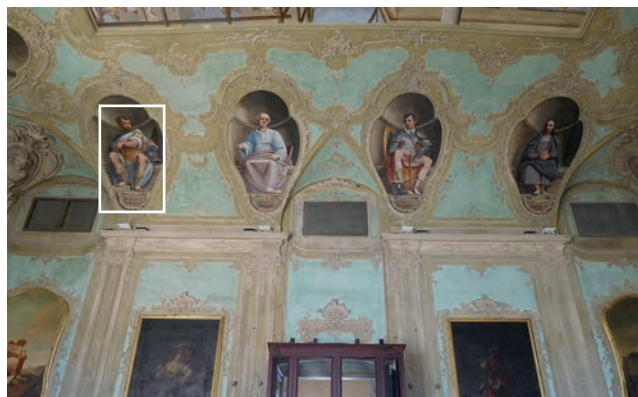


Fig. 1 L. Cambiaso, Gênes, palais Lercari.



OTTAVIO SEMINO

Gênes vers 1520 – Milan 1604

3 *L'Amour s'apprête à viser Pluton tandis que Proserpine ramasse des fleurs*

Plume et encre brune, lavis brun sur traces de pierre noire

187 x 455 mm (7 3/8 x 17 15/16 in.)

PROVENANCE

Mr. & Mrs. John Hay Whitney ; The Greentree Foundation ; collection privée.

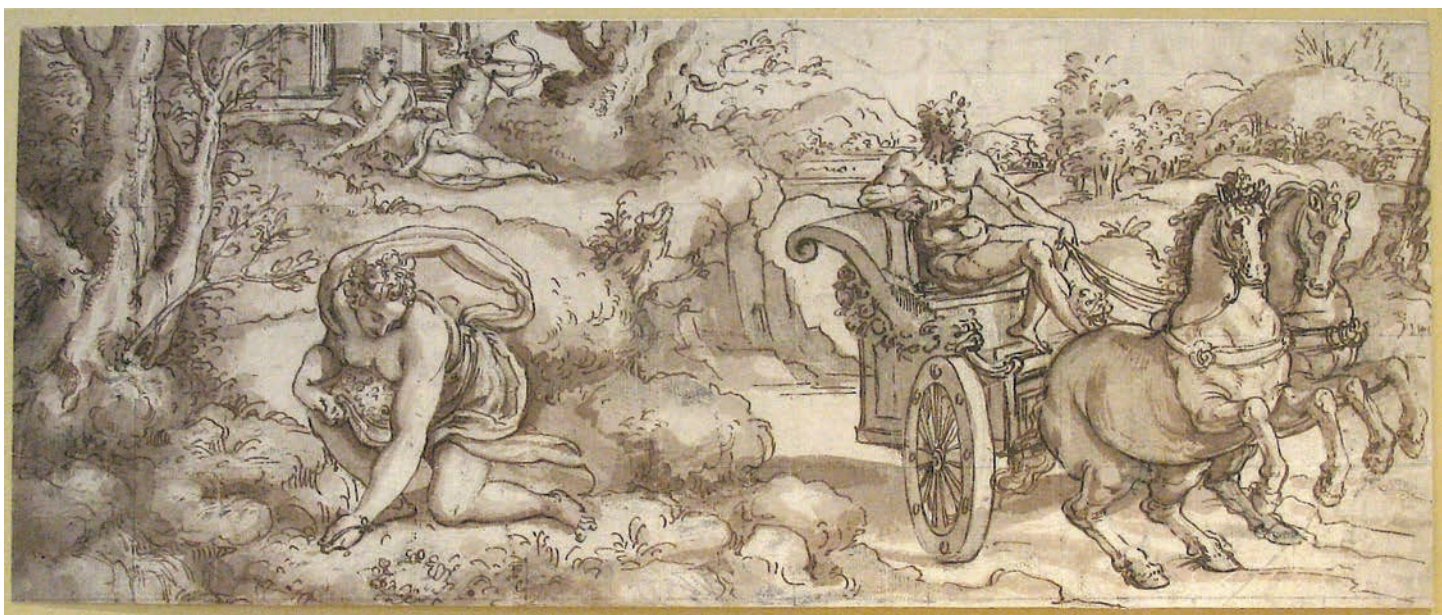
Parmi les premiers peintres gênois mentionnés par Raffaele Soprani dans son ouvrage *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi* se trouve cité Antonio Semino, élève du Niçois Louis Bréa alors établi à Gênes. C'est lui qui, selon les biographes, forma ses fils Andrea et Ottavio puis les envoya à Rome parfaire leur éducation. À leur retour, ils reçurent de nombreuses commandes et « travaillèrent à Gênes dans les années 1560 [...] décorant les palais sur un pied d'égalité avec Cambiaso et Bergamasco », explique Mary Newcome Schleier dans un article qu'elle leur a consacré en 1978¹.

Soprani énumère les œuvres réalisées en commun par les frères « Semini », puis il développe pour chacun d'eux une étude individuelle en insistant sur la différence de leur caractère. Il rappelle à plusieurs reprises la vie dissolue, l'apparence négligée et la cruauté d'Ottavio mais reconnaît, presque à regret, qu'il fut meilleur peintre que son frère. Ceci est confirmé par la différence de qualité entre les œuvres qui reviennent à chacun d'eux aujourd'hui. Nourri des modèles de l'Antique et de Raphaël, étudiés lors du séjour romain, mais très influencé également par Perino del Vaga qui avait travaillé à Gênes entre 1528 et 1533 au palais Doria, Ottavio aurait ouvert avec Luca Cambiaso une académie où l'on dessinait d'après le modèle². Son style n'a pourtant rien en commun avec celui de cet artiste qui développa une manière graphique bien caractéristique. Par ailleurs, la collaboration fréquente entre les frères Semino empêche parfois de clairement distinguer leur main. Les deux fils d'Andrea et celui d'Ottavio devinrent peintres à leur tour, ce qui complique encore les attributions, d'autant plus qu'ils réalisèrent des décors d'après des dessins de leurs aînés.

Le musée du Louvre possède une trentaine de dessins d'Ottavio et Andrea Semino, la plupart issus de la collection Jabach. Si, au ^{xix}^e siècle, le groupe fut dispersé sous divers noms et l'attribution perdue, Philip Pouncey le reconstitua à partir des similitudes stylistiques entre les différentes feuilles, sous l'attribution unique à Ottavio Semino, en s'appuyant notamment sur la grande feuille du *Martyre de saint André* (Inv. 9560) qui porte une très ancienne inscription, *Ottavio Semino Genovese* – peut-être une signature –, et dont la composition rappelle celle du tableau du même sujet d'Antonio Semino et Terramo Piaggio (église Santi Andrea e Ambrogio, Cornigliano). Les feuilles ont par la suite été plusieurs fois redistribuées entre les différents membres de la famille Semino et, récemment, Federica Mancini semble avoir réparti en deux groupes assez clairs les feuilles qui reviennent vraiment à Ottavio et celles, plus bouclées, que l'on peut rendre à Andrea.

Un certain nombre d'entre elles ont pour sujet les amours des dieux, comme c'est le cas de notre dessin qui représente le moment précédant l'enlèvement de Proserpine : Pluton passe sur son char (qui n'est tiré que par deux chevaux au lieu des quatre habituels) tandis que Proserpine ramasse des fleurs. Dans l'arrière-plan, Cupidon s'apprête à tirer la flèche qui va pousser Pluton à enlever la fille de Cérès et à l'emmener aux enfers vivre six mois de l'année pendant lesquels, la déesse de la nature pleurant sa fille, l'automne et l'hiver règnent sur la terre.

Le musée du Louvre possède un dessin d'Ottavio (Inv. 11697), mis en relation par Regina Erbenraut³ avec les fresques de la villa Centurione Musso Piantelli, réalisées par les fils d'Andrea, Cesare et Alessandro, qui montrent le moment précis de l'enlèvement de Proserpine. Mais le sujet a aussi été traité par les frères Semino au Palazzo Doria (autrefois Spinola) du 6 de la Via Garibaldi et il se pourrait que ce dessin soit une première pensée pour ce décor.



4 *Saint Jean l'Évangéliste*

Plume et encre brune, lavis brun sur traces de pierre noire, traits d'encadrement à l'encre noire
411 x 252 mm (16 1/8 x 9 7/8 in.)

PROVENANCE

Richard Cosway, Londres (Lugt 628).

Dans la seconde partie de sa carrière, Ottavio « eut envie de revoir Milan¹ » où il s'était déjà rendu dans sa jeunesse avec son frère « pour y observer les peintures des dignes artistes lombards² ». Ils y avaient alors fait connaissance avec le peintre et théoricien Paolo Lomazzo et reçu de nombreuses commandes. Lors de ce second séjour, Ottavio fut le protégé du comte d'Adda qui le fit travailler de nombreuses fois et le logea³. C'est à cette époque qu'il réalisa les décors de la chapelle de la bienheureuse Vierge et de celle de San Girolamo dans l'église Sant'Angelo ainsi que deux chapelles dans l'église San Marco.

Cette feuille monumentale et solide ne semble correspondre à aucun décor connu. En revanche, elle se rapproche stylistiquement de deux autres feuilles de même qualité qui peuvent être mises en rapport avec des réalisations milanaises. La première est un *Saint Marc Évangéliste assis*, a priori préparatoire pour un projet de décor d'écoinçon et conservé au Louvre (fig. 1)⁴. Non seulement la position des bras du saint est la même que sur notre dessin, mais encore on y observe des caractéristiques similaires : les pieds dépassant du socle, l'ombre portée au lavis derrière le saint, les doigts longs et géométriques, les drapés pesants et ordonnés. Cette feuille, comme la nôtre, est exécutée d'un trait ferme et solide, les ombres réalisées à l'aide de hachures régulières. Elle n'est pas à proprement parler préparatoire mais la position du saint assis, un bras levé, a été réutilisée par l'artiste pour son *Saint Luc* dans l'un des huit ovales du décor de la chapelle de San Girolamo⁵.

La seconde feuille comparable à la nôtre, conservée aux Galeries de l'Accademia à Venise, représente elle aussi un saint Marc l'Évangéliste assis, mais tenant son livre à deux mains. Elle a été rapprochée par Giulio Bora du décor peint par Semino dans la chapelle Guido Cusani de l'église San Marco de Milan⁶.

Dans notre dessin, de nombreuses caractéristiques trahissent l'étude assidue de l'antique et l'expérience romaine. La position particulière des bras est une

synthèse entre la position d'Aristote et celle de Platon dans *L'École d'Athènes* de Raphaël⁷. Quant à la physionomie un peu épaisse du saint, elle réapparaît dans plusieurs de ses dessins, notamment le *Martyre de saint André* (Louvre Inv. 9560) ou encore *le Père éternel en gloire* (Inv. 9884), deux feuilles qui semblent dater de sa période génoise. Cependant, la puissance et la vigueur graphique des trois feuilles comparées plus haut ainsi que leur originalité par rapport au style génois incitent à les dater tard dans sa carrière, ce que viennent confirmer les relations qui peuvent être établies entre ces feuilles et les décors milanaise précédemment cités.

Il semblerait donc qu'à l'aide des œuvres observées à Rome et de ses différentes expériences hors de Gênes, à Savone, Pavie et surtout Milan, Ottavio Semino ait progressivement élaboré un style propre, de plus en plus dense et descriptif et qu'il ait mis au point des modèles formels réutilisables et modulables d'un décor à l'autre.



Fig. 1 O. Semino, *Saint Marc assis*, dessin, Paris, musée du Louvre.



GIOVANNI BATTISTA PAGGI

Gênes 1554 – 1627

5 Assemblée autour d'un cercueil ouvert dans une église

Plume et encre brune, lavis brun

Annotations à la plume et encre brune : au centre 380 r^s, en bas 20 rl

et à gauche, d'une main différente N° 22 4

435 × 351 mm (17 1/8 × 13 13/16 in.)

PROVENANCE

Collection privée, France ; galerie Prouté, Paris ;
collection privée, New York.

BIBLIOGRAPHIE

Suzanne Fold McCullagh, *Capturing the Sublime. Italian Drawings of the Renaissance and Baroque*, Chicago, The Art Institute of Chicago et New Haven et Londres, Yale University Press 2012, sous le n° A12, notice par Jonathan Bober.

EXPOSITION

L'Œil et la passion. Dessins italiens de la Renaissance dans les collections privées françaises, Musée des beaux-arts de Caen, 19 mars-20 juin 2011, n° 58, p. 184-185 ; Salon du dessin 2018, Paris, galerie Prouté.

Artiste à la vocation contrariée par la volonté paternelle, Paggi se forma d'abord de façon autodidacte, peignant pour son plaisir. Lettré et musicien – Soprani en fait même le véritable inventeur du théorbe – il fréquentait les artistes de sa ville, notamment Luca Cambiaso, auprès desquels il cultivait son don pour le dessin. Quelques années après la mort de son père, il put enfin se consacrer

pleinement à ses projets artistiques mais accusé de meurtre d'un jeune noble, il fut banni de Gênes en 1581. Paggi partit donc pour Pise puis Florence « où il fut accueilli avec bienveillance par le grand-duc Francesco I^{er} » et il obtint très vite des commandes, notamment, parmi les premières, celle du *Miracle de sainte Catherine de Sienne* pour le grand cloître de Santa Maria Novella. Inscrit en 1583 à l'*Accademia del disegno* de Florence, il reçut continuellement de nombreuses commissions, soutenu par la cour florentine et par les personnalités génoises avec lesquelles il était resté en contact. Proche de Federico Zuccaro chez lequel il logeait en 1588, il collabora avec Pierre Franqueville aux décors éphémères en l'honneur des noces de Ferdinand I avec Christine de Lorraine². En 1590, Paggi rentra temporairement en Ligurie, sous la protection de la famille Doria et s'engagea pour la réforme des professions artistiques et la libéralisation de la profession de peintre, encore liée à la corporation des doreurs. De Florence, Paggi envoyait régulièrement des toiles à Gênes, où il put enfin rentrer définitivement en 1599. Apportant avec lui les pratiques et les techniques des ateliers florentins, conservant des liens étroits avec les commanditaires toscans, il devint un maître estimé, qui joua un rôle fondamental dans l'apprentissage de nombreux jeunes peintres.

Ce grand dessin se rattache, par son style, à la période florentine. On peut le comparer en effet avec plusieurs œuvres de cette époque, notamment *La Piscine probatique* conservée au Museo Nazionale di Villa Guinigi de Lucques dont le premier plan est occupé par une figure de mendiant tout à fait similaire à celle de ce dessin. La scène représentée a été mise en relation par Federica Mancini avec la translation du corps de saint Antonino de Florence (1389-1459)³. Ce moine dominicain devenu archevêque de Florence en 1446, exemplaire dans son mode de vie et dans son engagement auprès des démunis, fut canonisé en mai 1523 et ses reliques furent transférées en 1589.



Fig. 1 G.B. Paggi, *Personnages autour d'un cercueil dans une église*, Chicago, collection privée.



Elles quittèrent sa simple tombe pour être disposées en grande pompe dans une chapelle offerte à cet effet par la famille Salviati, édifiée dans l'église San Marco sur des plans de Giambologna dans l'église San Marco et décorée par Alessandro Allori, Francesco Morandini, dit il Poppi, Bernardino Poccetti et principalement Domenico Cresti, dit il Passignano, qui peignit l'adoration du corps du saint et sa translation sur les murs du vestibule de la chapelle entre 1589 et 1591⁴. Ces deux événements eurent lieu le 8 mai 1589, pendant les festivités en l'honneur du mariage de Ferdinand I et de Christine de Lorraine.

Présent à Florence à cette époque précise et proche de Passignano, Paggi aurait pu en effet participer à ces décors et soumettre des projets. Ici, nous pourrions reconnaître le corps du saint, connu pour sa petite taille, les mendiants et les femmes dont il était protecteur, et dans le fond, au centre, un couple devant un prêtre, possible allusion au mariage grand-ducal. Les deux hommes qui discutent autour du corps rappellent ceux qui, pendant son exhumation, ont constaté que son corps était intact et se sont étonnés de la simplicité de ses vêtements⁵. Mais ce dessin pourrait aussi être un projet pour une autre chapelle dédiée à saint Antonino, fondée à Fiesole par le Génois Cipriano Brignole et pour laquelle Paggi a réalisé un retable représentant la résurrection par le saint d'un enfant de la famille Filicaia (aujourd'hui perdu). En la défaveur de ces deux hypothèses, Sally Cornelison nous a très justement fait remarquer que l'architecture représentée dans le dessin n'évoque pas du tout celle de San Marco. Il existe un autre dessin de Paggi représentant un sujet très similaire, mais d'un point de vue différent et dans une architecture tout à fait dissemblable, dans lequel n'apparaît pas le couple qui se tient devant l'ecclésiastique (fig. 1). Ce dessin peut être plus facilement relié à l'adoration des reliques de saint Antonino que celui que nous présentons ici.

Il est encore intéressant de remarquer que ce dernier s'inspire en grande partie des bas-reliefs consacrés à des épisodes de la vie de saint Antonino et réalisés par Giambologna pour la chapelle Salviati : il leur emprunte en effet certaines caractéristiques telles que les hautes architectures en arrière-plan, les marches d'escalier pour créer plusieurs niveaux, et la forte présence physique des personnages du premier plan, parmi lesquels des mendiants, des enfants et leurs mères, des chiens. Quelle que soit sa destination, cette belle et grande feuille a indéniablement été très influencée par cet événement de la translation des reliques de saint Antonino et par la créativité artistique déployée à son occasion.





380 15

20 17

BARTOLOMMEO GAGLIARDO, DIT LE SPAGNOLETTA

Gênes 1555 – vers 1626

6 *La Forge de Vulcain*

Plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, marouflé sur carton
330 x 445 mm (12 ¾ x 17 ½ in.)

Par sa composition dynamique et ses puissants effets de lumière, ce beau dessin peut être rapproché avec certitude d'un groupe d'études très similaires exécutées par un artiste que Mary Newcome Schleier a identifié comme étant Bartolommeo Gagliardo, dit le Spagnoletto. Autrefois sous les noms de divers artistes comme Benso, Cambiaso, Castello et Paggi, ces feuilles ont été réattribuées sur la base de leur ressemblance stylistique avec une *Étude de saint Sébastien*, provenant de la collection Ralph Holland, qui porte l'inscription « Spagnolet ». Parmi elles, *Persée et Andromède*, maintenant à la National Gallery of Art de Washington, est extrêmement proche de notre dessin par le type physique des personnages et l'énergie des mouvements¹. *L'Adoration des Mages* conservée à la National Gallery of Scotland à Édimbourg peut aussi être avancée à titre de comparaison². D'autres dessins ont été rapprochés de ce groupe : *L'Ange de l'Annonciation*³, *Saint François en prière*⁴, et des *Joueurs de paume*⁵, tous trois passés dans le marché de l'art.

Appelé le Spagnoletto à cause d'un séjour aux Indes où il serait parti avec des Espagnols⁶, Gagliardo semble avoir travaillé principalement à Gênes et ses environs. Raffaele Soprani rapporte que l'artiste décora à fresque des façades et des intérieurs, réalisa des tableaux à l'huile, et exécuta des gravures, notamment le frontispice d'un ouvrage d'alchimie rare *Placita triplicis philosophiae* publié chez Giuseppe Pavoni à Gênes en 1613 et écrit par Gasparo Oliva, l'oncle maternel de Soprani, poète et philosophe

génois, « l'un des esprits les plus élevés qui aient jamais vu le jour en Ligurie⁷ ».

« Doté par la Nature d'un génie extrêmement fertile » mais aussi d'une « humeur fantasque », il « possédait tous les préceptes de l'art, dessinait excellemment, d'après nature avec beaucoup de sentiment, et d'après Michel-Ange d'une façon grandiose. Il gravait dans le cuivre avec beaucoup d'élégance ». Gagliardo semble avoir travaillé pour la famille Centurione, famille de banquiers eux aussi en lien avec l'Espagne, et également mécènes de Fiasella. Revenu des Indes avec une bonne fortune, Gagliardo semble l'avoir perdue par le jeu et par un mode de vie dispendieux. Comme beaucoup d'autres artistes, il mourut des suites d'une chute d'un échafaudage.

Ce beau dessin, ambitieux par sa taille et par son sujet, intrigue par sa recherche de naturel dans l'expression du mouvement et de l'animation : aux bras levés des forgerons répond l'entrée dynamique de Vénus, qui semble presque courir, tandis que l'Amour tranquillement assis à ses pieds, se coiffe d'un casque militaire. Il rappelle probablement Énée, le fils mortel de Vénus pour lequel elle vient demander des armes à Vulcain. Le rythme du travail de la forge est bien exprimé et, comme dans toutes les feuilles attribuées à Gagliardo, le lavis brun est très présent ; apposé par larges coups de pinceau parallèles, il permet à l'artiste de suggérer l'environnement ainsi que les jeux de lumière.







GIOVANNI DOMENICO CAPPELLINO

Gênes 1580 – 1651

7 *Dévétement de saint Laurent*

Plume et encre brune, lavis brun

377 x 244 mm (14 ¹³/₁₆ x 9 ⁵/₈ in.)

PROVENANCE

Robert P. Roupell (Lugt 2234), Londres ; collection Stuart Symington Jr., Saint-Louis, Missouri ; New York, Christie's, 30 janvier 2018, lot 11 ; New York, collection privée.

BIBLIOGRAPHIE

Federica Mancini, *Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques. Inventaire général des dessins italiens*, vol. XI, *Dessins génois XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Louvre éditions, et Milan, Officina Libraria, 2017, p. 192, sous le n° 293.

EXPOSITION

Saint-Louis, Saint-Louis Art Museum, *Italian Drawings Selected from Mid-Western Collections*, 1972, n° 19 (comme anonyme génois, vers 1600, notice par N. Ward Neilson).

Exception faite de quelques rares et maigres précédents¹, la première publication conséquente concernant Giovanni Domenico Cappellino date de 1972, quand Mary Newcome Schleier lui consacra une notice dans son ouvrage *Genose Baroque Drawing* pour publier deux dessins de sa main, dont l'un préparatoire au *Christ aux outrages* de l'église San Siro de Gênes et conservé au Hessisches Landessmuseum de Darmstadt (AE 1704). En 1989, l'historienne de l'art publia également *La Décollation de saint Jacques Majeur* (Florence, musée des Offices, Inv. 7275 S), énumérant à l'occasion un certain nombre de feuilles imputables à l'artiste². En 2018, dans son inventaire des dessins génois conservés au musée du Louvre, Federica Mancini lui a attribué une feuille représentant *Les noces de Cana*, autrefois prêtée à Paggi, puis à Benso. En dépit de ces tentatives, la bibliographie concernant cet artiste reste faible. Et pourtant la lecture de l'ouvrage de Soprani complété par Ratti nous dresse un portrait relativement détaillé, qui tombe parfois dans l'anecdotique : maniaque

jusqu'à nourrir une véritable phobie de la poussière et de la saleté, très à cheval sur les bonnes manières, Cappellino fut « le plus digne élève » de Paggi³ dont il suivit scrupuleusement la manière pendant la première partie de sa carrière. On le trouve d'ailleurs mentionné dans l'ouvrage de l'Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova* comme « élève et imitateur de Paggi »⁴.

Cappellino semble avoir été très actif ; Soprani puis Ratti énumèrent bon nombre de ses œuvres mais peu d'entre elles ont été retrouvées. De manière générale, Soprani félicite le peintre d'avoir été « toujours un exact imitateur des rites, costumes, habits et temps quelle que soit l'histoire dépeinte par son pinceau ». Cappellino fut le maître de nombreux artistes, tels que Pellegro et Domenico Piola parmi les plus célèbres, comme le rapporte Luigi Lanzi⁵. Mary Newcome Schleier a d'ailleurs remarqué l'influence de ses « contours et ombres décoratifs » sur les œuvres du jeune Domenico Piola. Quand Clemente Bocciardo aurait fondé chez lui une académie du nu, c'est à Cappellino et à Asseretto qu'il en aurait confié la direction⁶.

Reconnu et attribué par Federica Mancini, ce grand dessin est particulièrement remarquable par la maîtrise de la composition et du sens dramatique. Il rejoint l'ensemble embryonnaire mais homogène des feuilles rendues à cet artiste sur la base des similarités stylistiques qui les réunissent et qui les rattachent au dessin du *Christ aux outrages* de Darmstadt ainsi qu'à quelques feuilles conservées au Palazzo Rosso. Alliant l'influence de Paggi à celle de Benso, le style graphique de Cappellino se reconnaît en effet à son trait de plume séduisant, à la profusion des détails narratifs, ainsi qu'au dynamisme des figures aux visages stéréotypés et des musculatures parfois boursouflées. D'autres dessins de Cappellino sont conservés à la National Gallery d'Écosse et au musée des Offices de Florence.



BERNARDO STROZZI

Gênes 1581 – Venise 1644

8 Tête de Saint Jean l'Évangéliste (recto) ; Une étude figure nue vue de dos (verso)

Pierre noire rehaussé de blanc (recto et verso)

292 x 215 mm (11 1/2 x 8 7/16 in.)

PROVENANCE

Album Sagredo-Borghese ; doge Niccolo Sagredo, Venise, vers 1651 ; son frère, Stefano Sagredo, Venise ; son neveu, Zaccaria Sagredo, Venise ; sa femme, Cecilia, jusqu'à sa vente en 1743 ; collection privée, Lyon ; dispersé avec le reste de l'album « Sagredo-Borghese » en vente à Lyon, vers 1919 ; Michel Gaud, sa vente, Sotheby's Monaco, 20 juin 1987, lot 120 ; collection privée, Boston ; vente Sotheby's, New York, 8 janvier 1991, lot 132.

EXPOSITION

The Katalan collection of Italian Drawings, 1995-1996, cat. 43.

BIBLIOGRAPHIE

Luisa Mortari, « Qualche nuova aggiunta a Bernardo Strozzi », *Prospettiva*, octobre 1990, volume II, p. 252, illustré ; Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Rome, Edizioni De Luca, 1995, p. 237 sous le n° 58 et p. 241, n° 70, illustré.

Bernardo Strozzi est, après Luca Cambiaso, l'un des peintres que l'on associe le plus facilement à Gênes, sa ville natale. Il y étudia entre 1596 et 1598 sous l'égide de Pietro Sorri, artiste d'origine siennoise qui séjourna à Gênes vers 1596. En 1599, Strozzi entra dans l'ordre des Capucins, ce qui lui valut le surnom de « Cappuccino » ou de « Prete Genovese » tout au long de sa carrière. Vers 1610, pour subvenir aux besoins de sa famille, il reprit sa carrière de peintre et rejoignit l'atelier de Luciano Borzone avant de s'installer comme peintre indépendant. Ses œuvres se caractérisent alors par un pinceau rapide, des contrastes lumineux forts, des associations chromatiques particulières, autant de caractéristiques issues du maniérisme nordique de Bloemaert et de Wtewael, du maniérisme siennois de Sorri mais aussi des peintres lombards dont l'influence était prépondérante à Gênes. La présence ponctuelle de Rubens à Gênes, mais surtout celle de ses œuvres,

va insuffler à l'artiste une puissance et une liberté de touche ainsi qu'une brillance de coloris nouvelles. En 1630, il s'installe à Venise où il va rapidement s'imposer comme l'un des artistes les plus originaux, avec Domenico Fetti et Johan Liss.

Bien que provenant des albums de la célèbre collection vénitienne dite *Sagredo Borghese*, cette tête de saint Jean date de la période génoise de sa carrière. En effet, ce visage caractéristique se rapporte à plusieurs œuvres de la première partie de la carrière de Strozzi : un *Saint Jean l'Évangéliste* conservé à Rouen (fig. 1), daté entre 1600 et 1610, et un autre *Saint Jean-Baptiste* conservé à Hanovre pour lequel il existe au Louvre un dessin préparatoire très proche de la composition finale. Notre dessin, comme celui du Louvre, est exécuté à la pierre noire,

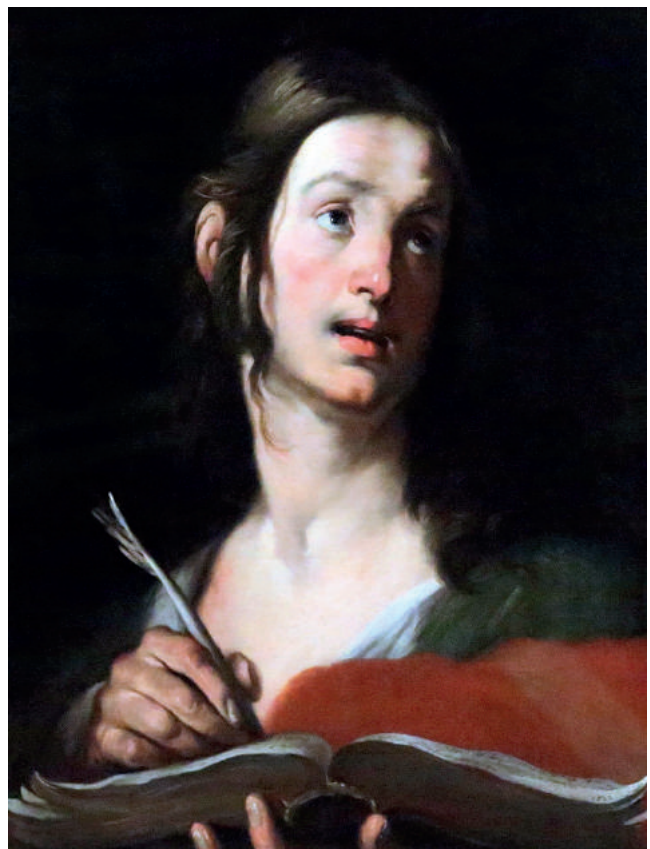


Fig. 1 B. Strozzi, *Saint Jean*, Rouen, Musée des beaux-arts.



rehaussée de blanc. L'artiste traite ici sommairement les cheveux, qu'il pose comme des masses encore à définir, tandis que dans la feuille du Louvre, au contraire, la longue chevelure est dessinée avec précision et déjà placée comme sur le tableau, deux mèches passant devant l'oreille droite du modèle. Les deux dessins ont été rapprochés alternativement du tableau de Rouen et de celui de Hanovre selon les auteurs. S'ils semblent finalement plus en rapport avec celui de la collection allemande, Lucia Mortari estime pour conclure que « ce sont en fait toutes deux des feuilles qui se situent autour des années 1620, proches dans le temps l'une de l'autre, remarquables par la grande finesse de leur graphisme et destinées à donner au dessin les caractéristiques propres d'une œuvre peinte¹ ».

Au verso de la feuille du Louvre se trouve une étude préparatoire au visage étonné du grand échanson, représenté raisiné et coupe à la main dans *Joseph expliquant les songes en prison*, tableau conservé à Rome au Palazzo Principe Odescalchi et daté des années 1620 lui aussi, ce qui confirme la datation de la feuille.

Au verso de la nôtre en revanche, se trouve une étude d'homme vu de dos, en train de courir, le bras droit levé. On ne trouve dans l'œuvre peinte de Strozzi aucune figure comparable à celle-ci, qui semble relever plus du travail de dessin d'étude que du travail préparatoire. En réalité, la pose rappelle tout à fait le *Mercurio volante* de Giambologna, vu de dos, dont Strozzi a dû voir l'une des nombreuses réductions. L'étude de ce chef-d'œuvre, parangon du maniérisme, vu ici à travers un filtre naturaliste manifeste, donne un éclairage intéressant sur la méthode de travail de l'artiste et ses sources d'influence.



Verso

Les larges traits, l'estompe et les hachures parallèles permettent de souligner le volume, de donner un aspect véritablement rond et pulpeux à ses anatomies. Cette manière typique de Strozzi n'est pas sans rappeler la technique employée quelque cinquante ans plus tôt par Antonio et Vincenzo Campi à Crémone, ce qui, d'une part, illustre la persistance des modèles lombards à Gênes au début du XVII^e siècle, d'autre part, confirme la tendance de Strozzi à associer maniérisme et naturalisme.



BERNARDO STROZZI

Gênes 1581 – Venise 1644

9 Tête de jeune homme et étude de main

Pierre noire, craies rouge et jaune sur papier bleu passé
258 x 176 mm (10 1/8 x 6 15/16 in.)

PROVENANCE

Yvonne Tan Bunzl, Londres.

BIBLIOGRAPHIE

Victor Antonov, « Aggiunte allo Strozzi », *Antichità Viva*, vol. 3, n° 11, 1972, p. 22, note 11 ; Mary Newcome, « Oil Sketches and Drawings by Strozzi », *Antichità Viva*, XXXII, n° 6, 1993, p. 18-19, fig. 8 ; Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Rome, Edizioni De Luca, 1995, p. 23, illustré et p. 232, n° 36 ; Camillo Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Turin, Umberto Allemandi, 2013, p. 262, n° 437, illustré.

EXPOSITION

Binghamton, University Art Gallery, *Genoese Baroque Drawings*, State University of New York at Binghamton ; Worcester Art Museum, 1972, catalogue d'exposition p. 11, n° 26, illustré (notice par Mary Newcome) ; Edimbourg, Edingurgh Festival Merchant's Hall, *Italian 17th Century Drawings from British Private Collection*, 1972, catalogue d'exposition n° 110 ; Rennes, musée des Beaux-Arts, *L'œil et la Passion 2, dessins baroques italiens dans les collections privées françaises*, 26 juin-13 septembre 2015, catalogue d'exposition p. 167-8, n° 59, illustré.

Cette feuille a été publiée et commentée à de nombreuses reprises pour ses particularités intrigantes. En 1993, Mary Newcome Schleier relevait, d'une part, la typologie physique « siennoise » du personnage, ce qui rattacherait la feuille à l'époque de la formation de Bernardo Strozzi auprès de Pietro Sorri¹, d'autre part, la qualité maniériste de cette étude de tête qui a poussé certains auteurs à la rapprocher de l'une de ses œuvres peintes les plus maniéristes, le *Saint Jean-Baptiste* du musée de Rouen. L'usage du pastel pourrait alors trahir l'influence du Baroque, importante au début de sa carrière.

Il nous semble toutefois que l'étude de tête et celle de la main sont plutôt à mettre en rapport avec le *Miracle de saint Pierre* (fig. 1). Bien que le visage du jeune homme soit vu un peu plus de profil sur

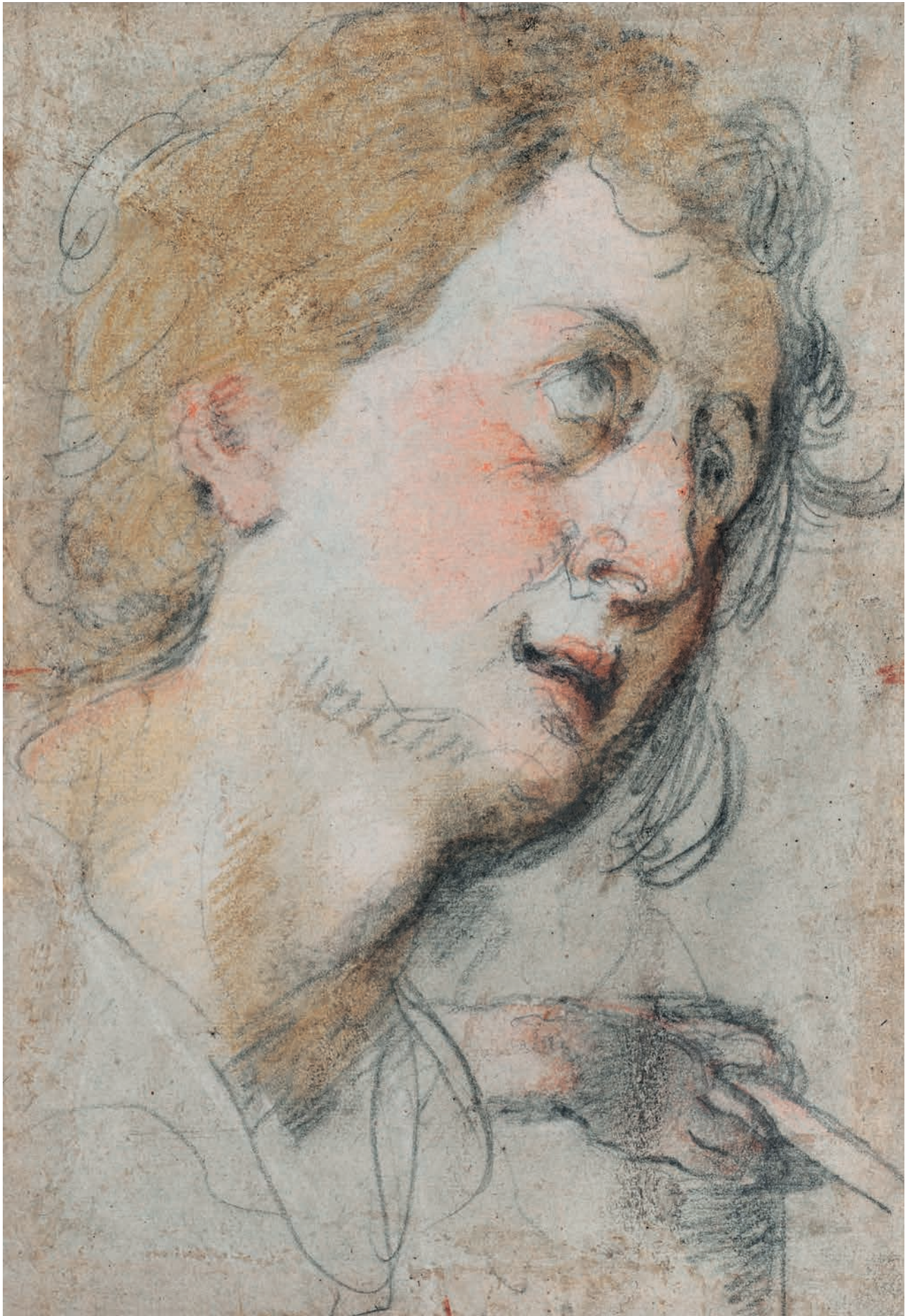
le tableau que sur le dessin, on reconnaît bien ses joues creuses et ses yeux grands ouverts vers le ciel, dans leurs larges orbites. Par ailleurs, l'étude de main en bas à droite de la feuille paraît se rapporter sans difficulté à la main du jeune homme qui tient des paniers, l'index passé par-dessus ce qui semble être l'anse d'un second panier ou une corde.

Luisa Muratori a publié le tableau et propose de le dater des dernières années de la période génoise ou du début de la période vénitienne, c'est-à-dire autour de 1635². Elle avance la possibilité qu'il fasse partie des *Quatre histoires de saint Pierre* mentionnées dans l'inventaire de 1749 du Palazzo Labia de Venise. La datation vénitienne de la feuille nous semble confortée par l'existence d'une *Étude de trois mains* au musée de Detroit (1909.1 S-Dr. 227) : très semblable en style, faisant aussi usage des craies de couleur pour véritablement colorier le dessin, cette feuille a été mise en rapport avec le *Martyre de sainte Giustina* (Norfolk, The Chrysler Museum) autrefois appelé *Martyre de sainte Dorothee*, œuvre datant également de la période vénitienne de l'artiste.

L'usage des craies de couleur, la rondeur des modelés pourraient alors trahir l'influence des artistes vénitiens tels que les Bassano ou Tintoretto. Quoi qu'il en soit, l'écriture toute en boucles nerveuses et en sinuosités tremblantes rappelle tout à fait celle de ses dessins à la plume, moins connus mais tout aussi virtuoses.



Fig. 1 B. Strozzi, *Le Miracle de saint Pierre*, marché de l'art.



CASTELLINO CASTELLO

Gênes ? – Turin vers 1649

10 Diverses études de personnages

Plume et encre brune

304 x 206 mm (12 x 8 1/8 in.)

PROVENANCE

Jean-Jacques Semon, sa marque (pas dans Lugt).

Nous remercions Federica Mancini d'avoir suggéré le nom de Castellino Castello à propos de cette intrigante feuille dont la graphie aussi rapide qu'alambiquée semble tenir à la fois de Giovanni Battista Paggi et de Bernardo Strozzi.

Cet artiste plutôt confidentiel, neveu de Bernardo Castello, élève de Giovanni Battista Paggi, s'est d'abord vu attribuer une feuille du Louvre représentant *La Vierge debout sur un globe soutenue par des anges* (Inv. 9438) en vertu d'une inscription *Castelli castello* apposée par Saint-Morys sur le montage. Cette attribution n'est plus retenue aujourd'hui¹. Mary Newcome a ensuite attribué à Castellino Castello une feuille du musée des Offices, *La Vierge du rosaire* (GDSU, Inv. 10178 F)² et l'a rapprochée d'un tableau³ qui semble correspondre à la description donnée par Raffaele Soprani d'une peinture réalisée par Castello pour l'église San Giuseppe, *La Madone du rosaire avec saint Dominique et sainte Catherine de Sienna*⁴. L'historienne a également publié une *Nativité* (Munich, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 3109) proche par son léger archaïsme des



Fig. 1 C. Castello, *La Communion d'un saint*, New York, Morgan Library.

dessins de Bernardino Castello et portant une ancienne inscription *Castellino Castelli* ainsi qu'une *Allégorie de la Justice* (Copenhague, Statens Museum for Kunst, Inv. GB 5598)⁵.

Récemment, une série d'œuvres plus originales a pu être attribuée à cet artiste à partir de la mise en relation par Valentina Frascarolo du dessin représentant *Le Martyre de saint André* conservé à la Pierpont Morgan Library de New York (1993.294) sous le nom de Giovanni Battista Paggi, avec un tableau du même sujet signé et daté 1607, conservé à l'Albergo dei Poveri à Gênes⁶. Ce rapprochement constitue en effet un point de départ solide auquel un petit groupe homogène de feuilles peut être agrégé sur la base de comparaisons stylistiques. Dans son *Inventaire des dessins génois du musée du Louvre*, Federica Mancini rend ainsi à l'artiste la feuille du Louvre, *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge* (Inv. 10255) et énumère deux autres œuvres conservées à la Pierpont Morgan Library de New York sous le nom de Paggi qui doivent en fait revenir à Castellino Castello : *Le Serpent d'airain* (Inv. 1993.367) et *La Communion d'un saint* (fig. 1 ; Inv. 1993.295). Federica Mancini ajoute encore à ce groupe deux feuilles du marché de l'art.

D'étranges allers-retours à la plume, un mélange de tracés anguleux et d'inutiles arabesques caractérisent l'écriture de ces feuilles comme de celle que nous présentons ici. Parmi elles, certaines sont plus proches de Paggi que d'autres ; selon Soprani, Castello fut son élève, puis il exécuta à son propre compte de nombreux tableaux pour les églises de Gênes ainsi que des portraits si appréciés que « le plus célèbre portraitiste du monde, c'est-à-dire l'incomparable Van Dyck, voulut lui aussi se voir portraituré par lui⁷ ». Malheureusement, peu de ces œuvres sont aujourd'hui identifiées. Le peintre ne peut manquer d'avoir côtoyé son contemporain Bernardo Strozzi, dont il emprunte l'écriture énergique et très expressive. La présence de manies graphiques précises dans toutes ces feuilles, comme par exemple la façon expéditive de traiter les pieds et les mains ou celle de représenter les oreilles au moyen de deux longues hampes de chaque côté de la tête, permet de rendre cette feuille à l'artiste.



GIOVANNI BATTISTA CARLONE

Gênes 1594 – Parosi Ligure 1684

11 *Saint Georges*

Huile sur toile

62 x 49 cm (24 ³/₈ x 19 ¹/₄ in.)

PROVENANCE

Collection Maurice Bézagu ; Boquet et Marty de Cambiaire, 2011 ; Galerie Eric Coatalem ; collection privée.

BIBLIOGRAPHIE

Robert Mesuret, « L'Âge d'or de la peinture toulousaine : les buts d'une exposition », *Revue du Languedoc*, n° 13, mars 1947, p. 29 ; id., dans « La collection du baron de Puymaurin en 1792 », *L'Auta*, 1948, p. 45 ; id., *Les Miniaturistes du Capitole de 1610 à 1790*, 1956, Toulouse, CCXCII ; id., *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972, n° 2889 ; Jean Penent, *Antoine Rivalz 1667-1735 Le Romain de Toulouse*, Paris, Somogy, 2004, p. 198, n° 296, ill. ; Boquet et Marty de Cambiaire Fine Art, *Tableaux Français*, 2011, p. 22, n° 5, ill., sous l'attribution à Rivalz.

EXPOSITIONS

Toulouse, musée des Augustins, *L'âge d'or de la peinture toulousaine*, 1946, n° 40 ; Paris, Musée de l'Orangerie, *L'âge d'or de la peinture toulousaine*, 1947, n° 23.

Anciennement donné à Antoine Rivalz et publié comme tel à plusieurs reprises – notamment par Jean Penent en 2004, puis par nous-même en 2011 – ce magnifique *bozzetto* revient en réalité à l'artiste génois Giovanni Battista Carlone. Le saint assis prépare avec précision un médaillon de la coupole de l'église San Siro de Gênes.

Comme son frère Giovanni (parfois appelé Giovanni Bernardo), Giovanni Battista prit ses premières leçons auprès de son père puis, selon Soprani et Ratti, à Florence auprès de Domenico Cresti, dit le Passignano. Il passa ensuite quelque temps à Rome puis revint à Gênes où il travailla d'abord avec son frère, notamment à la décoration de l'église du Gesù de Gênes. À la mort de celui-ci en 1630, il fut appelé par les pères théatins pour continuer le chantier de l'église de Saint Antoine Abbé, expérience après laquelle il continua seul sa carrière de peintre.

Ses décors dans la fameuse église de San Siro, considérée par Soprani parmi les églises de Gênes comme « una delle piu belle », furent très appréciés par ses contemporains. Il travailla aussi, parmi d'autres, à l'église de la Nunziata del Guastato, à la chapelle du palais royal (aujourd'hui ducal), à la voûte de San Bartolomeo dell'Olivella. Mais il réalisa aussi des décors dans les prestigieuses demeures génoises : au palais Doria, près de l'église San Matteo, au palais Spinola, au palais Durazzo de la rue Balbi, au palais Negroni de la place Amorosa, etc. Il fut en réalité un artiste extrêmement prolifique, entre autres raisons parce qu'il vécut longtemps et « malgré cela, comme jamais son imagination ne faiblit [...] on ne perçoit pas dans son œuvre de variation de style, de faiblesse des coloris, ni cette dureté de pinceau qui peut atteindre les peintres au fil des années¹ ». Son fils Giovanni Andrea Carlone fut aussi peintre, il est l'auteur de *La Gloire de saint Ignace Loyola* au Gesù de Rome. Giovanni Battista Carlone travailla à la décoration de l'église de San Siro pendant plus de vingt ans et fut aidé dans cette entreprise par son fils. Les peintures du chœur et de l'abside, qui représentent l'un des miracles du saint ainsi que son apothéose, furent réalisées vers 1652. Le *bozzetto* que nous présentons est préparatoire à l'un des pendentifs de l'abside qui représente saint Georges assis, en armure, tenant sa lance et son bouclier orné de la croix rouge. Saint Jean-Baptiste lui fait face. Carlone réemploie ces deux figures dans son décor à fresque représentant la *Madone entourée des saints protecteurs de la ville de Gênes*, réalisé pour l'une des salles du palais ducal en 1653-1655. Le type physique du saint, son visage rond, ses lèvres pulpeuses et entrouvertes, son attitude à la fois dynamique et rêveuse, son casque pointu et ses draperies flottantes sont autant de caractéristiques que l'on retrouve dans ses autres personnages : Guglielmo Embriaco dans les fresques du palais ducal² par exemple ou encore Mars et Énée dans les fresques du palais Negrone³. L'erreur d'attribution, compréhensible étant donné l'ancienneté de l'attribution et la provenance méridionale de l'œuvre, montre aussi à quel point les artistes baroques génois restent peu connus et mal identifiés.



DOMENICO FIASELLA

Sarzana 1589 – Gênes 1669

12 *Deux enfants s'embrassant*

Pierre noire, sanguine ; mise au carreau à la pierre noire
Numéroté 40, une liste de dettes inscrite au verso
177 x 191 mm (6 ½ x 7 ¼ in.)

Bien que n'étant pas directement lié à une œuvre peinte, ce dessin peut être rendu sans hésitation à Domenico Fiasella, un artiste né à Sarzana et fils d'un orfèvre réputé qui lui enseigna les rudiments du dessin. Dès l'âge de onze ans, Domenico Fiasella aurait émis le désir de partir continuer sa formation à Rome, ce qui lui fut refusé étant donné sa jeunesse. Mais, à force d'insistance, il réussit à entrer en apprentissage chez Aurelio Lomi, artiste pisan installé à Gênes entre 1597 et 1604, puis chez Giovanni Battista Paggi, récemment rentré de Florence. En 1607, Domenico Fiasella se mit enfin en route pour Rome où il devait rester près d'une dizaine d'années. Le jeune artiste y fréquenta une « *accademia del nudo*¹ » et travailla assidument d'après les maîtres, notamment Raphaël dont, nous apprend Soprani, les œuvres « étaient ses idoles et son premier objet d'imitation ». Il se fit rapidement de nombreuses relations parmi les artistes ; Domenico Cresti, dit le Passignano, ainsi que Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin, lui auraient proposé de travailler pour eux². Fiasella fut marqué par les différents courants artistiques en vogue à Rome dont le caravagisme. Il connaissait d'ailleurs parfaitement l'un des mécènes les plus importants du Caravage, Vincenzo Giustiniani. Soprani mentionne que le collectionneur possédait non seulement plusieurs œuvres de Fiasella, dont celles aujourd'hui identifiées comme étant *La Résurrection du fils de la veuve de Naïm* et *La Guérison de l'aveugle-né* (Ringling Museum, Sarasota, Floride) mais encore de nombreux dessins. À Rome, Fiasella put encore rencontrer Orazio Gentileschi, le demi-frère de son ancien maître Aurelio Lomi, et Giuseppe Vermiglio, comme l'a souligné Mary Newcome Schleier³.

Une fois cette éducation effectuée, Fiasella rentra à Gênes, prit de nombreux élèves et ouvrit un atelier qui, après la mort de Paggi, devint le plus important de la ville. Soprani énumère ses succès auprès de grandes familles, particulièrement celle des Lomellini qui avaient fait fortune avec le commerce du corail de l'île de Tabarka. Fiasella peignit à fresque, dans le palais du doge Giacomo Lomellini, des scènes de

l'Ancien Testament, tirées de l'histoire de Judith et d'Esther et fut chargé de la décoration de plusieurs chapelles dans leur église de la Nunziata del Vastato. Il travailla abondamment pour les églises de Gênes et des alentours, mais son succès ne se limita pas à cette région puisqu'il fournit plusieurs œuvres pour les communautés génoises installées en Sicile et à Naples⁴. Charles I de Mantoue lui commanda cinq toiles et lui aurait proposé de s'établir définitivement dans sa cité. Enfin, il fut le peintre préféré d'Octavio Centurion, banquier d'origine génoise mais installé à Madrid, qui joua un grand rôle dans la diffusion de ses œuvres à la cour d'Espagne⁵.

L'attribution de ce dessin à Fiasella, suggérée en premier lieu par Hugo Chapman, repose principalement sur la comparaison avec plusieurs autres feuilles qui présentent une écriture très proche : une *Étude d'homme versant de l'eau* ou une *Étude de saint Georges*, toutes les deux au Palazzo Rosso de Gênes (Inv. 2214 et 1302). Toutes ces œuvres présentent le même mélange de raideur et de liberté, l'association de traits rapides, libres, un peu secs et de hachures parallèles. Il existe plusieurs autres feuilles dans lesquelles Fiasella combine la sanguine et la pierre noire. Il a sans doute appris cette technique à Rome, probablement auprès du Cavalier d'Arpin dans l'atelier duquel il semble être passé. Il lui a d'ailleurs parfois emprunté certaines figures, notamment dans le cycle du palais Lomellini⁶. Outre la comparaison graphique, le motif des putti s'embrassant est récurrent dans l'œuvre peint de Fiasella. Sans doute ce sujet est-il inspiré par la vie quotidienne et familiale, mais il rappelle aussi le baiser échangé par saint Jean-Baptiste et le Christ enfants, traité de nombreuses fois dans l'entourage de Léonard de Vinci ainsi que par Raphaël. Un autre dessin de Fiasella représentant une *Sainte Famille au désert* (J.F. Willumsens Museum, Frederikssund, Danemark) reprend d'ailleurs ce motif des deux enfants s'embrassant, debout cette fois, comme dans *La Madone de la promenade* de Raphaël (National Gallery of Scotland, Édimbourg).



GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE, DIT IL GRECHETTO

Gênes 1609 – Mantoue 1665

13 *L'Assomption de la Vierge*

Avec inscription *G. Bened. Castiglione.* en bas au centre

Pinceau, lavis brun et rouge avec rehauts d'aquarelle, de gouache et de peinture à l'huile

375 x 275 mm (14 ³/₄ x 10 ⁷/₈ in.)

PROVENANCE

William Mayor (Lugt 2799) ; Sotheby's, Londres, 11 juillet 2001, lot 72 ; collection privée.

BIBLIOGRAPHIE

William Mayor, *Original Drawings and Sketches by the Old Masters formed by the late Mr. William Mayor*, Londres, 1875, cat. 215.

Carlo Giuseppe Ratti, complétant la biographie de Raffaele Soprani, rapporte que dans sa jeunesse, alors même que Castiglione apprenait les « lettres humaines », il était poussé par un « secret génie » à remplir ses cahiers d'école de dessins d'animaux, de paysages et de maisons. Attentifs à ce talent, ses parents le mirent en apprentissage chez Giovanni Battista Paggi, après quoi il semble être passé chez Giovanni Andrea de Ferrari. Élève avide de connaissance, dessinateur insatiable, Castiglione fut attiré par l'exemple de Sinibaldo Scorza, et à travers celui-ci découvrit les artistes nordiques à Gênes, tels que Giovanni Roos (1591-1638) et Cornelis de Wael (1592-1667). La présence de Van Dyck à Gênes exerça également une grande influence sur son art. Si son goût personnel le porta tout au long de sa carrière vers la représentation des animaux et des paysages, Ratti note que son « génie le plus vigoureux le poussa à faire des peintures historiées, parfois des sujets sacrés, parfois des représentations de simple invention¹ ». Son goût pour la représentation des animaux domestiques, moutons, volaille, bétail, lui fit souvent choisir des sujets de l'histoire sainte dans lesquels il est possible d'en faire apparaître. Soucieux de parfaire sa formation, il partit pour Florence, où sa *Circé* réalisée pour Gian Carlo de' Medici se trouve encore (musée des Offices). De Florence, il gagna Rome, où il ne put manquer de rencontrer Nicolas Poussin et Salvator Rosa, puis Naples et Bologne. Enfin, il arriva à Venise où l'exemple de Véronèse, Tintoret, Titien et des Bassano devait faire écho à ses propres préoccupations esthétiques. De

retour à Gênes, il reçut beaucoup de commandes privées mais ne travailla que pour quelques églises seulement, dont San Luca pour laquelle il réalisa son *Adoration des bergers*, incontestablement parmi ses plus belles œuvres. Castiglione travailla par la suite à Mantoue pour le duc Charles II ainsi que pour Isabelle Claire d'Autriche, desquels il reçut, « en plus des rémunérations extraordinaires, un copieux salaire annuel et une familiarité et protection particulière² ».

Ses œuvres graphiques sont exceptionnelles par leur technique, qui systématise l'huile posée au pinceau sur le papier. Castiglione dessina également à la plume, influencé par ses maîtres génois ainsi que



Fig. 1 N. Poussin, *L'Assomption*, Washington, National Gallery.



par Van Dyck et Rembrandt. Cependant, ses dessins à l'huile sur papier sont remarquables en ce qu'ils s'approprient la pratique rubénienne de l'esquisse, conçue chez le maître anversois comme préparatoire, et la transforme en œuvre graphique pure. Tout ce qui est loué chez Castiglione pour sa peinture – la vivacité, la prolixité, l'abondance de détails, l'énergie, l'élégance – peut s'appliquer à son dessin, technique dans laquelle s'exprime d'ailleurs une culture visuelle extraordinairement riche au service d'un style parfaitement homogène et maîtrisé.

Giovanni Benedetto Castiglione a traité ce sujet de l'Assomption de la Vierge à plusieurs reprises, dans des esquisses colorées comme celle-ci ou également dans des dessins à la plume et encre brune. Un dessin à la plume conservé à Windsor Castle (Inv. 903940), dont la partie supérieure représente la Vierge montant au ciel, les bras ouverts et le regard fixé vers les cieux, soutenue par une multitude de chérubins, est proche de notre version. Anthony Blunt a recensé trois esquisses à l'huile sur papier de ce sujet, attribuées ou imputées à son atelier³. Une feuille du Musée des beaux-arts de Budapest (Inv. 2297), aujourd'hui attribuée à l'atelier de Castiglione, présente une mise en scène similaire, avec deux anges supplémentaires sous la Vierge.

Ann Percy, qui date les Assomptions de Castiglione des années 1650-1655, note à juste titre l'influence de Van Dyck et de Rubens sur la composition comme sur la technique⁴. Il est vrai que l'amoncellement de nuées boursofflées, l'accumulation de chérubins, les grandes percées de lumière appartiennent au registre des deux peintres anversois, de même que l'animation qui règne parmi les objets disposés au

premier plan, livre ouvert, clés, plantes, etc. Mais la composition en deux registres, l'un céleste avec la Vierge sur les nuages, l'autre terrestre représenté par le tombeau ouvert et le linceul froissé, rappelle tout à fait l'œuvre du même sujet de Nicolas Poussin à la National Gallery of Art de Washington (fig. 1), datée autour de 1626⁵.

La simplicité de la composition, son efficacité ainsi que le motif des trois angelots qui regardent l'intérieur du tombeau vide sont sans aucun doute empruntés au peintre français installé depuis 1624 à Rome, où Castiglione a pu le rencontrer lors de son séjour. D'autres emprunts directs se retrouvent dans ses dessins, par exemple dans son *Pan et Syrinx* (Windsor Castle, Inv. RCIN 903994) à la plume et encre brune, qui reprend le tableau du même sujet par Poussin conservé au musée de Dresde⁶ (Staatliche Kunstsammlungen,) ou encore dans son huile sur papier *Le Jeune Pyrrhus sauvé* (Windsor Castle, Inv. RCIN 904018), qui reprend des motifs de l'œuvre conservée au musée du Louvre. Même pour des artistes tentés par le mouvement baroque, le Français restait un modèle de peintre « che lavora di là », pour reprendre les célèbres louanges que Paul Fréart de Chanteloup prête au Bernin. Cette double influence, l'une extrêmement classicisante, l'autre tout à fait baroque, témoigne surtout de la grande culture visuelle de l'artiste génois et de sa capacité à synthétiser des styles apparemment antinomiques dans un langage propre. Ce goût pour les artistes étrangers lui sera largement rendu, notamment par ses admirateurs français des XVII^e et XVIII^e siècles qui s'inspireront largement, ainsi que Tiepolo, de ses représentations de voyages bibliques et de transhumances d'animaux.



G. Beneo. Carlo. Roma

GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE, DIT IL GRECHETTO

Gênes 1609 – Mantoue 1665

14 *Vierge à l'Enfant avec des anges*

Pinceau, peinture à l'huile brun-rouge, rehauts de gouache blanche et grise sur papier légèrement brun
416 x 272 mm (16 3/8 x 10 1/2 in.)

PROVENANCE

Londres, Thomas Hudson (1701-1779), sa marque en bas à droite et en bas à gauche (Lugt 2432) ; Benjamin West (Lugt 419), son montage inscrit *The Nativity and Castiglione* ; sa vente chez Christie's Londres, 5 juillet 1820, lot 112 (décrit comme « One, the Virgin and Child in the manger, in colours » Castiglione) ; P. & D. Colnaghi, *Old Master Drawings*, juin 1968, n° 14, frontispice ; Christie's Londres, 24 janvier 2001, lot 42 ; collection privée.

Proche par le sujet et le style graphique de la *Sainte Famille aux anges* du musée du Louvre (Inv. 9402), ou encore d'une *Vierge à l'Enfant* du British Museum (Inv. 1922 0629 2), ce dessin, dont la provenance est ancienne et prestigieuse, date des années 1650. Il est à mettre en rapport avec une eau-forte du même sujet et datant de la même période (Gênes,



Fig. 1 G. B. Castiglione, *Vierge à l'Enfant*, Gênes, Palazzo Rosso.

Palazzo Rosso, Inv. 3663). Les grandes dimensions de celle-ci (439 x 314 mm), son inachèvement ainsi que ses imperfections techniques ont été soulignés et expliqués par les expérimentations de l'artiste¹. Une autre eau-forte qui ne montre que le bas de la composition, en sens inverse, est conservée à Berlin au Kupferstichkabinett du Staatlich Museen.

Un dessin conservé au Nationalmuseum de Stockholm (Inv. 1605/1863, Percy, n° 48) a peut-être servi de projet pour la gravure. Sa composition en est très proche, à l'exception de deux angelots supplémentaires, qui planent au-dessus de l'ange principal. Ann Percy le date du début des années 1650. Il est bien plus abouti et soigné que notre dessin, qui présente quant à lui des différences importantes par rapport à la gravure, ce qui en fait peut-être un projet initial non poursuivi ou une variation. La technique est celle développée par l'artiste tout au long de sa carrière, la peinture à l'huile rouge sur papier, mais ici avec une teinte plus brune parfois adoptée dans les œuvres de la dernière décennie de la carrière. Les accents plus sombres qui ponctuent la composition sont eux aussi caractéristiques.

Les physionomies sont rapidement tracées, les anatomies esquissées. L'importance des drapés froissés, élégants, se fait sentir dans les coups de pinceau sur le manteau de la Vierge. Le mouvement et l'énergie sont au service de l'efficacité expressive et malgré le bouillonnement de lignes, la tendresse de la mère pour l'enfant, la joie des angelots et l'atmosphère de réjouissance sont bien perceptibles. Il est intéressant de noter que ce dessin a fait partie de la collection de Thomas Hudson, peintre de portraits et collectionneur de dessins et d'estampes, particulièrement amateur de Rembrandt, qui possédait également, d'après le catalogue de sa vente, une scène de troupeau de Giovanni Benedetto Castiglione.



The Nativity.

Castiglione

GIOVANNI BATTISTA GAULLI, DIT IL BACCICCO

Gênes 1639 – Rome 1709

15 *Putti jouant dans un paysage*

Plume et encre brune, lavis gris sur traces de pierre noire
Avec inscription *anibal Carache* en bas à gauche
216 x 330 mm (8 ½ x 13 in.)

BIBLIOGRAPHIE

Yvonne Tan Bunzl, *Old Master Drawings*, Londres, catalogue d'exposition, 29 novembre-15 décembre 1978, n° 30, illustré.

Formé dans l'atelier de Luciano Borzone (1590-1645) selon Carlo Giuseppe Ratti, mais plus vraisemblablement par l'un des fils de cet artiste, Giovanni Battista Gaulli, appelé le Baciccio, fut très tôt attentif aux œuvres de ses aînés génois, parmi lesquels Valerio Castello et Giovanni Benedetto Castiglione, ainsi qu'à celles des artistes étrangers passés à Gênes, Rubens et Van Dyck en premier lieu. Devenu orphelin en 1657 après l'épidémie de peste, il partit pour Rome où l'un de ses compatriotes et marchand de tableau, Pellegrino Peri, l'introduisit auprès de Gian Lorenzo Bernini qui le prit sous sa protection. En 1662, il entra à l'Accademia di San Luca, dont il grimpa rapidement les échelons au cours des années suivantes.

Grand portraitiste, il sut associer les éléments hérités de Rubens et Van Dyck à l'influence exercée du Bernin, pour produire plus d'une soixantaine d'effigies de toutes les personnalités importantes de Rome. Le Baciccio est aussi l'auteur de décors religieux parmi les plus importants de Rome, notamment ceux commandés par Clément X pour Santa Maria sopra Minerva et pour Santa Maria al Collegio Romano, dans laquelle il réalise une *Gloire de sainte Marthe* dont le Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti possède un *bozzetto*. Cette Gloire attira l'attention des pères jésuites qui lui confièrent en 1672 la décoration de la coupole et de la voûte de leur église du Santissimo Nome di Gesù, appelé le Gesù, dans laquelle Gaulli, aidé du Bernin, conçut un décor qui demeure le parangon du baroque. Gaulli exécuta également de nombreux retables pour les églises romaines. En 1693, le Génois Giovanni Battista Spinola proposa de lui confier la décoration du plafond de la salle du Maggior Consiglio du palais royal (aujourd'hui ducal) de Gênes. Malgré l'existence d'un *bozzetto* sur le thème du *Triomphe de la Ligurie* que Ratti dit avoir

vu dans la maison du fils du Baciccio¹, le projet ne vit pas la jour, les tarifs du peintre étant jugés trop élevés ; c'est le Bolonais Marcantonio Franceschini qui se vit finalement attribuer la commande. En 1707, Gaulli produisit un nouveau et dernier tour de force, la décoration de la voûte de l'église des Santi Apostoli, réalisée en moins de cinquante jours. Quelque temps avant le mort du peintre, Clément XI lui confia la décoration en mosaïque de la petite coupole du vestibule du baptistère de Saint-Pierre du Vatican, mais c'est Francesco Trevisani qui mena ce projet à terme.

Peintre prolifique, le Baciccio a fait l'essentiel de sa carrière à Rome, se faisant l'équivalent en peinture du Bernin. Ratti déplore à de nombreuses reprises la rareté de ses œuvres dans sa ville natale alors que sa réputation y était importante.

Le Baciccio fut également un dessinateur prolifique. Si Ratti parle plus particulièrement de ses études anatomiques, on connaît de lui surtout des feuilles à l'encre brune et au lavis gris. Cette scène représentant une multitude de putti jouant les uns avec les autres rappelle les bas-reliefs qu'il a conçus et réalisés à l'aide d'assistants sculpteurs dans la nef du Gesù, sans pour autant y être préparatoire. Le dessin est d'ailleurs graphiquement proche d'une feuille clairement reliée, elle, à la partie supérieure du *Triomphe du nom de Jésus* et qui peut donc être datée autour de 1677². Le traitement des arbres et du paysage dans le fond n'est pas sans évoquer la graphie d'Annibal Carrache, dont Gaulli a justement beaucoup admiré les œuvres à son arrivée à Rome. Un collectionneur ancien, français, s'est d'ailleurs laissé prendre à cette ressemblance et a attribué le dessin à l'artiste bolonais. Les putti, qui décorent les arbres d'épaisses guirlandes, portent des plateaux de fruits et déposent des victuailles aux côtés de grandes pièces d'orfèvrerie, expriment à la perfection la joie, l'exubérance et la vitalité de ce baroque romain nourri par les racines génoises de l'un de ses plus grands représentants.



DOMENICO PIOLA

Gênes, 1628 – 1703

16 *Tobie donnant une sépulture aux morts*

Plume et encre brune, lavis brun sur traces de pierre noire
Avec inscription Sebastien Bourdon en bas à droite
290 x 425 mm (11 ³/₈ x 16 ³/₄ in.)

PROVENANCE

Paris, Christie's, 25 mars 2015, lot 104 (comme Paolo Gerolamo Piola, *Une scène de peste*).

Originaire d'une importante famille d'artistes, Domenico Piola occupa une place fondamentale à Gênes durant la seconde moitié du XVII^e siècle, époque à laquelle la splendeur de la ville contribuait au développement d'une importante école picturale. Grâce au biographe Carlo Giuseppe Ratti, nous savons que Domenico Piola fit très jeune son apprentissage auprès de son père puis de son frère Pellegro, tous deux disparus prématurément en 1640¹. D'abord séduit par le style élégant et le naturalisme de Giovanni Benedetto Castiglione, il s'inspira ensuite du maniérisme lombard tardif de Valerio Castello. Ratti rapporte dans *Le vite de Pittori* que, artiste passionné, Domenico aimait tant son métier « qu'il passait la soirée entière à dessiner sur sa table des pensées qu'il traçait à la plume sur le papier et ombrail légèrement à la suie² ». Une partie des dessins du début de sa carrière furent détruits, « inceneriti », quand le bâtiment San Leonardo, où Piola habitait et travaillait, prit feu sous les bombardements par la flotte française en mai 1684. Les dessins que nous conservons aujourd'hui datent donc des vingt dernières années de sa carrière.

Cette feuille, autrefois intitulée à tort *Scène de peste*³, illustre un épisode du Livre de Tobie de l'Ancien Testament racontant les exploits charitables d'un Judéen après la déportation des Juifs à Ninive, en Mésopotamie : « Il nourrissait ceux qui avaient faim, il donnait des vêtements à ceux qui étaient nus, et ensevelissait soigneusement ceux qui étaient morts ou qui avaient été tués. Car le roi Sennachérib étant revenu de la Judée, fuyant la plaie dont Dieu l'avait frappé pour ses blasphèmes, faisait tuer dans sa colère beaucoup des fils d'Israël, et Tobie ensevelissait leurs corps⁴. » Le vieux Tobie aveugle est accompagné par son fils et son chien – dont on aperçoit la gueule juste derrière le jeune Tobie –, pour diriger secrètement dans la nuit l'enterrement d'un homme juif exécuté sur les ordres du roi assyrien Sennachérib.

Auparavant attribuée à Paolo Gerolamo Piola, cette feuille nous semble plus proche du style de Domenico et nous proposons donc de la lui rendre. Le parcours de la plume, habilement lavée pour construire les nuances lumineuses, et le trait fluide et ferme constituent des éléments techniques qui lui sont propres. Dans cette scène nocturne, les oppositions marquées entre ombre et lumière participent à l'élaboration de la structure de l'image. L'artiste accentue ces effets de contraste en laissant en réserve certaines parties du papier et en noircissant de lavis d'autres zones. Il insuffle également une dynamique par l'agencement des corps des protagonistes en un réseau de diagonales renforçant, ainsi, le côté dramatique de cet épisode. Nous retrouvons ces caractéristiques dans une *Descente de croix* conservée à l'Art Institut de Chicago⁵ (fig. 1). Les physionomies, les coiffures, les amples drapés ainsi que la technique du lavis repassé à la plume pour définir les contours et la musculature des corps renvoient à ses œuvres exécutées entre 1670 et 1680 telle *La Crucifixion de saint André* conservée au musée Fabre à Montpellier⁶.



Fig. 1 D. Piola, *Descente de croix*, Chicago, Art Institute.







Sebastien Bourdon

DOMENICO PIOLA

Gênes, 1628 – 1703

17 *L'Assomption de la Vierge*

Plume et encre brune, lavis brun sur traces de pierre noire, traits d'encadrements à la plume et encre brune
398 x 275 mm (15 5/8 x 10 7/8 in.)

PROVENANCE

Collection Théodore Aubanel, Christie's, Monaco, 12 décembre 1998, lot n° 87 ; Paris, vente Buffeteau-Godeau-Nicolay, 30 juin 2004, lot 12 ; Galerie Didier Aaron, 2011, Paris ; collection privée, Belgique.

Domenico Piola a réalisé, au cours de sa carrière, plusieurs dessins et peintures sur le thème de l'Assomption de la Vierge répertoriés par Daniele Sanguineti dans l'ouvrage *Domenico Piola e i pittori della sua « Casa »*¹. Dans ses premières œuvres, Domenico est encore empreint des modèles de Valerio Castello reprenant le raccourci du visage de la Vierge et le schéma des figures vus *da sotto* comme le retable réalisé, en 1664, pour l'Oratorio della Santissima Annunziata à Spotorno² ou celui réalisé pour l'église San Giovanni Battista à Chiavari³. Les nombreux dessins parvenus jusqu'à nous montrent que Piola a su varier les

dispositifs iconographiques pour un même sujet et faire preuve d'originalité. La feuille conservée au British Museum est très proche dans la conception de la mise en page de la Vierge portée aux cieux par un concert d'anges musiciens (fig. 1)⁴. La décennie 1670-1680 montre un artiste en pleine possession de son métier, exposant une scénographie baroque avec le dessein de privilégier la grâce de ses figures. La douceur des visages et des traits physiques est attestée par Ratti qui vante la délicatesse des visages de femmes et d'enfants que Piola représentait avec beaucoup de tendresse⁵. Les contours à la plume sont fermes et le modelé des corps et des drapés est subtilement rendu au lavis. Le tracé appuyé qui souligne les courbes des corps potelés des putti musiciens aux visages joufflus rappelle les *Trois putti musiciens et un chien*, conservé au Palazzo Rosso à Gênes⁶ et *L'allégorie de la Musique* dans les collections de l'École des beaux-arts de Paris⁷.



Fig. 1 D. Piola, *Assomption de la Vierge*, Londres, British Museum.

L'abondance des lavis bruns, qui creusent les draperies en plis profonds en même temps qu'ils distribuent les ombres et la lumière, participe à l'effet monumental et tourbillonnant de la Vierge. Ce canon sculptural rappelle les marbres du Bernin dont les modèles ont été rapportés à Gênes par les sculpteurs Pierre Puget, Daniello Solaro et Filippo Parodi. Dans la biographie de l'artiste, Ratti évoque notamment les relations d'amitié avec ces sculpteurs actifs dans la ville et, plus précisément, avec Pierre Puget. Leur rapport étroit est visible dans la posture de la Vierge en mouvement avec les bras ouverts qui rappelle le groupe sculpté réalisé, entre 1666 et 1670, pour l'église génoise All'Albergo dei Poveri⁸ dont Domenico Piola réalisera une huile sur toile *L'Immaculée Conception de Puget sous un baldaquin*⁹. Ainsi, la position vigoureusement cambrée du corps, le geste ample des bras de la Vierge et la tête tournée vers les cieux créent une spirale en mouvement, témoignage emblématique de la rencontre entre peinture et sculpture à Gênes dans la deuxième moitié du XVII^e siècle.



DOMENICO PIOLA

Gênes, 1628 – 1703

18 *Le songe de Joseph avec la Vierge à l'Enfant à l'arrière-plan dans un quadrilobe*

Plume et encre brune, lavis brun sur traces de pierre noire, inscrit dans une forme quadrilobée Avec inscriptions *Violi/2* et *OP.H.* en haut à gauche

218 x 241 mm (8 5/8 x 9 1/2 in.)

PROVENANCE

Bassenge, Berlin, 29 mai 2015, lot 186.

Le sujet de ce dessin est tiré d'un passage de l'Évangile de Matthieu (2,13) relatant le deuxième songe de Joseph au cours duquel un ange lui apparaît en rêve et lui intime l'ordre de fuir en Égypte avec sa famille devant les menaces d'Hérode¹. Domenico Piola a traité ce thème dans deux autres dessins de format allongé², mais ici la scène est inscrite dans un espace quadrilobé qui laisse supposer que notre feuille représente un projet conçu pour un décor à fresque.



Fig. 1 D. Piola, *Allégorie du solstice*, New York, Pierpont Morgan Library, don János Scholz.

La figure de l'ange, vue en contreplongée, renforce cette hypothèse et permet de confirmer qu'il s'agit très certainement d'une esquisse pour le plafond d'une chapelle ou d'une église. Le drapé ample, qui virevolte autour de l'ange, est visible dans d'autres œuvres de l'artiste comme dans la toile *Atene delle Belle Arti* au Palazzo Bianco à Gênes³ réalisée en 1690.

Le raccourci de l'ange, en plein vol, avec la jambe gauche jaillissant hors du cadre, confère un caractère très théâtral que l'on retrouve dans les peintures décoratives de l'artiste exécutées pour des plafonds à la fin de sa carrière. Domenico Piola excella dans cette activité de fresquiste dont on conserve une importante production. Plusieurs feuilles illustrent le travail remarquable d'effets illusionnistes caractéristique de ses œuvres préparatoires pour des projets de décors à fresque de palais ou d'églises réalisés vers 1680-1690 : une *Allégorie du Solstice* préparatoire pour un détail du plafond dans la galerie du palais Baldini à Piacenza⁴ (fig. 1), une *Étude pour la lunette de l'Automne* pour la salle des saisons du Palazzo Rosso à Gênes⁵, deux études d'*Apollon et Mercure* pour le plafond du palais Fieschi Negrone à Gênes⁶ et un projet de plafond, *Le Triomphe de l'Église*, présenté chez Christie's à Paris en 2004⁷.



PAOLO GEROLAMO PIOLA

Gênes 1666 – 1724

19 *Le Martyre de saint Laurent*

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur traces de pierre noire sur papier gris-bleu
350 x 492 mm (13 3/4 x 19 3/8 in.)

Travaillant auprès de son père, Domenico, dont l'atelier connut un grand succès au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle, Paolo Gerolamo en reprit la direction en 1703 à la mort de celui-ci. Dans les premières années de sa carrière, ses œuvres restent très proches du style de son père. Carlo Giuseppe Ratti souligne que sa manière de concevoir les dessins prouve qu'il les travaillait longuement, les retouchant avec soin et patience¹. En 1690, sous le patronage du marquis Niccolò Maria Pallavicini, Paolo Gerolamo se transféra à Rome afin d'étudier avec Carlo Maratta. Les quatre années de ce séjour eurent un énorme impact sur son style et ses compositions qui gagnèrent en clarté. Mary Newcome Schleier classe ses dessins en trois périodes : la première lorsqu'il étudie dans l'atelier de son père et qu'il imite les décors illusionnistes des plafonds du Palazzo Rosso en 1689, la seconde lorsqu'il est à Rome entre 1690 et 1694, puis la troisième lorsqu'il réalise des sujets combinant la tradition romaine et l'école génoise après 1700.

Cette majestueuse composition, remarquablement finie à la plume et au lavis avec de riches rehauts de gouache blanche, s'inscrit dans sa deuxième période de création. Le sujet illustre la scène du *Martyre de saint Laurent*, tirée de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine², présentant le saint contraint par ses bourreaux à s'allonger sur le grill. Paolo Gerolamo



Fig. 1 P. G. Piola, *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie*, New York, Metropolitan Museum of New York.



Fig. 2 P. G. Piola, *Le Christ entrant dans Jérusalem*, marché de l'art.

situe la scène au milieu d'une arène, déployant les protagonistes en frise sous le regard de patriciens et de soldats romains installés dans les gradins. L'artiste reprend le canon classique des figures de son maître romain, tout en y ajoutant les draperies rythmées et ornementales de son héritage génois.

À côté des nombreuses études aux thèmes mythologiques et allégoriques conçues pour des décors de palais génois, Paolo Gerolamo a également réalisé des sujets religieux. Nous pouvons rapprocher notre feuille d'un dessin figurant *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie* conservé au Metropolitan Museum of Art de New York³ (fig. 1) dans lequel on retrouve l'agencement en frise des personnages dans un décor architectural, l'utilisation d'un papier teinté gris-bleu et les jeux de lumière – en larges touches de gouache blanche – sur les corps et les drapés. De même, dans la feuille illustrant *Le Christ entrant dans Jérusalem*⁴ (fig. 2), la typologie des anges situés sur des nuages au-dessus du Christ rappelle le groupe de putti qui survole saint Laurent lui apportant la couronne de lauriers et la palme.

Peut-être préparatoire à un projet de fresque murale destinée à une chapelle dédiée au saint, cette composition pourrait également être une œuvre réalisée pour son propre plaisir. Marie Newcome Schleier a remarqué, en effet, que peu de dessins de l'artiste sont strictement liés à une œuvre précise⁵.







PAOLO GEROLAMO PIOLA

Gênes 1666 – 1724

20 Marie Madeleine assise renonçant aux vanités du monde

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur papier bleu

Avec inscription N°2 *Collezioni Santo Varni* en bas à gauche et numéroté N°79 en haut à gauche

265 x 380 mm (10 1/2 x 15 in.)

PROVENANCE

Collection Santo Varni, Gênes ; Colnaghi, Londres, 1996, n° 30.

À partir du XVII^e siècle, les représentations de Marie Madeleine, figure centrale de la mystique religieuse catholique, se multiplient. Incarnant à la fois trois personnes des Évangiles, elle est la pécheresse qui lave les pieds de Jésus lors du repas chez Simon le pharisien, puis la disciple de Jésus qui assista à sa crucifixion et à sa résurrection et, enfin, l'ermite qui

serait, selon la tradition, la sœur de Marthe et de Lazare. Paolo Gerolamo Piola choisit de représenter un épisode tiré de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine¹ évoquant le renoncement de la jeune femme aux richesses de ce monde : elle apparaît opulente, vêtue d'une lourde robe au large décolleté, assise sur un coussin dans sa chambre, en train de se décoiffer d'une main et d'arracher son collier de perles de l'autre. Elle se défait de ses bijoux, témoins de sa luxure, et les perles symbolisent les larmes qui allègent l'être du poids de son péché. Se détachant des vanités, son regard est porté vers le ciel, en signe d'inclination mystique.



Fig. 1 P. G. Piola, *Vierge à l'Enfant avec saint Blaise et sainte Lucie*, Gênes, Palazzo Rosso.

L'accentuation des traits de lumière, posés en larges touches de gouache blanche, sur le visage et le cou ainsi que sur les plis des riches volants de sa robe, met en avant le caractère violent de la scène. Ce type de dessins, dans lesquels les personnages sont détachés du fond par un réseau de traits parallèles – à l'encre noire ou au lavis de brun – et sont dotés de doigts à l'extrémité carrée, est caractéristique de la manière de Paolo Gerolamo Piola après son retour de Rome (vers 1690-1694), comme l'explique Mary Newcome Schleier en évoquant la *Vierge à l'Enfant avec saint Blaise et sainte Lucie* conservée au Palazzo Rosso à Gênes² (fig. 1) dont la facture est très proche de notre feuille. L'emploi d'un papier de couleur (brun foncé ou bleu) afin d'accentuer le contraste des effets de lumière rendu par les larges touches de gouache est comparable au dessin *La Communion d'un saint* conservé à l'Accademia Ligustica à Gênes³.







PAOLO GEROLAMO PIOLA

Gênes 1666 – 1724

21 Frise avec des études de personnages

Lavis d'encre brune, rehauts de gouache blanche sur traits de pierre noire, papier beige foncé

Avec inscription *D Piola* au dos du montage

96 x 257 mm (3 3/4 x 10 1/8 in.)

PROVENANCE

Sir Martin Wilson, Bt, Londres ; Sotheby's, Londres,
1^{er} novembre 1991, lot 402.

Sur cette feuille de format allongé, Paolo Gerolamo Piola dispose, les uns à côté des autres, en frise, des personnages dans diverses attitudes sur un fond de paysage d'arbres et de rochers. Par ses dimensions, son support – papier beige foncé – et sa technique monochrome mêlant l'utilisation de larges traits de lavis brun et des rehauts de gouache blanche, notre dessin est particulièrement proche d'une *Bacchanale* conservée au musée Bonnat-Helleu à Bayonne¹



Fig. 1 P. G. Piola, *Bacchanale*, Bayonne, musée Bonnat-Helleu.



Fig. 2 P. G. Piola, *Études diverses pour scènes pastorales et bacchanale*, Florence, musée des Offices.

(fig. 1). Une plus grande composition, *Études diverses pour scènes pastorales et bacchanale*, conservée aux Offices de Florence² (fig. 2), couverte de petites figures campées, en quelques coups de pinceau, dans des attitudes similaires et réparties sur deux rangées horizontales, laisse supposer que notre feuille et celle du musée Bonnat-Helleu ont pu être découpées, comme l'a suggéré Catherine Goguel à propos d'un dessin conservé au musée du Louvre³. Les mêmes caractéristiques de technique et de style se retrouvent également dans un groupe de dessins réalisés sur du papier bleu-gris ou brun que Mary Newcome Schleier date de la seconde moitié des années 1710⁴, parmi lesquels : *Études de quatre moines discutant* du Metropolitan Museum of Art de New York⁵, *Études de deux moines assis en conversation avec un homme portant un livre* du musée du Louvre à Paris⁶, *Moines implorant le Christ* du Hessisches Landesmuseum de Darmstadt⁷, *Études de pêcheurs* du Kupferstichkabinett de Berlin⁸.

Ces divers croquis devaient servir de source d'inspiration ou de répertoire de modèles pour Piola ou les peintres avec lesquels il collaborait. Ainsi, comme le souligne le biographe Ratti⁹, le paysagiste Carlo Antonio Tavella (1668-1738) faisait appel à Alessandro Magnasco, Enrico Giovanni Vaymer, Domenico et Paolo Gerolamo Piola pour réaliser les personnages de ses toiles. Mary Newcome Schleier a mis en avant cette collaboration entre les deux artistes, grâce au dessin conservé aux Offices de Florence¹⁰ dans lequel trois études de personnages correspondent au groupe de figures situé au premier plan d'un tableau, *Paysage avec des vaches*, attribué à Carlo Antonio Tavella et Paolo Gerolamo Piola, conservé dans une collection privée¹¹.



ARTISTE DE LA CASA PIOLA

Fin du XVII^e siècle

22 Assomption de la Vierge

Plume, encre brune et lavis brun

280 x 220 mm (11 1/4 x 8 5/8 in.)

Domenico Piola domina la production artistique de la seconde moitié du XVII^e siècle à Gênes et, devant l'affluence des commandes, structura son activité au sein d'un atelier familial performant : la Casa Piola, en association avec son frère cadet Giovanni Andrea, ses trois fils – Anton Maria, Giovanni Battista et Paolo Gerolamo Piola – ses deux gendres – Gregorio de Ferrari et le sculpteur Anton Domenico Parodi –

et son cousin Stefano Camogli. Ses successeurs perpétuèrent le véritable esprit baroque jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Au sein de cet atelier, les dessins formaient un corpus exceptionnel qui servait non seulement à l'élaboration de nombreuses toiles et fresques mais fournissait également toutes sortes de modèles à destination de sculpteurs, graveurs, orfèvres et brodeurs.



Fig. 1 D. Piola, *L'Immaculée conception*, marché de l'art.

Inscrite dans une mandorle, la Vierge représentée en élévation, debout sur des nuages, s'apprête à recevoir la couronne d'étoiles portée par deux anges. La stylisation de certains éléments, tels le nimbe étoilé et les lignes obliques suggérant les rayonnements du soleil ainsi que l'allongement des corps des putti rappellent des œuvres tardives de Domenico Piola comme un dessin attribué à cet artiste, *L'Immaculée Conception*¹ (fig. 1). Notre feuille se rapproche de cette œuvre par le sujet, la stylisation des formes et l'allongement des membres laissés presque inachevés, mais la façon de traiter les drapés est différente et évoque plutôt les collaborateurs et élèves de Domenico Piola. Ainsi, la manière de poser le lavis sur les contours des anges peut faire penser à des œuvres de Domenico Parodi telle que *L'Assomption de la Vierge* conservée aux Offices de Florence². Mais le visage très particulier de la Vierge, vu *da sotto in su*, les jeux de lumière fortement contrastés et les drapés sculpturaux, évoquent également l'exubérance des œuvres de Gregorio de Ferrari, qui rejoignit la Casa Piola après sa formation auprès de Domenico Fiasella et son séjour à Parme de 1669 à 1673.



ALESSANDRO MAGNASCO, DIT IL LISSANDRINO

Gênes 1667 – 1749

23 *Un bozzetto en grisaille : Le pape saint Grégoire le grand dans une niche*

Huile en papier marouflée sur toile

381 x 181 mm (15 x 7 1/8 in.)

PROVENANCE

Giancarlo Baroni, sa vente posthume, New York, Sotheby's, 29 janvier 2013, lot 14.

Magnasco fut formé à Gênes, sa ville natale, mais passa une large partie de sa carrière à Milan. Il devint célèbre pour ses représentations énigmatiques de paysages et de salles cavernueuses, peuplés de mendiants, d'ermites, de saints, de moines, et de tortionnaires, qui lui valurent la description caustique de Rudolf Wittkower : « solitaire, tendu, étrange, mystique, extatique, grotesque et dépassé par la triomphale course de l'école vénitienne ». Il est dit que le style original de Magnasco, avec ses coups de pinceau scintillants et sa luminosité sépulcrale, a influencé Marco Ricci et Francesco Guardi. Il est attesté en tout cas que sa popularité fut extrême tout au long de sa vie, comme en témoigne le grand nombre d'élèves et d'imitateurs qu'il a inspirés (la section des œuvres rejetées dans le catalogue raisonné de 1994 est plus longue d'une centaine d'œuvres que la partie des œuvres authentiques).

Magnasco travailla pendant cinq ans environ à Florence, collaborant avec Francesco Peruzzini à des peintures destinées au goût sophistiqué de la cour du grand prince Ferdinand de Médicis (166-1713). Il trouva son inspiration dans une grande quantité de gravures des écoles étrangères, de Heemskerck à Callot, et assimila vraisemblablement le ton à la fois trivial et humoristique des artistes hollandais et flamands dont il pouvait voir des œuvres dans la collection des Médicis. De retour à Milan, il travailla dans les cercles cultivés et progressistes de l'aristocratie lombarde pour des commanditaires ouverts aux idées des Lumières et avertis quant à la corruption et à la dégradation de l'Église.

Cette représentation énergique et sculpturale de saint Grégoire est peut-être préparatoire pour un groupe de grisailles de dimensions plus importantes représentant les quatre docteurs de l'Église. Sa conformité à l'imagerie de dévotion traditionnelle est inhabituelle pour l'artiste. Un *bozzetto* représentant saint Ambroise, de même dimension et d'un style tout à fait comparable au nôtre, semble appartenir à une même série. Publié par Laura Muti qui le décrit comme « une œuvre de belle qualité caractérisée par d'épais empâtements, rapidement broyée », il peut être daté vers 1725-1726¹. On peut les comparer tous deux à la série des douze apôtres debout dans des niches en trompe-l'œil, peut-être conçus pour le décor d'une chapelle privée vers 1715-1720² ou pour la réalisation de plus grands décors religieux éphémères, les *apparati*, exécutés à l'occasion de grandes fêtes et célébrations³. Comme le commente Fausta Franchini Guelfi, ces œuvres montrent comment Magnasco, partant d'une traditionnelle figure religieuse, parvient à créer une image légèrement inquiétante, parfois saisissante : à l'étroit dans leur niche, les saints au visage bosselé, aux membres noueux, aux formes anguleuses et tout en tension, semblent surgir de l'ombre. On peut en dire autant de notre saint Grégoire qui, la tête baissée, le genou plié vers l'avant paraît sortir de la niche, son ombre planant derrière lui. Guelfi souligne encore la diversité des œuvres de Magnasco : des paysages avec voyageurs et lavandières, des scènes religieuses ou mythologiques prenant place dans des ruines immenses et inquiétantes, des sujets picaresques associant moines et sorcières. Une variété qui reflète celle de ses commanditaires, parfois désireux de décorer leurs résidences avec des scènes sacrées plus conventionnelles, mais faisant toujours preuve d'un goût développé et audacieux en adhérant au style pour le moins particulier de l'artiste.



FRANCESCO CAMPORA

Rivarolo vers 1693 – Gênes 1753

24 *Figure allégorique représentant la foi catholique (recto) ; Études d'ornements (verso)*

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 ¹/₁₆ x 15 ³/₈ in.)

PROVENANCE

Collection Santo Varni, Gênes

Peintre d'origine génoise, Francesco Campora fut largement actif en Ligurie, formé par Palmieri et Domenico Parodi selon Carlo Giuseppe Ratti, qui signale ensuite 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 cendres de saint Jean-Baptiste 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. Enfin, il rentra à Gênes où il travailla à de nombreux décors mais connut quelques déceptions d'ordre pécuniaire. Pellegrino Antonio Orlando et Pietro Guarienti le mentionnent dans leur *Abecedario pittorico*, mais, comme le précise Ratti, sous le nom erroné de Francesco Campana, et précisent qu'il a réalisé « beaucoup de tableaux d'autels pour les églises de Gênes et des environs, tous avec science de l'art et bon goût ; il continua à opérer dans sa patrie, gagnant l'amour et l'estime de tous pour sa valeur ainsi que pour sa modestie et sa civilité³ ».

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 la clarté de l'échelle chromatique⁴. »

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 Ripa⁵. « 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 graphique de Campora est imprégnée de la manière de Solimena, associée aux habitudes issues de sa formation génoise, ce qui fait de lui un excellent exemple d'artiste à la croisée des différentes écoles. Le musée des Offices de Florence conserve de lui un dessin préparatoire à un décor à fresque représentant *Le Temps et la Gloire*, autrefois au palais Grimaldi et transporté pendant la Seconde Guerre mondiale au palais Lauro, à Gênes.⁶



LORENZO DE FERRARI

Gênes 1680 – 1744

25 Étude d'une figure féminine vue de dos, assise sur un entablement, tenant une quenouille (recto) ; Étude de femme drapée (verso)

Pierre noire et estompe

Inscrit *Piola* en bas à droite

292 x 208 mm (11 1/2 x 8 1/4 in.)

Fils du peintre Gregorio de Ferrari et de Margherita Piola, elle-même fille du peintre Domenico Piola, Lorenzo appartient donc à la plus importante et la plus productive dynastie de peintres génois, la Casa Piola. Carlo Giuseppe Ratti décrit son incroyable facilité pour le dessin, qui dès l'enfance poussa son père à l'emmenager copier les œuvres de Guido Reni et de Van Dyck dans les prestigieuses collections Balbi et Durazzo, puis à le faire travailler auprès de lui, peut-être même lors de son voyage à Marseille. Lorenzo adopte d'abord le style exubérant et baroque de son père, aussi bien en peinture qu'en dessin et l'assiste à la décoration de la voûte de l'église Santa Croce entre 1715 et 1726, parmi d'autres. Il collabore également avec Paolo Gerolamo Piola, son oncle, aux fresques de l'église Sainte-Marthe. Mais progressivement, Lorenzo trouve sa propre voix et son trait s'assagit. Lors d'un voyage à Rome effectué relativement tard dans sa carrière, en 1734, il rencontre Carlo Maratta, qui le marque profondément, ainsi que Sebastiano Conca et Marco Benefial. Puis il se rend à Florence, où c'est avec Ignazio Hugford et Francesco Maria Niccolò Gaburri qu'il entretient des rapports d'amitié. Hormis ces brèves expériences, l'artiste passa toute sa carrière à Gênes et dans ses environs, travaillant aux décors de palais et aux retables des églises. Ses compositions aux couleurs acidulées et aux multitudes de figures ornent les plafonds des plus importants palais de Gênes, comme la galerie de la chapelle du palais Durazzo (aujourd'hui palais royal), où il insère ses scènes dans des quadratures ou encore les salons du palais Grimaldi, du palais de Giovanni Carlo Doria et du palais Brignole-Durazzo. Son œuvre majeure est sans aucun doute l'ensemble décoratif sur le thème de l'Énéide peint dans les années 1741-1743 dans la Galerie dorée du palais Carrega-Cataldi (encore appelé palais Tobia Pallavicino) ainsi que les architectures feintes réalisées dans la chapelle du

même palais afin d'offrir à *La Madone et l'Enfant* de Puget un écrin somptueux. Célibataire toute sa vie, il rentra dans les ordres et prit l'habit, c'est pourquoi on le trouve parfois surnommé l'« *abate* ».

Lorenzo de Ferrari fut un dessinateur fécond et très doué, qui sut modérer le mouvement et le dynamisme génois par l'équilibre romain. Il s'est illustré dans toutes les techniques et utilise le dessin comme étape préparatoire à la création de ses décors. Les études à la pierre noire lui permettent de préparer les figures de ses fresques et les compositions de ses tableaux.

Cette étude de figure porte encore les traces de l'art de Gregorio de Ferrari. La torsion de la figure, la petitesse de la tête posée en haut du corps plantureux, l'aspect chantourné de la figure, de sa coiffe jusqu'à la plante de pied, sont en effet autant de caractéristiques qui rappellent les figures contorsionnées à l'extrême du genre de Domenico Piola, à l'image de celles qui entourent le *Couronnement d'Aurore* dans la fresque du palais Saluzzo-Granello, par exemple. L'inscription *Piola* portée au bas de la feuille montre l'appartenance de Lorenzo de Ferrari à la fameuse Casa Piola et à cette tradition d'un décor totalement baroque et démonstratif. Cette figure n'a pour l'instant pas pu être reliée à une réalisation précise, mais de tels personnages, vus de dos, assis et contorsionnés, apparaissent à plusieurs reprises dans les décors de Lorenzo. Le dessin est un beau témoignage du travail du baroque génois sur la plasticité de la forme humaine, modelée de façon à ce qu'elle épouse la dynamique structurelle du décor. Cependant, la figure en haut à droite annonce, par la schématisation de son visage, la tempérance classique dont Lorenzo saura faire preuve par la suite, particulièrement dans son œuvre graphique.



LORENZO DE FERRARI

Gênes 1680 – 1744

26 *Vierge à l'Enfant avec sainte Claire, saint Roch et des anges*

Pierre noire, mise au carreau, traits d'encadrement à la pierre noire
240 x 175 mm (9 1/2 x 6 7/8 in.)

Contrairement à la précédente, cette feuille est typique de la graphie plus mature de l'artiste. Encore pleine de mouvement et de vie, la composition est structurellement plus stable, plus équilibrée que dans les œuvres influencées par Gregorio de Ferrari, le père de Lorenzo. La composition est quasiment identique à celle d'un autre dessin autrefois dans la collection Dubini de Milan¹ (fig. 1), dans lequel l'usage du lavis permet à l'artiste de travailler les effets lumineux de la composition.

On y retrouve les personnages principaux, la Vierge et l'Enfant, sainte Claire et le saint pèlerin, vraisemblablement saint Roch. Cependant la Vierge et l'Enfant, assis au sommet de quelques marches, y sont placés dans une niche centrale, tandis que dans notre dessin le fond est constitué d'une simple colonne sur la droite. De plus, notre dessin contient deux anges, dont l'un tient une couronne de fleurs au-dessus de la Vierge, qui sont une citation exacte de la *Sainte Famille* de Raphaël conservée au musée du Louvre. Le dessin Dubini possède en revanche un personnage supplémentaire, placé sur la droite de la



Fig. 1 L. de Ferrari, *Vierge à l'Enfant entourée de saints*, marché de l'art.

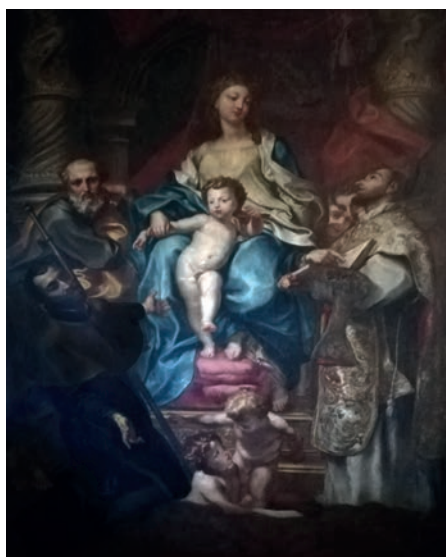


Fig. 2 L. de Ferrari, *Vierge à l'Enfant entourée de saints*, Tosse à Savone, église Santi Ignazio e Francesco.

composition, derrière saint Roch. Au stade de notre dessin, l'artiste semble donc avoir défini les grands traits de sa composition mais s'essaie à différents détails secondaires.

Il faut rapprocher ces deux feuilles d'un retable conservé dans l'église Santi Ignazio e Francesco Saverio de Tosse, Savone (fig. 2)². Si elles ne lui sont pas directement préparatoires, puisque les saints ne sont pas du tout les mêmes, la composition générale reste cependant très proche, notamment le groupe de la Vierge qui tient l'Enfant entre ses genoux. Il s'agit donc d'une idée que l'artiste a utilisée ou voulu utiliser à plusieurs reprises.

Pyramidale et équilibrée, cette composition qui place la Vierge au sommet, l'Enfant au centre, les saints et les anges sur les côtés et des putti jouant sur le sol avec des objets symboliques est inspirée par les expériences romaines de l'artiste. Celui-ci l'a utilisée à plusieurs reprises, avec des variations.

Nous remercions chaleureusement le père Don Camillo, l'abbé Beda et la *dottoressa* Cristina Gamberini de nous avoir fourni la photographie du retable de l'église Santi Ignazio et les renseignements nécessaires.



LORENZO DE FERRARI

Gênes 1680 – 1744

27 *Projet de décor de plafond en l'honneur d'un amiral génois*

Pierre noire, rehaussée de craie blanche sur papier bleu.

Numéroté 6 en haut à droite et N. 8 en bas à gauche. Inscrit N. 81 Greg. Deferrari No5 à l'encre brune en bas à gauche et *Collezione S. Varni* en bas à droite

Filigiane fleur de lys dans un seul cercle couronné

523 x 404 mm (20 ⁶/₈ x 15 ⁷/₈ in.)

PROVENANCE

Collection Santo Varni, Gênes ; probablement sa vente, Gênes, Villino Varni, 14 novembre 1887.

BIBLIOGRAPHIE

Mario di Giampaolo, *Disegno italiano antico : Artisti e opera dal Quattrocento al Settecento*, Milan, Fenice 2000, 1994, illustré p. 29 ; Jean-Luc Baroni, 2002, n° 21.

De grande taille, d'une technique très aboutie et dans un état remarquable, cette belle feuille est probablement un dessin de présentation permettant de proposer un projet de décor à un commanditaire. Le portrait d'un homme en armure entouré de branches de lauriers est porté au centre du plafond par l'ange de la renommée, une allégorie qui tient en main un miroir donc probablement la Prudence ainsi qu'une figure masculine en armure et tenant une épée, peut-être une représentation de la Force. Autour de ce groupe principal sont disposés plusieurs éléments : le chariot d'Apollon quittant le soleil levant, deux galères, Neptune triomphant sur un cheval de mer, des tritons, des naïades, des zéphirs joufflus, des poissons, des oiseaux marins, etc. La composition est comprise dans un cadre architectural formé de bordures richement ornées et scandé dans ses coins et ses milieux par des médaillons, des têtes de dauphins, des motifs de coquilles, des volutes, etc. L'ensemble est animé par un souffle puissant,

épique, que le caractère décoratif de ces éléments n'affaiblit pas. Ce plafond ne peut malheureusement être relié à aucun décor existant. Il a probablement été commissionné par les membres d'une famille de la noblesse génoise afin de célébrer dans son palais les victoires navales de l'un de ses ancêtres.

Le Gabinetto Disegni e Stampe du Palazzo Rosso conserve une étude comparable, sur papier bleu, et préparatoire elle aussi au décor d'un plafond, mais pour la moitié seulement. Un autre exemple très comparable, sur papier bleu pâli, est conservé à Florence au musée des Offices. Ce dessin est issu de la collection du sculpteur génois Santo Varni, qui rassemblait environ quatre mille dessins d'artistes liguriens, parmi lesquels un grand nombre d'œuvres des artistes de la Casa Piola. Santo Varni possédait notamment environ deux cents dessins de Lorenzo de Ferrari et plusieurs dizaines de Gregorio de Ferrari, auquel il avait d'ailleurs attribué cette feuille.

On peut probablement la dater de la maturité de l'artiste : on y sent la facilité à composer de grands décors impressionnants acquise grâce à l'héritage du savoir-faire génois, tout en foisonnement et exubérance, tempéré par l'apport en équilibre et en structure de l'expérience romaine. Cet alliage est bien ce qui fit de Lorenzo de Ferrari le dernier et peut-être le plus grand représentant du settecento génois.





LORENZO DE FERRARI

Gênes 1680 – 1744

28 *Vénus conduite par l'Amour*

Pierre noire

Avec inscription *Lorenzo De Ferrari* en bas à gauche

378 x 293 mm (14 ⁷/₈ x 11 ¹/₂ in.)

Cette gracieuse étude représente Vénus assise sur son char en compagnie de l'Amour ailé, de suivantes et de colombes. Dans ses *Métamorphoses* (Livre VI), Apulée a décrit le char de Vénus traîné par les colombes, au nombre de quatre, « éblouissantes de blancheur ». Mais dans les représentations ultérieures, leur nombre varie : toujours quatre chez Raphaël dans les fresques de la Farnésine, deux dans la composition du Rosso pour la galerie de François I^{er}, conservée en tapisserie au Kunsthistorisches Museum de Vienne, trois dans une gravure du maître du dé. Selon Plutarque, « les Grecs [...] disent que la colombe est consacrée à Vénus, le dragon à Minerve, le corbeau à Apollon ou le chien à Diane¹ ». La colombe est particulièrement emblématique d'Aphrodite Uranie, déesse d'un amour spirituel et céleste, par opposition à l'amour charnel d'Aphrodite Pandemos.

L'Amour guide Vénus, la tenant par le bras. Ce motif est parfois utilisé pour dépeindre le moment, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, où la déesse est guidée par son fils aimé jusqu'au corps sans

vie d'Adonis, comme dans un tableau de Jacopo Zanguidi, dit il Bertolja (musée du Louvre, RF 1995-8). Mais dans ce dessin, ni Vénus ni l'Amour ne semblent particulièrement affligés. Au contraire, un léger sourire flotte sur leurs lèvres. Il s'agit donc d'un autre moment, peut-être l'une des apparitions de Vénus, à Énée par exemple.

Ce dessin ne peut malheureusement être relié à un décor précis, mais Lorenzo de Ferrari a peint Vénus et son char dans plusieurs œuvres. Elle apparaît avec Mars, nue et toujours accompagnée de colombes, dans l'une des grisailles du Palais royal. On la retrouve dans l'un des tableaux circulaires de la Galerie dorée qui représente *Hercule forgeant des armes pour Énée*. Enfin, au plafond de la galerie des Miroirs du palais Spinola di Pellicceria, elle est assise en compagnie de Bacchus dans les nuées, sa nudité atténuée par des voiles légers, son char à l'arrière-plan. Le dessin est rapide et synthétique, tracé d'une façon presque aérienne qui convient tout à fait au sujet et prouve la facilité de composition de l'artiste.



Carreyo de F. G. 1841.

LORENZO DE FERRARI

Gênes 1680 – 1744

29 *L'Ange gardien montrant la Vierge et l'Enfant ainsi qu'un saint pèlerin à son protégé*

Pierre noire, pinceau et encre brune, lavis brun
Avec inscriptions *Lorzo Deferrari* et *Deferrari* au verso
410 x 275 mm (16 1/8 x 10 7/8 in.)

Ce grand et beau dessin représente un sujet intime, dévotionnel. Le thème de l'ange gardien connaît un développement particulier dans le sillage de la Contre-Réforme et du développement du culte des saints, notamment avec la multiplication des publications jésuites, comme celles d'Albertini, *Libellus de Angelo Custode* (1613), de Drexelius, *Horologium tutelarium Angelis* (1622) ou par la suite les nombreuses œuvres du père Jacques Coret.

La figure tutélaire de l'ange gardien veille sur l'âme de son protégé, le détourne du mal et surtout le prépare à une « bonne mort », préoccupation centrale de l'Église et de ses fidèles tout au long des xvii^e et xviii^e siècles. Les Jésuites fondent en 1650 à Rome une confrérie de la Bonne-Mort. Ils feront de même en France et partout ailleurs où ils sont présents.

L'ange gardien est toujours représenté avec un enfant : d'une part, parce que les chrétiens sont considérés comme des enfants de Dieu et particulièrement à l'heure de leur mort ; d'autre part, parce que la figure de l'ange gardien joue un rôle particulier dans l'éducation des enfants. Veillant à leur sommeil, mais aussi à leurs loisirs et à leur éducation, l'ange gardien, bon et fidèle ami, est présenté par les éducateurs comme une figure de dévotion particulièrement compréhensive vis-à-vis

des fautes de la jeunesse. De nombreux textes et guides de prière présentent l'ange comme un compagnon personnifié, qui prend à cœur la bonne conduite de son protégé et s'attriste de ses écarts.

Certaines églises ont des chapelles dédiées aux anges gardiens et décorées de retables traitant ce thème, par exemple celui de Simone Balli à Santo Spirito, celui de Giovanni Maria delle Piane dans l'église du sanctuaire de Santa Maria di Loreto, ou encore celui de Stefano Magnasco dans l'église paroissiale de Fassolo, décorée d'un retable par Stefano Magnasco (transféré en 1870 dans la chapelle des âmes du purgatoire de Sant Teodoro de Gênes). Bartolomeo Biscaino, Domenico Piola, son fils Paolo Gerolamo, Gregorio de Ferrari et Giovanni Battista Gaulli, pour ne citer qu'eux, ont traité le sujet dans de petits tableaux de dévotion privée. Les précédents génois ne manquaient donc pas et Lorenzo de Ferrari traite le sujet d'une façon classique, l'ange exhortant son protégé à se conformer au modèle donné par le Christ et à s'en remettre à la Vierge ainsi qu'à ses saints patrons. Le face-à-face est cependant assez rare, l'ange et l'enfant étant généralement représentés allant dans le même sens ; il crée un dynamisme vers le haut, prolongé par le bras gauche de l'ange, en conformité avec l'idée de l'élévation de l'âme.



CARLO ALBERTO BARATTA

Gênes 1754 – 1815

30 *Hercule installant Déjanire sur le centaure Nessus*

Lavis brun et gris, rehauts de gouache blanche

Inscrit et numéroté N°. *Carlo Baratta* en bas à gauche sur le montage et inscrit 1189 *Coll-ne S. Varni* en bas à droite sur le montage

338 x 449 mm (13 1/4 x 17 5/8 in.)

PROVENANCE

Collection Santo Varni, Gênes.

Formé dans un premier temps de façon autodidacte à cause de la ferme interdiction de ses parents de se consacrer à la peinture, Carlo Baratta finit par obtenir tardivement leur autorisation de rentrer à l'Accademia Ligustica, qui avait été fondée en 1751.

Cet artiste passionné se réfère principalement aux artistes du baroque génois, Castello, Piola, de Ferrari, etc. qui lui servirent de modèles quand il étudiait de son propre fait. Mais il n'est pas insensible à une certaine accalmie des formes, telle que la pratiqua son contemporain, le néo-classique Giovanni David. Comme lui, Carlo Baratta fut un décorateur de théâtre et scénographe très actif. Il travailla dès 1782 pour le théâtre Sant'Agostino, qui, depuis sa création en 1702, était considéré comme le premier théâtre public de Gênes et où Paganini fit ses premières prestations. Des dessins témoignent de cette activité, à l'image d'un *Escalier souterrain*, d'inspiration piranésienne, conservé au Palazzo Rosso de Gênes (Inv. 1639). Contrairement à Giovanni David cependant, il ne quitta jamais Gênes. Les deux artistes collaborèrent parfois comme, par exemple, à l'église Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese.

Carlo Baratta a peint plusieurs décors dans des églises génoises ou de Ligurie, parmi lesquels une *Apparition de la Vierge* dans le sanctuaire de la cathédrale de Nostra Signora dell'Orto à Chiavari, la *Translation de l'image de Notre-Dame du Jardin* pour la voûte de cette même cathédrale, une *Présentation au temple*

à la basilique de Santa Maria Assunta de Camogli et une *Éducation de la Vierge* au couvent des Capucins de Voltaggio. Pendant la période révolutionnaire, il fut chargé d'organiser un musée destiné à rassembler les œuvres confisquées aux ordres religieux sous Napoléon.

La scène représentée sur ce dessin s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide. Elle montre Hercule installant sa femme Déjanire sur le centaure Nessus qui prétend vouloir les aider à traverser l'un après l'autre le fleuve Événos gonflé par la crue. Mais une fois arrivé au milieu du fleuve, Nessus abuse de Déjanire et Hercule furieux l'abat d'un coup de flèche. Avant de mourir, Nessus enseigne à Déjanire une recette pour lutter contre les infidélités de son époux, en réalité un poison mortel. Celle-ci suit le conseil et remet à Hercule une tunique enduite du mélange. Devant les souffrances de son époux, Déjanire, désespérée, met fin à ses jours, suivie de près par Hercule.

Cette feuille fait preuve d'un grand raffinement par sa technique, tout à fait typique de l'artiste et empruntée aux artistes baroques génois : le tracé au pinceau et encre brune rappelle la technique de la Casa Piola, tandis que les rehauts de blanc sont probablement hérités de Valerio Castello et de Gregorio da Ferrari. Le dessin est gracieux, chantourné, d'esprit encore assez rococo et peut être comparé avec celui d'un *Vol du Palladium pendant la guerre de Troie* (Palazzo Rosso, Inv. 1629)¹.









NOTES

2 LUCA CAMBIASO

- 1 Giuseppe Verdi, *Simone Boccanegra*, livret de Piave et Boïto, 1857, acte 1, scène 1 : « O altero ostel, soggiorno / Di stirpe ancor più altera », à propos du palais des Grimaldi.
- 2 Federica Mancini, *Luca Cambiaso*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, Paris, 2010, n° 30.

3 OTTAVIO SEMINO

- 1 Mary Newcome Schleier, « Andrea & Ottavio Semino, Drawings by the Semino Family », *Antologia di Belle Arti*, II, n° 6, mai 1978.
- 2 Raffaella Soprani et Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, tome I, Gênes, 1768, p. 67.
- 3 Regina Erbentraut, « Zeichnungen der Genueser Freskantenfamilie Semino – Ergebnisse einer erneuten Dursicht von "Semino-Zeichnungen" des Louvre », *Jahrbuch Staatlich Kunstsammlungen Dresden*, 1989/1990, band 21, p. 35.

4 OTTAVIO SEMINO

- 1 Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaele Soprani*, Gênes, 1768, tome I, p. 70.
- 2 *Ibid.*, p. 63.
- 3 *Ibid.*, p. 71.
- 4 L'attribution de cette feuille à Semino revient à Catherine Goguel (1990) et a été conservée par Federica Mancini.
- 5 Mais Federica Mancini l'a aussi rapprochée d'un *Saint Jean l'Évangéliste* sur panneau pour l'église Nostra Signora Assunta à Gênes Pra, donc datant plutôt de la période génoise.
- 6 Giulio Bora, *Nota su Ottavio Semino a Milano e la sua produzione disegnativa*, in *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, Rimini, Galleria Editrice, 1998.
- 7 Soprani rapporte d'ailleurs que lors de leur voyage à Rome les frères s'étaient efforcés « d'imiter toujours le très élégant style de Raphaël d'Urbain ».

5 GIOVANNI BATTISTA PAGGI

- 1 Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaele Soprani*, Gênes, Stamperia Casamara, 1768, tome 1, p. 121 : « dove fu benignamente accolto dal granduca Francesco I ».
- 2 Simona Lecchini Giovannoni, « Ancora sul Paggi », *Antichità Viva*, XXV, 1986, 5-6, p. 30-33, n° 8 ; Maria Clelia Galassi, « Paggi Giovanni Battista », dans *La Pittura in Liguria. Il Cinquecento*, dirigé par Elena Parma, Gênes, 1999, p. 401-403.
- 3 Catalogue de l'exposition, *L'Œil et la passion, Dessins italiens de la Renaissance dans les collections privées françaises, op. cit.*, p. 184.
- 4 Cet événement est étudié dans tous ses aspects par Sally J. Cornelison dans son ouvrage *Art and the Relic cult of Sant'Antoninus in Renaissance Florence*, Asgate publishers, 2012.
- 5 Tommaso Buoninsegni, *Descrizione della traslazione del corpo di santo Antonino arcivescovo di Firenze fatta nella chiesa San Marco l'anno MDLXXXIX*, Florence, chez Bartolommeo Sermatelli, 1589, p. 17 : « Fu trovato vestite semplicemente, co l'habito solo della sua religione [] Il corpo si dimonstro tutto intero, con tutte le membra insieme congiunte, senza alcuna, ò poca lesione. »

6 BARTOLOMMEO GAGLIARDO, DIT LO SPAGNOLETTA

- 1 Plume et encre brune, lavis brun sur pierre noire, 310 x 272 mm, Inv.2004.24.1. Le dessin a été exposé en 2004-2005 à la National Gallery of Art de Washington (catalogue d'exposition, *Six Centuries of Prints and Drawings : Recent Acquisitions*).
- 2 Keith Andrews, *Catalogue of Italian drawings*, Londres, Trustees of the National Gallery of Scotland, 1968, 2 vol., comme une école génoise du XVII^e siècle, D3106 (illustré n° 940).
- 3 Karl & Faber, Munich, 4 mai 2018, lot 133.
- 4 Christie's, New York, 13 janvier 1993, lot 15.
- 5 Galerie Jean-Luc Baroni.
- 6 Raffaele Soprani, *Le Vite de Pittori, scultori et architetti*, Gênes, 1674, p. 52, 53 ; Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico dei professori piu illustri in pittura*, p. 148.
- 7 Raffaele Soprani, *Li Scrittori della Liguria*, Gênes, 1667, p. 112-113.

7 GIOVANNI DOMENICO CAPPELLINO

- 1 E. Santarelli, E. Burci, F. Rondoni, *Catalogo della raccolta di disegni antichi e moderni donata dal prof. E. Santarelli alla R. Galleria di Firenze*, Florence, 1870, p. 471 ; Keith Andrews, *Catalogue of Italian drawings*, Cambridge, 1968, I, p. 29 ; Marcel Roethlisberger, *European Drawings from the Kitto Bible*, San Marino, 1969-1970, n° 8.
- 2 Mary Newcome Schleier, *Disegni Genovesi dal XVI al XVIII secolo, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi LXXI*, Florence, Leo Olschki editore, 1989, p. 70-71, n° 29, fig. 35, illustré.
- 3 Raffaella Soprani, Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaele Soprani, patrizio genovese. In questa seconda edizione rivedute, accresciute ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, Gênes, Stamperia Casamara, 1768, tome 1, p. 177.
- 4 Federigo Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Gênes, editore Libraio, 1846, p. 595.
- 5 *Storia pittorica della Italia dell'Ab. Luigi Lanzi Antiquario della R. Corte di Toscana*, tome II, Bassano, A spese Remondini di Venezia, 1795-1796, p. 312.
- 6 Raffaella Soprani, Carlo Giuseppe Ratti, *op. cit.*, p. 329.

- 8 BERNARDO STROZZI
1 Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Rome, Edizioni De Luca, 1995, p. 237, n° 58.
- 9 BERNARDO STROZZI
1 Mary Newcome, « Oil Sketches and Drawings by Strozzi », *Antichità Viva*, Anno XXXII, n° 6, 1993.
2 Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, 1995, p. 182, n° 457.
- 10 CASTELLINO CASTELLO
1 Federica Mancini, *Inventaire général des dessins italiens, tome XI. Dessins génois XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Louvre éditions, 2017, p. 180-181, n° 279, illustré. On peut toutefois remarquer que l'expressivité des drapés, la posture de la Vierge, la manière dont elle porte la main sur sa poitrine sont directement héritées de l'imagerie religieuse siennoise, plutôt que génoise, telle que la développent Francesco Vanni et Ventura Salimbeni et dont Raffaele Schiaminossi s'est souvent inspiré. Il faudrait donc peut-être tenter de réattribuer cette feuille à cet artiste mal connu et d'ailleurs adepte du lavis bleu, qui a pu réinterpréter une composition de Bernardo Castello en y intégrant des éléments de style plus toscan.
2 Mary Newcome Schleier, *Disegni Genovesi dal XVI al XVIII secolo, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi LXXI*, Florence, Leo Olschki editore, 1989, p. 68-69, n° 28, fig. 34.
3 Mary Newcome Schleier, « Castellino Castello », *Studi di storia dell'art*, 2004, p. 125.
4 Raffaele Soprani, *Le vite de pittori, scultori et architetti genovesi*, Gênes, 1674, p. 175.
5 Mary Newcome Schleier, *op. cit.*, 2004, p. 132, n° 5, illustré ; *idem*, *Italian drawings in the Department of prints and drawings*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2004, p. 75, n° 41.
6 Federica Mancini, *op. cit.*, p. 191.
7 Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaele Soprani*, Gênes, Stamperia Casamara, 1768, volume 1, 174-177 et p. 176 : « il piu célèbre Ritrattista del mondo, cioè l'imparregiabil Vandik, volle anch'esso verdersi espresso da lui ».
- 11 GIOVANNI BATTISTA CARLONE
1 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi [...] in continuazione dell'opera di Raffaele Soprani*, Gênes, Stamparia Casamara, 1769, tome 2, p. 7.
2 *La conquête de Jérusalem par Guglielmo Embriaco*, palais ducal, 1655.
3 *Junon envoie Mars lutter contre Énée et Vénus demande à Vulcain des armes pour Énée*, Palazzo Negrone.
- 12 DOMENICO FIASSELLA
1 Raffaele Soprani et Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaele Soprani, patrizio Genovese, in questa seconda edizione rivedute, accresciute ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, Gênes, 1768, tome 1, p. 226.
2 Raffaele Soprani et Carlo Giuseppe Ratti, *op. cit.*, p. 227.
3 Mary Newcome Schleier, « Drawings and paintings by Domenico Fiasella », *Paragone Arte*, n° 543-545, mai-juillet 1995, p. 43.
4 Certains des tableaux de San Giorgio dei Genovesi sont aujourd'hui en dépôt à l'église Pietà dei Turchini.
5 Soprani et Ratti, p. 231 ; Carmen Sanz Ayà, *Un banquero en el Siglo de Oro. Octavio Centurión, el financiero de los Austrias*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2015.
6 Piero Donati, Carlo Bitossi, Clario di Fabio, Franco Vazzoler, *Domenico Fiasella*, Gênes, Sagep editrice, 1990, p. 14.
- 13 GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE, DIT IL GRECHETTO
1 Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi di Raffaele Soprani*, Gênes, Stamperia Casamara, 1768, tome 1, p. 309.
2 *Ibid.*, p. 313.
3 Windsor Castle, Inv. 903955, 903967 et 904008. Aujourd'hui considérées comme de l'atelier de l'artiste, ces trois esquisses lui étaient attribuées dans l'ouvrage d'Anthony Blunt, *The Drawings of G. B. Castiglione & Stefano della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londres, 1954, n° 157-159.
4 Ann Percy, *Giovanni Benedetto Castiglione*, catalogue de l'exposition, Philadelphia Museum of Art, 1971, p. 88-89, cat. 49 et 50.
5 Christopher Wright, *Poussin*, 1984, p.170, cat. 72, pl. 142.
6 Anthony Blunt, « The Drawings of Giovanni Benedetto Castiglione », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 8, 1945, p. 161-174, p. 166.
- 14 GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE, DIT IL GRECHETTO
1 Gianvittorio Dillon, Ezia Gavazza, Federica Lamera, Giovanna Rotoni Terminiello, Timothy Strandring, Laura Tagliaferro, *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione*, Gênes, Sagep Editrice, 1990, p. 231, n° 91.
- 15 GIOVANNI BATTISTA GAULLI, DIT IL BACCICCO
1 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori ed architetti in continuazione dell'opera di Raffaele Soprani*, Gênes, 1769, t. 2, p. 83.
2 Robert Enggass, *The painting of Baciccio*, Pennsylvania State University Press, Clinton, Massachusetts, 1964, p. 43-46, f. 68, illustré.
- 16 DOMENICO PIOLA
1 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato*, 1769,

vol. II, p. 29-51.

- 2 *Ibid.*, p. 48 : « Non conobbe questo Pittore divertimenti, fuorché quello dell'amata sua professione [...]. La sera tutta la passava in disegnare al tavolino pensieri stirati sulla carta con la penna, e ombreggiati leggermente con le siligine [...]. La facilità in questo suo modo di designare non gli fu meno comune del dipingere. »
 - 3 Paris, Christie's, 25 mars 2015, n° 104.
 - 4 Ancien Testament, Tb, 1, 20-21.
 - 5 Chicago, Art Institut, Inv. 1922.638.
 - 6 Montpellier, musée Fabre, Inv. 870-1-505. Cf. *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, exposition au musée Fesch d'Ajaccio du 28 oct. 2006 au 23 fév. 2007, n° 64, p. 150-151.
- 17 DOMENICO PIOLA
- 1 Daniele Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua « casa »*, 2 vol., Soncino, Edizioni dei Soncino, 2004.
 - 2 *Ibid.*, vol. 2, n° I.35, Tav. LXX.
 - 3 *Ibid.*, vol. 2, n° I.115, p. 416, Tav. LXII, p. 332.
 - 4 Londres, British Museum, Inv. 1950.1111.29.
 - 5 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato*, 1769, vol. II, p. 48 : « Il suo figurare spirava grazia, specialmente ne' volti delle femmine e de' fanciulli, e rappresentava al vivo gli affetti. »
 - 6 Gênes, Palazzo Rosso, Inv. 2652.
 - 7 Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Inv. Mas 2745. Cf. *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, exposition au musée Fesch d'Ajaccio du 28 oct. 2006 au 23 fév. 2007, n° 56, p. 134-135.
 - 8 Elena Parma, in *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, Milan, 1995, p. 118.
 - 9 Huile sur toile conservée dans une collection privée à Turin. Cf. *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, 1620-1694*, exposition, Marseille, Centre de la Vieille Charité et Musée des beaux-arts, 1994, Marseille, n° 147.
- 18 DOMENICO PIOLA
- 1 « Voici que l'ange du Seigneur apparaît en songe à Joseph et lui dit : "Lève-toi ; prends l'enfant et sa mère et fuis en Égypte. Reste là-bas jusqu'à ce que je t'avertisse, car Hérode va rechercher l'enfant pour le faire périr." » (Matthieu 2,13).
 - 2 Cf. Sotheby's, New York, 23 janvier 2001, lot n° 220 et Christie's, Londres, 9 juillet 2002, n° 63.
 - 3 Inv. PB 1850. Commande faite par Nicolò Maria Pallavicini en 1690. Cf. Daniele Sanguineti, *Domenico Piola*, Soncino, Edizioni dei Soncino, vol. 2, I.188d, p. 443, fig. 292, p. 586.
 - 4 New York, Pierpont Morgan Library, Inv. 1979.54. Cf. Carmen Bambach et Nadine M. Orenstein, *Genoa : Drawings and Prints 1530-1800*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1996, n° 94, p. 81.
 - 5 Gênes, Palazzo Rosso, Inv. D 4372.
 - 6 Gênes, Palazzo Rosso, Inv. D 4536 et D 4537. Cf. Piero Boccardo et Margherita Priarone, *Domenico Piola (1627-1703), Progetti per le arti*, Silvana, 2006, p. 14-15.
 - 7 Paris, vente Christie's, 18 mars 2004, n° 22.
- 19 PAOLO GIROLAMO PIOLA
- 1 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, vol. II, Gênes, 1769, p. 193 : « Studiava a lungo il disegno, più volte rivedendolo, e ritoccandolo con somma accuratezza, e pazienza. »
 - 2 Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, « Saint Laurent », Paris, éd. Diane de Selliers, 2000, vol. 2, p. 68-82.
 - 3 Inv. 1983.57. Cf. Jacob Bean, Helen Bobritzky Mules, *Notables Acquisitions, 1982-1983: Drawings*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1983, p. 46-47. Ce dessin pourrait être associé aux décors de l'église Santa Marta à Gênes.
 - 4 Galerie Brady & Co, *Master Drawings 1530-1920*, 24 janvier au 3 février 2012, n° 14.
 - 5 Mary Newcome Schleier, *Genoese Baroque Drawings*, exposition, Binghampton, University Art Gallery, State University of New York and Worcester, Worcester Art Museum, 1972, n° 125.
- 20 PAOLO GEROLAMO PIOLA
- 1 Jacques de Voragine, *La Légende dorée (1261-1266)*, « Sainte Madeleine pécheresse », Paris, éd. Diane de Selliers, vol. 2, 2000, p. 16-23 : « Autant Madeleine était riche, autant elle était belle ; et elle avait si complètement livré son corps à la volupté qu'on ne la connaissait plus que sous le nom de Pécheresse. »
 - 2 Gênes, Palazzo Rosso, Inv. 2627. Cf. Mary Newcome Schleier, « Paintings by the sons of Domenico Piola in N. S. delle Grazie, Genova », *Studi di Storia dell'Arte*, n° 516, 1994-1995, p. 305-312, p. 306, fig. 3, p. 311 : « ... this type of drawing with its figures separated from the background by means of parallel strokes and with its figure having square tipped fingers has generally been thought to date after P. G. Piola's trip to Rome (c. 1690-94) ».
 - 3 Mary Newcome Schleier, « Paolo Gerolamo Piola », *Antologia di Belle Arti*, 1977, n° 1, p. 41-43, fig. 17.
- 21 PAOLO GIROLAMO PIOLA
- 1 Ancienne collection Jacques Petithory. Cf. *Dessins anciens, écoles française et italienne*, Jacques Petithory, Paris, La Bastille, mars 1981, n° 50.
 - 2 Florence, Cabinet de dessins des Offices, Inv. 6861S. Mary Newcome Schleier, *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, exposition, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizzi, Florence, 1989, p. 157-158, n° 79, fig. 105.
 - 3 Cf. *Acquisitions 1984-1989 : 96^e exposition du Cabinet des dessins*, Paris, 1990, p. 68, n° 97.
 - 4 Mary Newcome Schleier, *op. cit.*, 1989, p. 157-158.

- 5 Inv. 1973.91. Cf. Carmen Bambach et Nadine M. Orenstein, *Genoa, Drawings and Prints 1530-1800*, The Metropolitan Museum of Art, 1996, p. 81, n° 95.
- 6 Inv. RF 41188. Cf. Federica Mancini, *Dessiner la grandeur. Le dessin à Gênes à l'époque de la République*, exposition, Musée du Louvre, 2017, n° 445, p. 302.
- 7 Inv. AE 1912.
- 8 Inv. 26083.
- 9 Raffaele Soprani et Carlo Giuseppe Ratti, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, 1768, p. 203 : « Ben è vero però, che in fissati lavori l'aiutavano coi loro disegni il Magnasco, ed ambo i Piola Padre, e figlio, e talvolta anche il Vaymer. »
- 10 Inv. 6861S. Cf. Mary Newcome Schleier, *op. cit.*, 1989, p. 157-158, n° 79, fig. 105.
- 11 Mary Newcome Schleier, « Paolo Gerolamo Piola », *Antologia di Belle Arti*, 1977, n° 1, p. 53, repr. p. 55 et Mary Newcome Schleier, *op. cit.*, 1989, fig. 106.
- 22 **ARTISTE DE LA CASA PIOLA**
- 1 Paris, vente Tajan, 27 novembre 2009, n° 26.
- 2 Florence, Cabinet des dessins des Offices, Inv. 6867S. Cf. Mary Newcome Schleier, *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, exposition, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florence, 1989, p. 184-185, n° 94, fig. 121.
- 23 **ALESSANDRO MAGNASCO, IL LISSANDRINO**
- 1 Laura Muti et Daniele di Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Faenza, 1994, p. 227, cat. 153, fig. 312 : « Opera di bella qualità caratterizzata da grassi impasti di colore rapidamente stesi e databile a 1725-6 circa ».
- 2 Fausta Franchini Guelfi, « La pittura di Alessandro Magnasco dale fonti figurative e culturali alle tenebre della realtà », *Alessandro Magnasco 1667-1749*, Milan, Mondadori Electa, 1996, p. 24 et 26 illustré : « Eseguita probabilmente negli anni 1715-20 per la cappella di una residenza private, un'inedita serie dei dodici *Apostoli* ripropone lo schema tradizionale della figura del santo inserita in una nicchia ; nel contest di una iconografia obbligata l'artista rappresenta aspri e cupi personaggi che si muovono inquieti in questi angusti limiti spaziali, emergendo con forza dalla zona d'ombra nel rilievo di panni, nelle fronti corrugate, nelle mani e nei piedi nodosi. »]
- 3 Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco, I disegni*, Gênes, Sagep, 1999, p. 68, illustrés p. 66 et 67, n°s 50 et 51.
- 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 Pellegrino Antonio Orlando et Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico*, Venise, Giambattista Pasquali, 1753, p. 183.
- 4 Cette citation est tirée du site Internet de San Pier d' Arena (ou Sampierdarena) : www.sanpierdarena.net/MARTINO%20san%20ORATORIO.htm.
- 5 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. »
- 6 Mary Newcome Schleier, *Disegni Genovesi dal XVI al XVIII secolo, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi LXXI*, Florence, Leo Olschki editore, 1989, p. 215-216, n° 111, fig. 149, illustré.
- 26 **LORENZO DE FERRARI**
- 1 Milan, Finarte, 21-22 avril 1975, n° 165 : le catalogue mentionne dans la provenance la collection Dubini, puis le libraire et antiquaire Hoepli.
- 2 Le tableau a été publié dans le journal du diocèse de Savone, *Il Letimbro*, le 1^{er} janvier 2019 par Laura Arnello.
- 28 **LORENZO DE FERRARI**
- 1 Plutarque, *Isis et Osiris*, 71 (*Mor.*, 379d).
- 30 **CARLO ALBERTO BARATTA**
- 1 Franco Sborgi, *Pittura neoclassica e romantica in Liguria*, Genova, 1975, p. 66, n° 62, illustré.

GENOESE DRAWINGS

1. PIERO BONACCORSI, CALLED PERINO DEL VAGA

Florence 1501 – Rome 1547

Putti Playing with Goats and Satyrs (recto); Studies of a Figure and Rosettes (verso)

Pen and brown ink

Inscribed *Semolio* on the verso, other illegible inscriptions

125 x 255 mm (4 ¹⁵/₁₆ x 10 in.)

PROVENANCE

London, Jonathan Richardson, Sn. (Lugt 2183); London, Joshua Reynolds (L. 2364).

Fleeing the Sack of Rome in 1527, Perino del Vaga went to Genoa in the company of Nicolò Veneziano. He found the city ravaged by plague and military conflicts. In September 1528, the condottiere Andrea Doria sided Charles V against the French and thus chased them away from Genoa. He participated in the establishment of the Republic but refused the offer of the dogeship, maintaining however a prominent position in the city government as a ‘perpetual censor’. When Doria decided to retire to his villa at Fassolo, which he had purchased in 1521 but which had been damaged in battles, he entrusted Perino with its reconstruction. The artist seized the opportunity to demonstrate his powerful and gracious style. Responsible for the decoration of several halls, Perino conceived several cycles celebrating the glory of Admiral Doria. The visual evidence of Perino’s participation in the decoration mostly remains in the Loggia degli Heroi as well as in the hall with the Fall of Giants. Although Perino was not alone to have worked in the Villa del Principe, he received the commission for its most important decorations, which gave him a leading position in the Genovese art scene. In 1536, he was elected ‘Console dell’arte dei pittori’ (Leader of the Painters Guild), which further confirmed his talent, but soon left Genoa for Pisa before finally returning to Rome.

By its penmanship, reminiscent of Girolamo da Carpi, Pirro Ligorio, Giulio Romano and Battista Franco, but also by its motif reminding the bas-reliefs and sarcophagi from the antique, this sheet is connected with the Roman culture that Perino del Vaga assimilated with the models of Michelangelo, Rafael and Polidoro da Caravaggio and that he imported to Genoa. Although the motif of putti playing with goats and satyrs cannot be strictly connected to any known surviving decoration, its shape and subject are typical of decoration elements that were inserted on the sides of a main narrative scene in order to complete it with scholarly references, whether literary or esoteric. Such is the case of the lunettes in the Loggia degli Eroi showing putti playing with objects symbolising the power of the ancestors of Andrea Doria. The present drawing is

particularly reminiscent of one of the imaginary motifs on the north façade of Andrea Doria’s villa, such as Perino del Vaga drew it in one of his projects (Amsterdam, Rijksmuseum). These motifs, bas-reliefs on the attic floor, develop the theme of a bacchanalia of children. One of them shows putti playing with goats, like the present work.

The same dynamic composition, parallel hatchings, accurate lines can be found in another sheet, in the Louvre collection, *Two Men Fighting* (Inv. 8798), connected to the destroyed lunettes of the atrium in the Palazzo Doria. A large number of Perino del Vaga’s sheets are double-faced, which testifies the artist’s prolific graphic production. The verso contains a comprehensible albeit erroneous former attribution to Battista Franco, called Il Semolei.

2. LUCA CAMBIASO

Moneglia 1527 – Madrid 1585

Relmusto Lercari, Represented as a Warrior, Seated in a Niche

Pen and brown ink, brown wash, over traces of red chalk, lightly squared in red chalk.

Inscription *Cangiasi*. on the old mount

259 x 142 mm (10 ¹/₄ x 5 ¹/₂ in.)

PROVENANCE

Sotheby’s New York, 26 January 2011, lot 535.

The aristocratic Republic established in 1528 by the admiral Andrea Doria was an opportunity for the Genoese “grandes familles” to assert their power, particularly by building sumptuous palazzi. About 1576, the Senate made a list of private palaces that were to be available to host state visits at any time according to a well-developed system of *Rolli degli alloggiamenti pubblici di Genova*. Thus the decorations of these “noble mansions, dwellings of even more noble stock”¹ exalt the medieval past of aristocratic families and exploits of their illustrious members, most of whom contributed to the defence of “La Superba”.

Palazzo Lercari-Parodi located at 3 via Garibaldi is one of the accommodations listed in the *Rolli*. It was built in 1571 at the instigation of Francesco Lercari. Of Armenian descent, the Lercari, family of navigators and merchants, settled in the Ligurian Republic around 1100 and rapidly became one of the most influential families. In the 13th century, they developed important exchanges with Pera and the empire of Trebizond towards the Black Sea. Mergollo Lercari played an essential role in this development which he secured around 1316-18, unhesitatingly resorting to violence: after several

raids against the Greek merchants, he had his prisoners' ears and noses cut off, put into brine and sent to Emperor Alexis II thus forcing the latter to grant him a trading post and important commercial privileges to the merchants of Genoa. When Francesco Lercari had his palace built in the Strade Nuove, he made sure this episode was remembered. He entrusted the sculptor Taddeo Carlone with the entrance portal flanked with two telamons with cut off noses. Luca Cambiaso made the decoration of the vault of a second floor hall on the theme of the building of Lercari's storehouse in Trebizond following Mergollo's victories. Other famous family members are represented in the niches around this scene, including Remulsto Mercari whose figure is prepared by the present study. Another version of this drawing, of lesser quality, is in the Uffizi in Florence, and a composition study for the central fresco is in the collection of Suida Manning. The Louvre has a sheet recently connected to another figure in the Palazzo Lercari².

Luca Cambiaso is often considered as the founder of the Genoese school. He was first apprenticed by his father Giovanni Cambiaso, although an artist of lesser talent but mentioned by Soprani among the very first truly Genoese artists along with Antonio Semino. In his youth, Luca Cambiaso was strongly influenced by the participation of Perino del Vaga, Beccafumi and Pordenone in the decoration of the villa Doria, but also by the Roman experience of his contemporary Giovanni Battista Castello, commonly called Il Bergamasco. Cambiaso himself went to Rome and Parma in the 1540s in order to study the works of Michelangelo, Raphael, Correggio and Parmigianino. Upon his return to Genoa, he developed a monumental and powerful style which was largely emulated. In 1551, he was elected *console d'arte*, which proves his success. In response to the bitter religious climate that followed the Council of Trent, his style became more austere from the 1560s. In graphic terms this resulted in a more simplified manner sometimes pushing the geometricization of the human body to the extreme. As the relations between the Genoese Republic and Spain grew closer, Philip II invited Cambiaso to Madrid in 1583 to paint Paradise on the vault of the church of El Escorial. The artist died two years after his arrival before he could finish the work.

- 1 Giuseppe Verdi, *Simone Boccanegra*, libretto by Piave and Boïto, 1857, act 1, scene 1: "O altero ostel, soggiorno / Di stirpe ancor più altera", about the Grimaldi palace.
- 2 Federica Mancini, *Luca Cambiaso*, exhibition catalogue, musée du Louvre, Paris, 2010, no. 30.

3. OTTAVIO SEMINO

Genoa circa 1520 – Milan 1604

Cupid Aiming his Arrow at Pluto while Proserpina is Picking Flowers

Pen and brown ink, brown wash over traces of black chalk
187 x 455 mm. (7 ³/₈ x 17 ⁷/₈ in.)

PROVENANCE

Mr. & Mrs. John Hay Whitney; The Greentree Foundation; private collection.

Pupil of Louis Bréa from Nice then staying in Genoa, Antonio Semino was cited among the first Genoese painters by Raffaele Soprani and Giuseppe Ratti in their work *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*. According to his biographers, he first trained his sons Andrea and Ottavio himself and then sent them to Rome to complete their education. Upon their return, they received numerous orders and "worked in Genoa in the 1560s (...) decorating the new palaces on an equal basis with Cambiaso and Bergamasco" explains Mary Newcome Schleier in an article that she dedicated to the brothers in 1978¹.

Soprani lists the works executed jointly by the two brothers "Semini", then conducts an individual study of each emphasizing the difference between their personalities. He mentions Ottavio's dissolute life, his unkempt appearance and his cruelty several times but acknowledges, almost reluctantly, that he was a better painter than his brother. It is confirmed by the difference in quality that exists between the works attributed to each of them. Nourished by antique art and the models of Raphael, which he could study during his Roman stay, but equally influenced by Perino del Vaga who had worked in Genoa between 1528 and 1533 on Palazzo Doria, Ottavio apparently started with Cambiaso an Academy where they could draw from the live model². His draughtmanship however has nothing in common with that of the latter who had developed a very characteristic graphic style. In addition, the frequent collaboration between the Semino brothers sometimes makes it impossible to clearly distinguish their hands. Andrea's two sons as well as the son of Ottavio became painters too, which complicates attribution even further, especially because they executed decorations after the drawings of Ottavio and Andrea.

There are about thirty drawings by Ottavio and Andrea Semino in the Louvre, mostly coming from Jabach collection. Although in the 19th century this group had been dispersed in different collections and under different attributions, Philip Pouncey reconstructed it on the basis of stylistic similarities of the sheets and made a unique attribution to Ottavio Semino. Among other sources, his attribution was based on a large drawing *Martyrdom of St. Andrew* (Inv. 9560) which bears an old inscription *Ottavio Semino Genovese* (possibly a signature). Its scene derives from a painting composition of the same subject by Antonio Semino and Terramo Piaggio (San Ambrosio e Andrea, Cornigliano). The drawings had since been reassigned to different members of the Semino family several times and recently, Federica Mancini seems to have separated them in two rather clear groups corresponding to the sheets that can be certainly given to Ottavio and those, with more abundant curvier lines, that can be attributed to Andrea. The subject of several of these drawings is the loves of the gods, like the present drawing which represents the moment preceding the rape of Proserpina: Pluto passing in his chariot (which is drawn here by only two horses instead of the usual four) while Proserpina is picking up flowers.

In the background, Cupid is preparing to shoot an arrow, which will make Pluto abduct Ceres's daughter and take her to the underworld to spend six months each year with him, during which period the goddess of nature will grieve for her daughter, and autumn and winter will reign over earth.

There is a drawing by Ottavio in the Louvre collection (Inv. 11697) which Regina Erbenraut³ associated with the frescoes in villa Centurione Musso Piantelli. They depict the exact moment of Proserpina's rape executed by Andrea's sons, Cesare and Alessandro. Yet the subject was also treated by the brothers Semino in a decoration in the Palazzo Doria (formerly Spinola) at 6 Via Garibaldi, and the present drawing could be a première pensée for this decoration.

- 1 Mary Newcome, "Andrea & Ottavio semino, Drawings by the Semino Family" in *Antologia di Belle Arti*, II, no. 6, May 1978.
- 2 Soprani and Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, volume I, Genoa 1768, p. 67.
- 3 Regina Erbenraut, "Zeichnungen der Genueser Freskantenfamilie Semino – Ergebnisse einer erneuten Dursicht von 'Semino-Zeichnungen' des Louvre", *Jahrbuch Staatlich Kunstsammlungen Dresden*, 1989/1990, volume 21, p. 35.

4. OTTAVIO SEMINO

Genoa circa 1520 - Milan ? 1604

Saint John the Evangelist

Pen and brown ink, brown wash over traces of black chalk, framing lines in black ink
411 x 252 mm (16 1/8 x 9 7/8 in.)

PROVENANCE

Richard Cosway, London (L. 628).

In the second half of his career, Ottavio "had the desire to return to Milan"¹ which he had already visited in his youth together with his brother "in order to observe the worthy paintings of the Lombard masters"². There they had met the painter and art theorist Paolo Lomazzo and received many commissions. During the second stay, Ottavio enjoyed the protection of the count d'Adda who helped the artist to obtain several commissions and lodged him at his house³. In this period he worked on the decoration of the chapel of the Blessed Virgin, the chapel of Saint Jerome in Sant'Angelo, and the two chapels in San Marco.

This monumental and solid drawing does not seem to be connected to any known decoration, however, its style is reminiscent of the two other sheets of similar quality which can be related to his Milanese production. The first is *Saint Mark the Evangelist, seated*, presumably a preparatory study for a spandrel, now in the Louvre's collection (fig. 1)⁴. Not only the position of the saint's arms is identical to the present drawing, but there are further similarities: the feet protruding from the plinth, the shadow executed in wash behind the saint's figure, long, geometric fingers and heavy, neatly arranged draperies. The Louvre sheet, like the present work,

is drawn in firm and solid lines with shadows in regular hatching. Strictly speaking it is not a preparatory study, but the posture of the seated saint with his arm raised, was used by the artist again for his *Saint Luke* represented in one of the eight ovals in the chapel of Saint Jerome⁵.

The second sheet at the Gallerie dell'Accademia, Venice, also shows Saint Mark the Evangelist seated, but holding his book with two hands. Giulio Bora has connected it with the decoration painted by Semino in the chapel of Guido Cusani, in San Marco in Milan⁶.

In the present drawing, numerous characteristics betray the artist's assiduous study of antiquity and therefore his Roman experience. The particular position of the arms is a combination of that of Aristotle and that of Plato in Raphael's *School of Athens*⁷. As for the slightly wide facial type of the saint, it reappears in several of his drawings, including the *Martyrdom of Saint Andrew* (Louvre Inv. 9560) and *The Eternal Father in Glory* (Inv. 9884), both apparently dating to the artist's Genoese period. Nevertheless, the energy and graphic vigour of the three sheets compared above, as well as their originality for the then preeminent Genoese style in the artist's production, suggest they can be dated to somewhat earlier in his career. This is confirmed by the connections that can be established between these studies and the Milanese decoration cited above.

Thus through the observation of the Roman art and his experiences outside of Genoa, in Savona, Pavia and especially Milan, Ottavio Semino progressively elaborated his own style, which grew richer and more descriptive, and developed formal models which he then used in various decorations and adapted to various contexts.

- 1 Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genoa, 1768, volume 1, p. 70.
- 2 Ratti, *op.cit.*, p. 63.
- 3 Ratti, *op. cit.* p. 71.
- 4 This sheet was attributed to Semino by Catherine Goguel (1990) and the attribution was maintained by Federica Mancini.
- 5 At the same time, Federica Mancini has also connected it with Saint John the Evangelist painted on panel for Nostra Signora Assunta in Genoa-Prà, thus dating it rather to his Genoese period.
- 6 Giulio Bora, "Nota su Ottavio Semino a Milano e la sua produzione disegnativa" in *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, Rimini, 1998.
- 7 Soprani reports that in Rome the brothers tried hard to "always imitate the elegant style of Raphael d'Urbino."

5. GIOVANNI BATTISTA PAGGI

Genoa 1554 – 1627

Assembly around an Open Coffin in a Church

Pen and brown ink, brown wash
Annotated in pen and brown ink: at centre 380 r^s, at bottom 20 rl and at left, in a different hand N° 22 4
435 x 351 mm (17 1/8 x 13 13/16 in.)

PROVENANCE

French private collection; galerie Prouté; American private collection.

LITERATURE

Suzanne Fold McCullagh, *Capturing the Sublime. Italian Drawings of the Renaissance and Baroque*, Chicago, The Art Institute of Chicago and New Haven and London, Yale University Press 2012, under no. A12, entry by Jonathan Bober.

EXHIBITED

L'Œil et la passion. Dessins italiens de la Renaissance dans les collections privées françaises, Musée des Beaux-Arts de Caen, 19 March-20 June 2011, no. 58, p. 184-185; Salon du Dessin 2018, Paris, galerie Prouté.

Paggi, whose artistic talent developed against the wishes of his father, first practiced on his own by painting for pleasure. Well-read and a fine musician – Soprani even calls him the true inventor of the theorbo, he frequented the artists of his hometown, notably Luca Cambiaso, who helped him cultivate his gift for drawing. Several years after his father's death, when he was finally able to devote himself fully to his artistic projects, he was accused of killing a young nobleman and banished from Genoa in 1581. Paggi hence left for Pisa, then Florence “where he was received with kindness by the Grand Duke Francesco Ist and soon obtained his first commissions, among which the *Miracle of Saint Catherine de Siena* for the great cloister of Santa Maria Novella. In Florence, he entered the Accademia del Disegno in 1583 and continuously received numerous commissions, enjoying the support of the Florentine court and well-known Genoese figures with whom he remained in contact. On friendly terms with Federico Zuccaro, in whose house he was staying in 1588, he collaborated with Pierre Franqueville on the ephemeral decorations for the wedding of Ferdinand I with Christina of Lorraine². In 1590, Paggi temporarily returned to Genoa under the protection of the Doria, where he engaged in the reform of artistic professions and liberalisation of the profession of painter, at the time still attached to the guild. From Florence he regularly sent his canvases to Genoa, where he was finally able to return definitively in 1599. Importing the practice and technique acquired in Florentine workshops, and maintaining close ties with the Tuscan patrons, he became an esteemed master and played an important role in the training of many young painters.

This large drawing is to be connected by its style to Paggi's Florentine period. It can be compared with many works of this time, particularly with *The Pool of Bethesda* in the Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca. The figure of the beggar in the foreground of this work is highly similar to the beggar in the present drawing. Federica Mancini put the present scene in relation with the translation of the body of Saint Antonius of Florence (1389-1459)³. This Dominican friar who became archbishop of Florence in 1446 and whose life and help for the poor were exemplary, was canonised in May 1523. His relics were transferred in 1589 with great pomp from a simple tomb to the chapel offered by the Salviati family

specially built for this occasion in the church of San Marco. The plans for the chapel were made by Giambologna and the decorations by Alessandro Allori, Francesco Morandini, called il Poppi, Bernardino Poccetti and, above all, by Domenico Cresti, called il Passignano, who painted the scenes of the adoration of the saint's body and its translation on the walls of the chapel vestibule between 1589 and 1591⁴. Both events represented in the scenes took place on 8 May 1589 during the wedding festivities in honour of the marriage of Ferdinand I and Christina of Lorraine.

Paggi, who befriended Passignano and who was in Florence at the same period, actually could have participated in the decorations and submitted designs for them. In the present sheet, we can recognize the saint's body, known for his small size, beggars and women who enjoyed his protection, and in the central background, a couple before a priest possibly evoking the wedding of the Grand Duke. It can thus be more a symbolic rather than a literal evocation. The two men engaged in a conversation near the body remind those who during the exhumation attested that the saint's body was incorrupt and discovered with dismay his simple clothing⁵. However, the present work can also be a design for another chapel dedicated to Saint Antonius, founded in Fiesole by the Genovese Cipriano Brignole. Paggi painted an altarpiece for this chapel representing a child from the Filicaia family being brought back to life by the saint (now lost). To the detriment of these two connections, Sally Cornelison rightly pointed out that the interior architecture in the present drawing does not remotely evoke that of San Marco. There is further Paggi's drawing of a very similar subject, but with a different vantage point, different architectural construction and without the couple before the priest (fig. 1). It may be easier to connect this work to the adoration of the relics of Saint Antonius than the present sheet.

It is also interesting to mention that this sheet is largely inspired by Giambologna's bas-reliefs representing Saint Antonius's life which he executed for the Salviati chapel: it borrows from them such details as the tall architectural constructions in the background, steps of the staircase to create several levels, and strong physical presence of the figures in the foreground, including the beggars, the children with their mothers and dogs. Whatever its destination, this lovely and large drawing is undeniably influenced by the translation of the relics of Saint Antonius and by the artistic creativity employed on this occasion.

1 Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaele Soprani*, Gênes, Stamperia Casamara, 1768, vol. 1, p. 121 : “dove fu benignamente accolto dal granduca Francesco I^o”.

2 Simona Lecchini Giovannoni, “Ancora sul Paggi”, in *Antichita Viva*, XXV, 1986, 5-6, p. 30-33, no. 8; Maria Clelia Galassi, “Paggi Giovanni Battista”, in *La Pittura in Liguria. Il Cinquecento*, ed. by Elena Parma, Genoa, 1999, pp. 401-403.

3 Exhibition catalogue, *L'Œil et la passion, Dessins italiens de la Renaissance dans les collections privées françaises*, op. cit., p. 184.

4 This event in all its aspects was studied by Sally J. Cornelison in her *Art and the Relic cult of Sant'Antoninus in Renaissance*

Florence, Asgate publishers, 2012.

- 5 Tommaso Buoninsegni, *Descrizione della traslazione del corpo di santo Antonino arcivescovo di Firenze fatta nella chiesa San Marco l'anno MDLXXXIX*, Florence, Bartolommeo Sermatelli, 1589, p. 17: "Fu trovato vestite semplicemente, co l'habito solo della sua religione [...] Il corpo si dimostro tutto intero, con tutte le membra insieme congiunte, senza alcuna, ò poca lesione."

6. BARTOLOMMEO GAGLIARDO, CALLED IL SPAGNOLETTO

Genoa 1555 – circa 1626

Vulcan's Forge

Pen and brown ink and wash, over black chalk
330 x 445 mm (12 ³/₄ x 17 ¹/₂ in.)

This dynamic drawing with its powerful effects of light and shade belongs with a group of similarly lively studies by a distinctive artist identified as Bartolommeo Gagliardo, called Il Spagnoletto by Mary Newcome Schleier. All formerly attributed to Genoese artists such as Benso, Cambiaso, Castello and Paggi, the attribution of these sheets is based on a study of *Saint Sebastian*, formerly in the Ralph Holland collection, which bears the inscription 'Spagnolet'. A direct comparison can be made with the drawing of *Perseus and Andromeda*, now in the National Gallery of Art, Washington which is extremely similar in its figure types and sense of movement¹. A further related work is the *Adoration of the Magi* in the National Gallery of Scotland². Three more drawings have been connected with this group, *The Angel of the Annunciation*³, *Saint Francis in Prayer*⁴, and *Racket players*⁵, which have all recently appeared on the market.

Known as 'il Spagnoletto' because of his journey to the West Indies on which he went with a Spanish group, Gagliardo seems to have worked mainly in and around his native Genoa. Raffaele Soprani relates that the artist worked on fresco decorations of facades and interiors, made oil paintings, executed engravings, including the frontispiece of a rare alchemical book *Placita triplicis philosophiae* published by Giuseppe Pavoni in Genoa in 1613 and written by Gasparo Oliva, maternal uncle of Soprani, Genoese poet and philosopher, and "one of the most elevated minds that Liguria has ever produced"⁶.

"Endowed by nature with a highly fertile genius", but also with "a capricious temper", he "mastered the precepts of his art, drew excellently after nature with much feeling and after Michelangelo in the most impressive manner. He made engravings on copper with much elegance." Gagliardo seems to have worked for the Centurione family of bankers, also connected with Spain and patrons of many artists, including Fiasella. Returned from the West Indies with considerable wealth, he seems to have wasted it on gambling and luxurious lifestyle. As many other artists, he died in consequence of a fall from a scaffold.

This lovely drawing of ambitious size and subject fascinates by its research of naturalness of movement and of liveliness:

the raised arms of the blacksmiths are matched by the dynamic entrance made by Venus who seems almost running, whereas Cupid in a military helmet is calmly seated at her feet. He may evoke Aeneas, Venus's mortal son, for whom she comes to ask Vulcan for weapons. The rhythm of the work in the forge is well expressed, as in all sheets attributed to Gagliardo, brown wash is very present; applied by large parallel brushstrokes, it allows the artist to evoke the environment as well as the play of light and shade.

- 1 Pen and brown ink, brown wash over black chalk, 310 x 272 mm, Inv.2004.24.1. The drawing was exhibited in 2004-2005 at the National Gallery of Art, Washington (exhibition catalogue, *Six Centuries of Prints and Drawings: Recent Acquisitions*).
- 2 Keith Andrews, *Catalogue of Italian drawings*, London, Trustees of the National Gallery of Scotland, 1968, 2 vol., published as an 18th century Genoese school, D3106 (illustrated no. 940).
- 3 Karl & Faber, Munich, 4 mai 2018, lot 133.
- 4 Christie's, New York, 13 January 1993, lot 15.
- 5 Jean-Luc Baroni gallery.
- 6 Raffaele Soprani, *Li Scrittori della Liguria*, Gênes, 1667, p. 112-113.

7. GIOVANNI DOMENICO CAPPELLINO

Genoa 1580 – 1651

The Disrobing of Saint Lawrence

Pen and brown ink and brown wash
377 x 244 mm (14 ¹³/₁₆ x 9 ⁵/₈ in.)

PROVENANCE

Robert P. Roupell (L. 2234), London; Stuart Symington, Jr., Saint Louis, Missouri; New York, Christie's, 30 January 2018, lot 11; New York, private collection.

BIBLIOGRAPHY

Federica Mancini, *Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques. Inventaire général des dessins italiens*, vol. XI, *Dessins génois xv^e-xviii^e siècle*, Paris, Louvre éditions, et Milan, Officina Libraria, 2017, p. 192, under no. 293.

EXHIBITED

Saint-Louis, Saint-Louis Art Museum, *Italian Drawings Selected from Mid-Western Collections*, 1972, no. 19 (as anonymous Genovese school, circa 1600, entry by N. Ward Neilson).

With a few previous exceptions¹, the first substantial publication on Giovanni Domenico Cappellino dates only to 1972, when Mary Newcome Schleier dedicated an entry to the artist in her *Genoese Baroque Drawing* and published two drawings by his hand, one of which, in the Hessisches Landessmuseum in Darmstadt (AE 1704), is preparatory for the *Torture of Christ* in the church of S. Siro in Genoa. In 1989, the art historian also published *The Decapitation of Saint James the Greater* (Florence, the Uffizi Inv. 7275 S) and used this occasion to list a number of sheets that

may be attributed to the artist². In 2018, in her inventory of the Genoese drawings in the Louvre collection, Federica Mancini gave Cappellino a sheet representing *The Marriage of Cana*, formerly attributed to Paggi, then to Benso. Despite these efforts, the literary sources concerning the artist remain limited. And yet Soprani's *Lives*, revised by Ratti, gives us a relatively thorough account of his personality and career, including some trivial details: maniacally obsessed with dust and dirt to the point of being phobic, a true stickler for good manners, Cappellino was 'the most worthy pupil' of Paggi³ whose style he scrupulously followed during the first part of his career. Moreover, Alizeri's *Guida artistica per la città di Genova* mentions him as the 'pupil and imitator of Paggi'⁴.

Cappellino seems to have been a very prolific artist, and Soprani lists a good number of his works: the *Martyrdom of Saint Sebastian* for the church of Santa Sabina (in very deteriorated condition); the *Martyrdom of Saint Agatha*, created for the church of Santa Sabina Vecchia but confiscated by the Austrians in 1747, whose composition however is known through a drawing in the Palazzo Rosso; the *Saint Desiderius being miraculously robed as bishop by angels* executed for the church 'presso al Bisagno'; the *Miracle of Saint Frances of Rome* for the church of Santo Stefano (severely damaged by bombardment, currently under restoration at the Superintendenza alle gallerie della Liguria⁵). Ratti completes this list by mentioning other works: *Saint Andrew Worshipping the Cross* for the church of S. Erasmo de Voltri, *The Ecstasy of St. Francis* for the Church of San Nicola di Castelletto (now church of S. Nicola da Tolentino) and *Christ on the Cross* for the sacristy of Santo Spirito⁶. Few of these works have survived.

On the whole, Soprani congratulated the painter for having been 'always an exact imitator of rites, costumes, clothes and times whatever story he depicted with his brush'. Cappellino trained numerous artists, with Pellegro and Domenico Piola among his most famous pupils, as Luigi Lanzi related⁷. By the same token, Mary Newcome Schleier underlined the influence of his 'decorative contours and shadows' on the works of the young Domenico Piola. When Clemente Bocciardo established an Accademia del nudo in his studio, it is to the care of Cappellino and Asseretto that he entrusted it⁸.

This large scale drawing, identified and attributed by Federica Mancini, is particularly remarkable by the skilful composition and the sense of drama. It can be added to the embryonic yet homogenous group of sheets recently given to the artist on the basis of stylistic similarities that unite all these drawings and connect them to the *Torture of Christ* in Darmstadt as well as to several sheets in the Palazzo Rosso. Combining the influence of Paggi with that of Benso, Cappellino's graphic style is definitely recognisable in the charming pen line, abundant narrative details, as well as in the dynamic figures with stereotyped faces and sometimes puffed muscles. There are other drawings by Cappellino in the Scottish National Gallery and the Uffizi in Florence.

1 E. Santarelli, E. Burci, F. Rondoni, *Catalogo della raccolta di disegni antichi e moderni donata dal prof. E. Santarelli alla R.*

Galleria di Firenze, Florence, 1870, p. 471; Keith Andrews, *Catalogue of Italian drawings*, Cambridge, 1968, I, p. 29; Marcel Roethlisberger, *European Drawings from the Kitto Bible*, San Marino, 1969-1970, no. 8.

- 2 Mary Newcome Schleier, *Disegni Genovesi dal XVI al XVIII secolo, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi LXXI*, Florence, Leo Olschki editore, 1989, pp. 70-71, no. 29, fig. 35, illustrated.
- 3 Raffaella Soprani, Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaele Soprani, patrizio genovese. In questa seconda edizione rivedute, accresciute ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, Genoa, Stamperia Casamara, 1768, vol. 1, p. 177.
- 4 Federigo Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genoa, editore Libraio, 1846, p. 595.
- 5 Treccani.it, notice de Francesco Sborgi, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 18, 1975.
- 6 Raffaella Soprani, Carlo Giuseppe Ratti, *op. cit.*, p. 180, note a.
- 7 *Storia pittorica della Italia dell'Ab. Luigi Lanzi Antiquario della R. Corte di Toscana*, vol. II, Bassano, A spese Remondini di Venice, 1795-1796, p. 312.
- 8 Raffaella Soprani, Carlo Giuseppe Ratti, *op. cit.*, p. 329.

8. BERNARDO STROZZI

Genoa 1581 – Venice 1644

Head of Saint John the Evangelist (recto); Study of a Nude Figure, Seen from behind (verso)

Black chalk heightened with white (recto and verso)
292 x 215 mm (11 ½ x 8 ½ in.)

PROVENANCE

Sagredo-Borghese Album; doge Niccolo Sagredo, Venice, circa 1651; his brother, Stefano Sagredo, Venice; his nephew, Zaccaria Sagredo, Venice; his wife, Cecilia, until her sale in 1743; private collection, Lyon; dispersed with the rest of the 'Sagredo-Borghese' album at an auction in Lyon, around 1919; Michel Gaud, his sale, Sotheby's, Monaco, 20 June 1987, lot 120; private collection, Boston; sale, Sotheby's, New York, 8 January, 1991, lot 132.

EXHIBITED

The Katalan collection of Italian Drawings, 1995-96, cat. 43.

BIBLIOGRAPHY

Luisa Mortari, "Qualche nuova aggiunta a Bernardo Strozzi", *Prospettiva*, October 1990, vol. II, p. 252, illustrated; Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Rome, Edizioni De Luca, 1995, p. 237 under no. 58 and p. 241 under no. 70, illustrated.

According to Luca Cambiaso, Bernardo Strozzi is one of the painters who is most closely associated with his native Genoa. He studied there between 1596 and 1598 under the artist Pietro Sorri, who was born in Siena but lived in Genoa around 1596. In 1599, Strozzi entered the Capuchin order, which earned him the nicknames of 'Il Cappuccino' and 'Il Prete Genovese' throughout his career. Around 1610, in order to support his family, he resumed his career as a painter

and joined the atelier of Luciano Borzone before setting up on his own. Typical rapid brushstrokes, strong contrasts of light and shade and particular chromatic combinations that distinguish his works are characteristic not only of the Northern Mannerism of Bloemart and Wtewael and the Sieneese Mannerism of Sorri, but are also typical of Lombard painters who exerted a major influence on Genovese artists. Rubens's sporadic visits to Genoa, but, above all, the presence of his works in this city, influenced the artist and enabled his powerful and free technique, as well as vibrant new colours. In 1630, Strozzi settled in Venice where he quickly asserted himself as one of the most original artists, along with Domenico Fetti and Johan Liss.

Although this *Head of Saint John the Baptist* comes from the famous Venetian collection called Sagredo-Borghese, it belongs to the Genoese period of the artist's career. In fact, the saint's face is typical of Strozzi's oeuvre and can be connected to several works of his early career: for example, *Saint John the Evangelist* in Rouan (fig. 1), dated between 1600 and 1610, and *Saint John the Baptist* in Hanover, a preparatory drawing for which in the Louvre is very similar to the final composition. The present sheet, like the one in the Louvre, is executed in black chalk, heightened with white. The hair in it is treated sketchily, executed as a mass that yet needs to be defined, whereas in the Louvre drawing, the long hair was drawn with great precision and already in the same position as in the painting, with two locks falling in front of the saint's right ear. The two drawings have been alternately connected to the Rouen painting and to the Hanover painting. They finally seem to be more related to the work in the German collection, and Lucia Mortari wrote in conclusion that "these are two sheets which can be dated around 1620s and which were executed in close time proximity as they are both remarkable for the great finesse meant to give to the drawing the characteristics of a painted work."¹⁷

On the verso of the Louvre sheet is a preparatory study for a surprised face of a cupbearer who is shown holding a bunch of grapes and a goblet in the painting *Joseph interprets the dreams whilst in prison* in Palazzo Principe Odelscalchi, Rome, also dated to the 1620s, which confirms the dating of the drawing.

On the verso of the present work is a study of a running male figure with arms raised, seen from behind. No similar figure can be found in Strozzi's painted oeuvre, which may prove that this is more of a study in its own right than a preparatory work. In fact, the posture of the figure is well reminiscent of Giambologna's *Flying Mercury* seen from behind. Strozzi must have seen one of the numerous reductions of the statue. Strozzi's study of this masterpiece, a paragon of Mannerism, treated here through an apparent filter of Realism, sheds light on the artist's work process and his sources of influence. His large strokes, stumping, and parallel hatching lines emphasize the volume and render his anatomies truly rounded and fleshy. This manner, typical of Strozzi's work, reminds the technique that the Cremonese Antonio and Vincenzo Campi used about fifty years earlier, which, on the one hand, proves the persistence of Lombard models in Genoa in the early 17th century, and, on the other hand, confirms Strozzi's inclination to combine Mannerism and Realism.

1 Lucia Mortari, *Bernardino Strozzi*, Rome 1995, p. 237, no. 58.

9. BERNARDO STROZZI

Genoa 1581 – Venice 1644

Head of a Young Man and a Hand Study

Black chalk, red and yellow chalk on faded blue paper
258 x 176 mm (10 1/8 x 6 15/16 in.)

PROVENANCE

Yvonne Tan Bunzl, London

EXHIBITED

Binghamton, University Art Gallery, *Genoese Baroque Drawings*, State University of New York at Binghamton; Worcester Art Museum, 1972, exhibition catalogue, p. 11, no. 26, illustrated (entry by Mary Newcome); Edinburgh, Edinburgh Festival Merchant's Hall *Italian 17th Century Drawings from British Private Collection*, 1972, exhibition catalogue no. 110; Rennes, Musée des Beaux-Arts, *L'œil et la Passion 2, dessins baroques italiens dans les collections privées françaises*, 26 June – 13 September 2015, exhibition catalogue p. 167-8, no. 59, illustrated.

BIBLIOGRAPHY

V. Antonov, "Aggiunte allo Strozzi", *Antichità Viva*, vol. 3, no. 11, 1972, p. 22, note 11; Mary Newcome, "Oil Sketches and Drawings by Strozzi", *Antichità Viva*, XXXII, no. 6, 1993, pp. 18-19, fig. 8; Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Rome, 1995, p. 23, illustrated and p. 232, no. 36; Camillo Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Turin, Umberto Allemandi, 2013, p. 262, no. 437, illustrated.

This sheet has been published and commented many times due to its intriguing particularities. In 1993, Mary Newcome Schleier pointed out the 'Sieneese' physical typology of the model, on the one hand, which connects the drawing to the period of Bernardo Strozzi's training under Pietro Sorri¹, and, on the other hand, a mannerist quality of this head study, which made some historians connect it to the artist's most mannerist painted work *Saint John the Baptist* in the Rouen museum. The use of pastel may reveal Barocci's influence, rather important in the beginning of the artist's career.

However, the present studies of a head and a hand are more likely to be connected to the *Saint Peter Performing a Miracle* (fig. 1). Although the young man's face is presented slightly more in profile in the painting than in the drawing, his hollow cheeks and his raised up wide-open eyes in their large sockets can be easily recognized. Moreover, the hand study at the lower right of the sheet seems to link it without difficulty to the hand of the young man in the painting, who is holding a basket with his index finger placed on what seems to be the handle of the second basket or a rope.

Luisa Muratori published this painting and proposed its dating to the last years of the Genovese period or the beginning of the Venetian period of the artist's career, that is, around 1635². She suggested it may belong to the *Four*

Stories of St. Peter mentioned in the 1749 inventory of the Palazzo Labia in Venice. A Venetian dating of the drawing seems to be confirmed by the existing *Study of Three Hands* in the Detroit Institute of Arts (1909.1 S-Dr. 227): very similar in style and with the same use of chalks of different colours for colouring the drawing, this sheet has been connected to the *Martyrdom of Saint Justina* (The Chrysler Museum, Norfolk), formerly identified as Saint Dorothea, which also dates to the artist's Venetian period.

The use of coloured chalks and the roundness of volumes may reveal the influence of the Venetian artists, such as Bassano or Tintoretto. In any case, the same nervous loops and florid sinuosities may be found in his ink drawings, albeit less known but just as skilful.

- 1 Mary Newcome Schleier, "Oil sketches and drawings by Strozzi", *Antichita Viva*, Anno XXXII, no. 6, 1993.
- 2 Mortari Luisa, *Bernardo Strozzi*, 1995, p. 182, no. 457.

10. CASTELLINO CASTELLO

Genoa? – Turin ca. 1649

Various Figure Studies

Pen and brown ink
304 x 206 mm (12 x 8 1/8 in.)

PROVENANCE

Jean-Jacques Semon Collection, his stamp at lower right (not in Lugt).

We would like to thank Federica Mancini for having suggested the name of Castellino Castello for this intriguing sheet whose rapid but also somewhat convoluted draughtsmanship seems to evoke the influence of Giovanni Battista Paggi and at the same time Bernardo Strozzi.

First, a sheet in the Louvre representing the *Virgin standing on a globe supported by angels* (Inv. 9438) was attributed to this rather little known artist, the nephew of Bernardo Castello and a pupil of Giovanni Battista Paggi. Its composition is similar, albeit with some differences, to a print of Raffaele Schiaminossi after Bernardo Castello. It was finally decided that this drawing was a copy made by Castellino Castello after the composition of his uncle Bernardo, although Federica Mancini believes it to be a copy after the print by an anonymous artist¹. On the basis of comparison with this drawing, Mary Newcome gave to Castellino Castello a sheet in the Uffizi, *The Virgin of the Rosary* (GDSU, Inv. 10178 F)², with similar 'round' draughtsmanship, and connected it to a painting³ matching Raffaele Soprani's description of a painting, which Castello executed for the church of San Giuseppe, *The Madonna of the Rosary with Saint Dominic and Saint Catherine of Siena*⁴. The art historian also published a *Nativity* (Munich, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 3109) – similar to the drawings by Bernardino Castello in its somewhat archaic character and bearing an old inscription *Castellino Castelli* – and an *Allegory of Justice* (Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. GB 5598)⁵.

Recently, a series of more original works were further

attributed to this artist following the connection proposed by Valentina Frascarolo of the drawing representing *The Martyrdom of Sant Andrew* in the Pierpont Morgan Library, New York (1993.294), formerly given to Giovanni Battista Paggi, with a painting of the same subject, signed and dated 1607, in the Albergo dei Poveri, Genoa⁶. This connection represents a solid starting point and secures the attribution of a sheet in connection with a final painting. A small homogenous group of sheets can be put together on the basis of stylistic comparisons. In her *Inventaire des dessins génois du musée du Louvre*, Federica Mancini thus reattributes to the artist the Louvre sheet *Saint Luke Portraying the Virgin* (Inv. 10255) and lists other works in the Pierpont Morgan Library in New York which are attributed to Paggi and shall be given to Castellino Castello: *The Brazen Serpent* (Inv. 1993.367) and *Angels Giving Communion* (Inv. 1993.295). Federica Mancini completes this group with two further sheets from the art market.

Strange trajectories of pen, a combination of angular contour lines and unnecessary arabesques characterise the draughtsmanship of these sheets, as well as the present drawing. Some of them are more reminiscent of Paggi than the others; according to Soprani, Castello trained with him and then, independently, created a number of paintings for Genovese churches as well as portraits which were so highly appreciated that 'the most famous portraitist of the world, that is to say incomparable Van Dyck, was desirous of being commemorated by him'⁷. Unfortunately few of his works have been recognised today. The painter could not have failed to rub shoulder with Bernardo Strozzi, whose energetic and very expressive style he adopted. Particular graphic quirks present in all of the mentioned above sheets, such as a hurried sketching of feet and hands and drawing ears as long loops on both sides of the head, allow for the secure attribution of this sheet to Castellino Castello.

- 1 Federica Mancini, *Inventaire général des dessins italiens, tome XI. Dessins génois xv^e-xviii^e siècle*, Paris, Louvre éditions, 2017, pp. 180-181, no 279, illustrated. We can however remark that the expressive draperies, the posture of the Virgin and the way she holds her hand to her chest are directly connected with Siennese rather than Genovese religious imagery, such as it was developed by the Francesco Vanni et Ventura Salimbeni and which often served as inspiration to Raffaele Schiaminossi. It may thus be necessary to attribute this sheet to this poorly known artist, who frequently used blue wash and who could reinterpret a composition of Bernardo Castello by integrating the elements of Tuscan style.
- 2 Mary Newcome Schleier, *Disegni Genovesi dal XVI al XVIII secolo, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi LXXI*, Florence, Leo Olschki editore, 1989, pp. 68-69, no. 28, fig. 34.
- 3 Mary Newcome Schleier, "Castellino Castello", *Studi di storia dell'art*, 2004, p. 125.
- 4 Raffaele Soprani, *Le vite de pittori, scoltori et architetti genovesi*, Genoa, 1674, p. 175.
- 5 Mary Newcome Schleier, *op. cit.*, 2004, p. 132, no. 5, illustrated; *idem*, *Italian drawings in the Department of prints and drawings*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen,

2004, p. 75, no. 41.

6 Federica Mancini, *op. cit.*, p. 191.

7 Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaele Soprani*, Genoa, Stamperia Casamara, 1768, vol. 1, p. 176: 'il piu célèbre Ritrattista del mondo, cioè l'imparreggiabil Vandik, volle anch'esso verdersi espresso da lui'.

11. GIOVANNI BATTISTA CARLONE

Genoa 1594 – Parosi Ligure 1684

Saint George

Oil on canvas

620 x 490 mm (24 ³/₈ x 19 ¹/₄ in.)

ATTRIBUTION

Former Maurice Bézagu collection; Boquet et Marty de Cambiaire Fine Art, 2011; Nahmias collection; Galerie Eric Coatalem; private collection.

BIBLIOGRAPHY

Robert Mesuret, "L'Âge d'or de la peinture toulousaine : les buts d'une exposition", *Revue du Languedoc*, no. 13, March 1947, p. 29; *id.*, in "La collection du baron de Puymaurin en 1792", *L'Auta*, 1948, p. 45; *id.*, *Les Miniaturistes du Capitole de 1610 à 1790*, 1956, Toulouse, CCXCII; *id.*, *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972, no. 2889; Jean Penent, *Antoine Rivalz 1667-1735 Le Romain de Toulouse*, Paris, Somogy, 2004, p. 198, no. 296, ill.; Boquet et Marty de Cambiaire Fine Art, *Tableaux Français*, 2011, p. 22, no. 5, ill., as attributed to Rivalz.

EXHIBITED

Toulouse, Musée des Augustins, *L'âge d'or de la peinture toulousaine*, 1946, no. 40; Paris, Musée de l'Orangerie, *L'âge d'or de la peinture toulousaine*, 1947, no. 23.

Formerly given to Antoine Rivalz and published as attributed to him several times – particularly by Jean Penent in 2004 and by our gallery in 2011 – this magnificent *bozzetto* shall in fact be given to the Genoese artist Giovanni Battista Carlone. The seated saint meticulously prepares a medallion of the cupola of the San Siro in Genoa.

Like his brother Giovanni (sometimes called Giovanni Bernardo), Giovanni Battista took his first lessons from his father, then, according to Soprani and Ratti, in Florence from Domenico Cresti, called Il Passignano. He subsequently spent some time in Rome, then returned to Genoa where he initially worked with his brother particularly on the decoration of the Church of Gesù in Genoa. When the latter died in 1630, Giovanni Battista was called by the priests of the Theatine order to resume the construction of the church of St. Anthony Abbot, after which he continued his career as a painter alone.

His decorations in the famous church of San Siro, which Soprani considered among "una delle piu belle" Genoese churches, were highly appreciated by his contemporaries. Among other projects, he also worked on those of the church of the Nunziata del Guastato, the Chapel of the Royal Palace

(today the Doge's Palace), and the vault of S. Bartolomeo dell'Olivella. However, he also created decorations for some of the prestigious Genoese palaces: Palazzo Doria, near the Church of San Matteo, Palazzo Spinola, Palazzo Durazzo in via Balbi, Palazzo Negroni in piazza Amorosa, and others. He was in fact an extremely prolific artist because, among other reasons, he lived a long life and "in spite of that, his imagination never weakened [...] we do not perceive in his work any variations of style, weakness of colours, nor the stiffness of brushwork which can affect painters as the years wear on."¹ His son Giovanni Andrea Carlone was also a painter. He executed *The Glory of St. Ignatius Loyola* at the Gesù in Rome.

Giovanni Battista Carlone worked on the decoration of the church of San Siro for over twenty years and his son assisted him in this endeavour. The paintings for the choir and the apse depicting one of the miracles of the saint and his apotheosis were made around 1652. The present *bozzetto* is preparatory for one of the pendentives in the apse which represents Saint George seated, in armour, holding his shield decorated with the red cross. Saint John the Baptist is opposite him. Carlone uses these two figures again in his fresco decoration *Madonna surrounded by the patron saints of the city of Genoa*, executed for one of the halls of the Doge's Palace in 1653-55. The physical type of the saint, his round face, fleshy and half-open lips, his both dynamic and dreamy attitude, his pointed helmet and floating draperies can also be found in his other personages: for example, Guglielmo Embriaco in the frescoes in the Doge's Palace² and Mars and Aeneas in the frescoes in the Palazzo Negrone³.

The error of giving the work to Rivalz is quite understandable as it was based on a long-standing attribution and the South Italian provenance of the work. It also shows how little Genoese baroque artists are known today and how poorly they are identified.

1 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi [...] in continuazione dell'opera di Raffaele Soprani*, Genoa, Stamparia Casamara, 1769, vol. 2, p.7.

2 *The Siege of Jerusalem by Guglielmo Embriaco*, Doge's Palace, 1655.

3 *Juno Sends Mars to Combat Aeneas and Venus asks Vulcan for Weapons for Aeneas*, Palazzo Negrone.

12. DOMENICO FIASELLA

Sarzana 1589 – Genoa 1669

Two Children Embracing

Red and black chalk; squared in black chalk

Bears number: 40, and a list of debts on the verso

Bears watermark, four stars on a shield.

177 x 191mm. (6 ¹/₂ x 7 ¹/₄ in.)

Although this drawing cannot be directly related to any painted work, it can be given to Domenico Fiasella without any hesitation. The artist was born in Sarzana into the family

of a famous silversmith who taught him the rudiments of drawing. From the age of eleven, Domenico Fiasella presumably expressed the desire to continue his training in Rome, which was denied to him because of his youth. But the child insisted and managed to obtain permission to go to Genoa. He then began his apprenticeship under Aurelio Lomi, a Pisan artist living in this city between 1597 and 1604, and later under Giovanni Battista Paggi, who had recently returned from Florence. In 1607, Domenico Fiasella finally set off for Rome where he must have spent about ten years. There the young artist attended an “*accademia del nudo*”¹ and worked assiduously copying the works by the old masters, particularly Raphael, whose paintings were, as Soprani states, “his idols and his first object of imitation”. He quickly made acquaintances with many artists; both Domenico Cresti, called Il Passignano, and Giuseppe Cesari, also known as Cavaliere d’Arpino, presumably asked Fiasella to work for them². He was influenced by different artistic trends then in vogue in Rome including Caravaggism. Besides, he knew very well one of Caravaggio’s most important patrons, Vincenzo Giustiniani. Soprani mentions that this Italian marquis, collector and art lover, owned numerous drawings and several of Fiasella’s works, including those today identified as *Christ Raising the Son of the Widow of Nain* and *Christ Healing the Blind* (Ringling Museum in Sarasota, Florida). In Rome, Fiasella met Orazio Gentileschi, half-brother of his former master Aurelio Lomi, and Giuseppe Vermiglio. The influence of both artists is sometimes clearly visible in his work, as Mary Newcome Schleier points out³. Once this aesthetic synthesis was completed, Fiasella returned to Genoa and as soon received many commissions. He took on many pupils and opened a workshop which after Paggi’s death became the most important in the city. Soprani recounts the success he achieved among Genoese influential families such as the Lomellini who made their fortune by trading coral from the Island of Tabarka. In the palace of Doge Giacomo Lomellini, Fiasella painted frescoes of the scenes of Judith and Esther drawn from the Old Testament. He was also in charge of the decoration of several chapels in the family church of Annunziata del Vastato. Fiasella executed a number of paintings for the churches in and around Genoa, but his success also spread beyond this region: he supplied several works for the Genoese communities settled in Naples (for example for the church of San Giorgio dei Genovesi)⁴ and in Sicily. Charles I of Mantua commissioned him five paintings and invited him to settle permanently in Mantua. Finally, Fiasella was the favourite painter of Octavio Centurion, a banker of Genoese origin living in Madrid, who played an important role in the promotion of Fiasella’s works at the Spanish court⁵.

The attribution of the present drawing to Fiasella, first suggested by Hugo Chapman, rests primarily on the comparison with several other sheets presenting a very similar technique: a *Study of a Man Pouring Water* and a *Study of Saint George*, both in the Palazzo Rosso, Genoa (Inv. 2214 and 1302). All the works present the same mixture of stiffness and liberty, and combine rapid, free, slightly dry lines with parallel hatching. In many other sheets, like in the present one, the artist combined red chalk with black chalk, the habit that he may have developed during

his Roman years, probably in the workshop of Cavaliere d’Arpino, where he seems to have worked. He sometimes borrowed certain figures from the master, notably like from the fresco cycle in the palazzo Lomellini⁶. In addition to the comparison of the draughtsmanship, the embracing putti motif is recurrent in Fiasella’s painted works. He undoubtedly drew his inspiration in his daily life and family but the subject is also reminiscent of the motif of the holy infants Saint John the Baptist and Christ embracing which was treated by many artists in the circle of Leonardo da Vinci and by Raphael. Another Fiasella drawing depicting *The Holy Family in the Desert* (Frederikssund, JF Willumsens Museum) also has this motif, this time with the infants standing, like in *The Holy Family Meeting the Infant Saint John the Baptist* (*‘The Madonna del Passeggio’*) at the National Galleries of Scotland, Edinburgh.

- 1 *Vite de’pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaele Soprani, patrizio Genovese, in questa seconda edizione rivedute, accresciute ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, Genoa, 1768, volume 1, p. 226.
- 2 Raffaele Soprani and Giuseppe Ratti, p. 227.
- 3 Mary Newcome Schleier, “Drawings and paintings by Domenico Fiasella”, *Paragone Arte*, no. 543-545, May-July 1995, p. 43.
- 4 Some paintings from San Giorgio dei Genovesi are now on deposit in the church of Pietà dei Turchini.
- 5 Soprani and Ratti, p. 231; Carmen Sanz Ayà, *Un banquero en el Siglo de Oro. Octavio Centurión, el financiero de los Austrias*, La Esfera de los Libros. Madrid, 2015.
- 6 Piero Donati, Carlo Bitossi, Clario di Fabio, Franco Vazzoler, *Domenico Fiasella*, Genoa, Sagep editrice, 1990, p. 14.

13. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE, CALLED IL GRECHETTO Genoa 1609 – Mantua 1665

The Assumption of the Virgin

Inscribed at lower centre: *G. Bened. Castiglione*.
Pen, brown and red wash, heightened with watercolour, gouache and oil
375 x 275 mm (14 ¾ x 10 7/8 in.)

PROVENANCE

William Mayor (L. 2799); Sotheby’s, London, 11 July 2001, lot 72; private collection.

BIBLIOGRAPHY

William Mayor, *Original Drawings and Sketches by the Old Masters formed by the late Mr. William Mayor*, London, 1875, cat. 215.

Carlo Giuseppe Ratti in his extended version of Raffaele Soprani’s *Vite* added that while in his youth Castiglione studied ‘human letters’, he was pushed by a ‘secret genius’ to fill the pages of his school notebooks with drawings of animals, landscapes and houses. Mindful of their son’s talent, his parents placed him as apprentice with Giovanni Battista Paggi, after which he seems to have proceeded to the workshop of Giovanni Andrea de Ferrari. A pupil eager for

knowledge and an insatiable draughtsman, Castiglione was attracted by the models of Sinibaldo Scorza and through him discovered Flemish artists living in Genoa, such as Giovanni Roos (1591-1638) and Cornelis de Wael (1592-1667). The presence of Van Dyck in Genoa equally exerted strong influence on his art. Although his personal artistic taste led him all along his career to representations of animals and landscapes, Ratti notes that his *'most vigorous genius urged him to make history paintings, sometimes sacred subjects, sometimes representations of pure invention'*¹. His fondness for the representation of domestic animals (sheep, poultry, cattle) often made him choose the subjects from sacred history in which he could make them appear. Seeking to perfect his education, he left for Florence, where he painted his *Circe* for Gian Carlo de' Medici which is still in the collection of the Uffizi. From Florence he went to Rome, where he could not fail to meet Nicolas Poussin and Salvator Rosa, then to Naples and Bologna. He finally got to Venice where the models of Veronese, Tintoretto and Bassano must have resonated with his own aesthetic concerns. Upon his return to Genoa, he received many private commissions but only worked for a few churches, including San Luca for which he executed his *Adoration of the Shepherds*, unquestionably one of his most beautiful works. Castiglione later worked in Mantua for Duke Charles II as well as for Isabella Clara of Austria, from whom he received *'in addition to extraordinary remunerations, a generous annual salary and familiarity and particular protection'*

His graphic works are exceptional for their technique that systematically uses oil paint applied with a dry brush on paper. Castiglione also made pen drawings, influenced by his Genoese masters as well as by Van Dyck and Rembrandt. However, his oils on paper are outstanding in that they appropriate Rubens's use of oil sketches, which the Antwerp master employed as preparatory studies, and transform it in a pure graphic practice. Everything Castiglione's painting is praised for – vivacity, prolixity, abundance of details, energy and elegance – can be also applied to his draughtsmanship, the technique in which he expresses an extraordinarily rich visual culture at the service of a perfectly homogenous and controlled style.

Giovanni Benedetto Castiglione treated the subject of the Assumption of the Virgin several times in coloured sketches, like the present work, and in drawings in pen and brown ink. A comparable pen drawing is in the Windsor Castle collection (Inv. 903940). Its upper part shows the Virgin ascending to heaven, supported by a multitude of cherubs, her arms open and her gaze fixed on the sky. Anthony Blunt identified three oil on paper sketches of the same subject attributed to Castiglione or his workshop². A further sheet in the Fine Arts Museum of Budapest (Inv. 2297), today attributed to the workshop of Castiglione, presents a similar layout with two additional angels under the Virgin. Ann Percy, who dates Castiglione's Assumptions to circa 1650-1655, rightly notes the visible influence of Van Dyck and Rubens in his composition and technique³. It is true that the piles of puffed clouds, the heaps of cherubs and the streaks of light belong to the repertoire of the two Antwerp painters, as well as the animation prevailing over the objects

in the foreground – the open book, the keys, the plants, etc. But the two-part composition – one celestial with the Virgin on the clouds, and the other terrestrial represented by the open tomb and crinkled shroud – are reminiscent of the work of the same subject by Nicolas Poussin at the National Gallery of Art, Washington, dated to circa 1626⁴. Castiglione undoubtedly borrowed the simplicity of the composition, its effectiveness and the motif of three angels looking inside the empty tomb from this French painter living in Rome since 1624, where Castiglione may have met him on his journey. Further direct quotations can be found in Castiglione's drawings. His *Pan and Syrinx* (Windsor Castle, Inv. RCIN 903994) in pen and brown ink repeats Poussin's painting of the same subject in the Dresden museum⁵ (Staatliche Kunstsammlungen), and his oil on paper *The Young Pyrrhus Rescued* (Windsor Castle, Inv. RCIN 904018) repeats the motives of Poussin's works in the Louvre collection. Even for the artists tempted by the development of Baroque, the Frenchman remained a model of painter *'che lavora di là'* to use the famous praise of Poussin that Paul Fréart de Chanteloup assigned to Bernini. This double influence, one highly classicising and the other rather baroque, demonstrates, above all, the great visual culture of Castiglione and his capacity to synthesize seemingly contradictory styles in order to create an independent graphic vocabulary. This predilection for foreign artists will be rendered notably by his French admirers in the 17th and 18th century, including Tiepolo, who will draw inspiration in his representations of biblical travels and migration of the animals.

- 1 Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi di Raffaele Soprani*, Genoa, Stamperia Casamara, 1768, vol. 1, p. 309.
- 2 Windsor Castle, Inv. 903955, 903967 and 904008. Today considered as attributed to the workshop of the artist, these three sketches were attributed to the artist by Anthony Blunt in his *The Drawings of G. B. Castiglione & Stefano della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, 1954, nos. 157-159.
- 3 Ann Percy, *Giovanni Benedetto Castiglione*, exhibition catalogue, Philadelphia Museum of Art, 1971, pp. 88-89, cat. 49 and 50.
- 4 Christopher Wright, *Poussin*, 1984, p.170, cat. 72, pl. 142.
- 5 Anthony Blunt, "The Drawings of Giovanni Benedetto Castiglione", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 8, 1945, pp. 161-174, p. 166.

14. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE, CALLED IL GRECHETTO Genoa 1609 – Mantua 1665

Virgin with the Child and angels

Brush, brown-red oil paint, heightened with white and grey gouache on light brown paper
416 x 272 mm (16 3/8 x 10 1/2 in.)

PROVENANCE

London, Thomas Hudson (1701-1779), his stamp at lower right and at lower left (Lugt 2432); Benjamin West (Lugt 419),

his mount inscribed *The Nativity and Castiglione*; his sale at Christie's, London, 5 July 1820, lot 112 (described as 'One, the Virgin and Child in the manger, in colours' Castiglione); P. & D. Colnaghi, *Old Master Drawings*, June 1968, no. 14, frontispiece; Christie's, London, 24 January 2001, lot 42; private collection.

Of subject and graphic style comparable to *The Holy Family with Angels* in the Louvre (Inv. 9402) and to *The Virgin and Child* in the British Museum (Inv. 1922 0629 2), this drawing with an old-standing prestigious provenance dates to the 1650s and can be connected with an etching of the same subject and dating to the same period in the Palazzo Rosso, Genoa (Inv. 3663).

The large dimensions of the print (439 x 314 mm), its incompleteness, as well as its technical imperfections have been pointed out and explained by the artist's experimentation¹. Another etching showing only the lower part of the composition, in reverse, is in the Kupferstichkabinett, Staatlich Museen, Berlin.

A drawing in the Nationalmuseum in Stockholm (Inv. 1605/1863, Percy, no. 48) may be the design for this etching. Its composition is very similar to the print, except for two additional angels flying above the main angel. It is considerably more finished and more thoroughly drawn than the present sheet which presents significant differences compared to the print, which means that it may have been an initial thought the artist did not pursue or a variation. The technique of red oil paint on paper is characteristic of Castiglione who developed it throughout his career, albeit the browner shade which he sometimes used in his late works. The darker accents that punctuate the composition are also highly characteristic of his art.

The faces are drawn in rapid lines, the anatomies quickly sketched. The importance of elegant, crumpled draperies is apparent in the brushstrokes on the Virgin's mantle. Movement and energy create a strong expressive power and despite the turbulence of the churning lines, we can well perceive the mother's tenderness for the child, the joy of angels and the overall festive atmosphere. It is interesting to mention that this drawing used to be in Thomas Hudson's collection. According to the catalogue of his sale, this portrait painter, collector of drawings and prints, and an enthusiastic amateur of Rembrandt's works also possessed a scene of a herd of animals.

1 Gianvittorio Dillon, Ezia Gavazza, Federica Lamera, Giovanna Rtoni Terminiello, Timothy Strandring, Laura Tagliaferro, *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione*, Genoa, Sagep Editrice, 1990, p. 231, no. 91.

15. GIOVANNI BATTISTA GAULLI, CALLED BACICCIO

Genoa 1639 – Rome 1709

Putti Playing in a Landscape

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

Bears the inscription *anibal Carache* lower left
216 x 330 mm (8 ½ x 13 in.)

BIBLIOGRAPHY

Yvonne Tan Bunzl, *Old Master Drawings*, London, exhibition catalogue 29 November-15 December 1978, no. 30, illustrated.

According to Carlo Giuseppe Ratti, Giovanni Battista Gaulli, called Baciccio, trained in the workshop of Luciano Borzone (1590-1645), however, it is more likely that he studied with one of Borzone's sons. He was very early responsive to the works of the elder Genoese artists, including Valerio Castello and Giovanni Benedetto Castiglione, and to the works of the foreign artists who had passed through Genoa, primarily Rubens and Van Dyck. Orphaned in 1657 after a plague epidemic, he left for Rome. There, one of his compatriots and a dealer of paintings, Pellegrino Peri, introduced him to Gian Lorenzo Bernini who took him under his protection. In 1662, Baciccio entered the Academy of Saint Luke whose ranks he quickly climbed in the years to follow.

A great portraitist, he skilfully combined the elements inherited from Rubens and Van Dyck with the influence of Bernini to produce over sixty likenesses of all prominent Roman figures. Baciccio is also the author of some of the most important religious decorations in Rome, including those commissioned by Clement X for Santa Maria sopra Minerva and for Santa Maria al Collegio Romano, in which he painted the *Glory of Saint Martha*, a bozzetto for which is in the Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. The *Glory of Saint Martha* attracted the attention of Jesuits who invited him for the decoration of the dome and the vault in their church of Santissimo Nome di Gesù, called Il Gesù, in which Gaulli, helped by Bernini, conceived the decoration that is considered a paragon of baroque painting. Gaulli also made altarpieces for many Roman churches. In 1693, the Genoese Giovanni Battista Spinola offered him the commission for the ceiling decoration in the hall of Maggior Consiglio in the Palazzo Reale (now Palazzo Ducale) in Genoa. In spite of an existing bozzetto of the theme of the Triumph of Liguria which Ratti says to have seen in the house of Baciccio's son¹, the project never saw the light of day, the prices the artist charged being considered too elevated. It was Marcantonio Franceschini from Bologna who finally obtained this commission. In 1707, Gaulli made the decoration of the vault in the church of Santi Apostoli, his final tour de force, which he finished in less than fifty days. Shortly before the painter's death, Clement X commissioned to him the mosaic decoration of the small cupola in the vestibule of the Baptistery of Saint Peter in the Vatican, but Francesco Trevisani had to finish this project.

A prolific painter, Baciccio spent most of his career in Rome becoming as important in painting as Bernini in architecture. Ratti repeatedly laments the rarity of his works in his hometown while his reputation there was significant.

Baciccio was also a prolific draughtsman. Although Ratti

pays especial attention to his anatomical studies, his sheets in brown ink and grey wash are known the most. This drawing, showing a multitude of putti playing with each other, is reminiscent, albeit not necessarily preparatory, of the bas-reliefs which the artist designed and executed with the help of sculpting assistants in the nave of Il Gesù. Moreover, its graphic style is similar to a sheet clearly related to the upper part of the *Triumph of the Name of Jesus* and thus can be dated to circa 1677². The treatment of the trees and of the background landscape is somewhat reminiscent of Annibale Carracci, whose works Gaulli highly appreciated upon his arrival to Rome. A former owner, French collector, actually got caught up in this resemblance and attributed the drawing to the Bolognese master. The putti – seen here decorating the trees with thick garlands, carrying platters of fruit and placing the provisions near large silverware objects – perfectly express the joy, exuberance and vitality of this Roman baroque enriched with Genoese roots of one of its greatest exponents.

- 1 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori ed architetti in continuazione dell'opera di Raffaele Soprani*, Genoa, 1769, vol. 2, p. 83.
- 2 Robert Enggass, *The painting of Baciccio*, Pennsylvania State University Press, Clinton, Massachusetts, 1964, pp. 43-46, fig. 68, illustrated.

16 . DOMENICO PIOLA

Genoa 1628 – 1703

Tobit Burying the Dead

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

Inscribed *Sebastien Bourdon* at lower right
290 x 425 mm (11 ³/₈ x 16 ³/₄ in.)

PROVENANCE

Paris, Christie's, 25 March 2015, no. 104 (as attributed to Paolo Gerolamo Piola, *Une scène de peste*).

Part of an important artistic family, Domenico Piola occupied a fundamental place in Genoa during the second half of the 17th century, the period when the splendour of the city contributed to the development of an important school of painting. Owing to the biographer Carlo Giuseppe Ratti, we know that Domenico Piola received an early apprenticeship from his father, then from his brother Pellegro, but both died prematurely in 1640¹. Initially seduced by the elegant and naturalistic style of Giovanni Benedetto Castiglione, he then drew inspiration from the Late Lombard Mannerism of Valerio Castello. Ratti relates in his *Vite de Pittori* that Domenico was a passionate artist and loved his profession so much the he 'used to spend the whole evening drawing at the small table, setting down ideas on paper in pen with light shading in bistre'². Part of his early drawings were destroyed, 'inceneriti', when the building San Leonardo, where Piola lived and worked, caught fire when the French fleet bombarded Genoa in May 1684. Thus, the works that survive today date to the last twenty years of his career.

The present sheet, once wrongly titled *Scene of Plague*³, depicts an episode from The Book of Tobit in the Old Testament about the charitable deeds of a Judean man after the deportation of the Jews to Nineveh, Mesopotamia: 'He fed the hungry, and gave to the naked clothes, and diligently he buried the dead men and them that were slain. After this when Sennacherib returned, fleeing the plague from the Jewry, that God had sent him for his blasphemy, and he, being wroth, slew many of the children of Israel, and Tobit always buried the bodies of them'⁴. The old, blind Tobit is accompanied by his son and his dog – whose muzzle we can discern behind the young Tobit – going secretly into the night to bury a young Jewish man executed on the orders of the Assyrian king Sennacherib.

Formerly attributed to his son Paolo Gerolamo Piola, this sheet seems to us rather close to the style of Domenico and we therefore propose its reattribution. The penwork with skilfully applied wash to create luminous accents as well as fluid and firm lines characterise the technique of the father. In this night scene, the pronounced contrasts of light and dark contribute to the elaboration of the structure of the image. The artist emphasises these effects by leaving some parts of paper in reserve and darkening others with wash. He also introduces a dynamic effect by positioning the main characters in a network of diagonals thus reinforcing the dramatic impact of the episode. The same characteristics can be found in *The Descent from the Cross* in the Art Institute of Chicago (fig. 1)⁵. The faces, the hairstyles, the ample draperies and the technique of wash reworked with pen to delineate the contours and the musculature of the bodies is reminiscent of his works created between 1670 and 1680, such as *The Crucifixion of Saint Andrew* in the Musée Fabre in Montpellier⁶.

- 1 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato*, 1769, vol. II, pp. 29-51.
- 2 *Ibid.*, p. 48 : 'Non conobbe questo Pittore divertimenti, fuorché quello dell'amata sua professione [...]. La sera tutta la passava in disegnare al tavolino pensieri stirati sulla carta con la penna, e ombreggiati leggermente con le siliggine [...]. La facilità in questo suo modo di designare non gli fu meno comune del dipingere.'
- 3 Paris, Christie's, 25 March 2015, no. 104.
- 4 Old Testament, Tb, 1, 20-21.
- 5 Chicago, Art Institut, Inv. 1922.638.
- 6 Montpellier, Musée Fabre, Inv. 870-1-505. Cf. *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée. Dessins des xvi^e et xviii^e siècles*, exhibition at the Musée Fesch of Ajaccio 28 October 200-23 February 2007, no. 64, pp. 150-151.

17. DOMENICO PIOLA

Genoa 1628 – 1703

The Assumption of the Virgin

Pen and brown ink, brown wash over traces of black chalk, framing lines in pen and brown ink
398 x 275 mm (15 ⁵/₈ x 10 ⁷/₈ in.)

PROVENANCE

Monaco, Sale Christie's, Théodore Aubanel collection, 12 December 198, lot 87; Paris, Sale Buffeteau-Godeau-Nicolay, 30 June 2004, lot 12; Galerie Didier Aaron, 2011; private collection, Belgium

In the course of his career, Domenico Piola represented the theme of the Assumption of the Virgin in a number of drawings and paintings. These works are listed in Daniele Sanguineti's *Domenico Piola e i pittori della sua 'Casa'*¹. Domenico's first works are still imbued with the models of Valerio Castello. Piola employs in them the same foreshortening of the Virgin's face and the view *da sotto in su* for the figures, as in the altarpieces executed in 1664 for the Oratorio della Santissima Annunziata in Spotorno² and for the church of San Giovanni Battista in Chiavari³. A large number of surviving drawings demonstrate how Piola varied his imagery for the same subject and maintained originality. There is a sheet in the British museum very similar to the present drawing in which the artist conceived the layout of the Virgin carried to heaven by an orchestra of musician angels⁴. The decade of 1670-1680 shows the artist in full possession of his skill, employing a baroque scenography with the intention of favouring the grace in his figures. Ratti attested this fact praising Piola for the delicacy of the faces of women and children executed with much tenderness⁵. The outlines in pen are firm and the bodies and draperies are subtly modelled with wash. The strong line that accents the curves of the rotund bodies of the musician angels with full-cheeked faces is reminiscent of *Three Musician Putti and a Dog*⁶ in the Palazzo Rosso, Genoa, and of the *Allegory of Music*⁷ in the collection of the École des Beaux-Arts in Paris.

Abundant brown wash creates deep folds in the draperies and at the same time spreads light and shades thus contributing to the monumental and swirling effect of the figure of the Virgin. This sculptural canon evokes the sculptures of Bernini, whose models had been brought to Genoa by such sculptors as Pierre Puget, Daniello Solaro and Filippo Parodi. In his biography of the artist, Ratti mentions Piola's friendship with these sculptors working in the city, and more precisely with Pierre Puget. Their close relationship is obvious in the Virgin's posture and in the movement of her open arms. They are reminiscent of the sculptural group executed between 1666 and 1670 for the Genoese church All'Albergo dei Poveri⁸, for which Domenico Piola made an oil on canvas *The Immaculate Conception of Puget under a Baldachino*⁹. Thus, the vigorously arched position of the body, the amplitude of the Virgin's open arms and her head raised up to the sky create a spiral movement, which is an emblematic testimony of the encounter between painting and sculpture in Genoa in the second half of the 17th century.

1 Daniele Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua « casa »*, 2 vol., Soncino, Edizioni dei Soncino, 2004.

2 *Ibid.*, vol. 2, no. I.35, pl. LXX.

3 *Ibid.*, vol. 2, no. I.115, p. 416, pl. LXII, p. 332.

4 London, British Museum, Inv. 1950.1111.29.

5 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato*, 1769, vol. II, p. 48: "Il suo figurare spirava grazia, specialmente ne' volti delle femmine e de' fanciulli, e rappresentava al vivo gli affetti."

6 Genoa, Palazzo Rosso, Inv. 2652.

7 Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Inv. Mas 2745. Cf. *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, exhibition at the musée Fesch d' Ajaccio from 28 Oct. 2006 to 23 Feb. 2007, no. 56, p. 134-135.

8 *Ibid.*, vol. 2, no. I.35, pl. LXX.

9 Elena Parma, in *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, Milan, 1995, p. 118.

10 Oil on canvas in a private collection in Turin. Cf. *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, 1620-1694*, exhibition, Marseille, Centre de la Vieille Charité and Musée des Beaux-Arts, 1994, Marseille, no. 147.

18. DOMENICO PIOLA

Genoa 1628 – 1703

The Dream of Saint Joseph with the Virgin and Child in the Background, in a Quatrefoil

Pen and brown ink, brown wash over traces of black chalk, set within a quatrefoil shape

Inscribed *Violi/2 et O.P.H.* at upper left

218 x 241 mm (8 5/8 x 9 1/2 in.)

PROVENANCE

Berlin, Bassege, 29 May 2015, lot no. 186.

The subject of this drawing is taken from a passage in the Gospel of Matthew (2, 13) relating the second dream of Joseph in which an angel appears to him in his sleep and orders him to flee to Egypt with his family due to Herod's threats¹. Domenico Piola treated this theme in two other landscape format drawings², but here, the scene is set within a quatrefoil, which suggests this sheet may be a design for a fresco decoration. The figure of the angel, seen from a low angle, supports this theory and lets us confirm that this is certainly a sketch for the ceiling of a chapel or a church. The ample drapery that swirls around the angel can be found in other works of the artist, such as in the canvas *Atene delle belle Arti* in the Palazzo Bianco in Genoa³ painted in 1690. The foreshortening of the angel, in full flight, with his left foot protruding outside the frame, gives the work a theatrical effect which can also be found in the decorative paintings that the artist created for ceilings at the end of his career. Domenico Piola excelled in fresco painting and it is this activity that produced an important amount of his creations that survive today. Several sheets demonstrate the remarkable trompe l'oeil effect characteristic of his preparatory projects for fresco decorations of palaces and churches around 1680-1690: the *Allegory of Solstice* preparatory for a ceiling detail in the gallery of the Palazzo Baldini in Piacenza⁴ (fig. 1), the *Study for a Lunette representing Autumn* for the Hall of Seasons in Palazzo Rosso in Genoa⁵, two studies of *Apollo*

and Mercury for the ceiling in Palazzo Fieschi Negrone in Genoa⁶ and a ceiling design *The Triumph of the Church* presented at Christie's in Paris in 2004⁷.

- 1 'Voici que l'ange du Seigneur apparaît en songe à Joseph et lui dit : "Lève-toi ; prends l'enfant et sa mère et fuis en Égypte. Reste là-bas jusqu'à ce que je t'avertisse, car Hérode va rechercher l'enfant pour le faire périr.' (Matthieu 2,13). [An angel of the Lord appeared to Joseph in a dream, saying, "Arise and take the young child and his mother, and flee into Egypt, and stay there until I tell you, for Herod will seek the young child to destroy him."]
- 2 Cf. Sotheby's, New York, 23 January 2001, lot no. 220 and Christie's, London, 9 July 2002, no. 63.
- 3 Inv. PB 1850. Commission made by Nicolò Maria Pallavicini in 1690. Cf. Daniele Sanguineti, *Domenico Piola*, Soncino, Edizioni dei Soncino, vol. 2, I.188d, p. 443, fig. 292, p. 586.
- 4 New York, Pierpont Morgan Library, Inv. 1979.54. Cf. Carmen Bambach and Nadine M. Orenstein, *Genoa: Drawings and Prints 1530-1800*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1996, no. 94, p. 81.
- 5 Genoa, Palazzo Rosso, Inv. D 4372.
- 6 Genoa, Palazzo Rosso, Inv. D 4536 et D 4537. Cf. Piero Boccardo and Margherita Priarone, *Domenico Piola (1627-1703)*, *Progetti per le arti*, Silvana, 2006, pp. 14-15.
- 7 Paris, Christie's sale, 18 March 2004, no. 22.

19. PAOLO GEROLAMO PIOLA

Genoa 1666 – 1724

The Martyrdom of Saint Lawrence

Pen and brown ink, brown wash, heightened with white over traces of black chalk, on grey-blue paper
350 x 492 mm (13 3/4 x 19 3/8 in.)

Paolo Gerolamo initially worked in his father Domenico's studio which enjoyed a great success in the second half of the 17th century. He took it over in 1703 upon the latter's death.

During the first years of his career, his works remained very much indebted to his father's style. Carlo Giuseppe Ratti underlines that the way in which he conceived his drawings proves that he worked on them at length, retouching them with care and patience¹. In 1690, under the patronage of marquis Niccolò Maria Pallavicini, Paolo Gerolamo moved to Rome in order to study with Carlo Maratta. The four years that he spent there had an enormous impact on his style and composition, which gained in clarity. Mary Newcome Schleier classifies his drawings in three periods: the first, during his study at his father's workshop when he imitates the illusionistic decoration of the ceiling of the Palazzo Rosso of 1689; the second, his Roman stay between 1690 and 1694; and the third, when he works on the subjects in a style that combines the Roman tradition and the Genoese school, after 1700.

This majestic composition, excellently finished in pen and wash and extensively heightened in white gouache, fits in the second period of his artistic creation. Its subject presents the episode of the *Martyrdom of Saint Lawrence*, drawn

from the *Golden Legend* by Jacobus de Voragine², showing the saint being forced by his executioners to lie on the grill. Paolo Gerolamo situates the scene in the middle of an arena, placing the main figures in a frieze-like arrangement under the eyes of patricians and Roman soldiers assembled on the tiers. The artist uses the classically ideal figures of his Roman master and combines them with decorative rhythmic draperies from his Genoese heritage.

Alongside numerous studies of mythological and allegorical themes designed to decorate Genoese palaces, Paolo Gerolamo also produced religious subjects. We can compare this sheet to a drawing *Christ in the House of Martha and Mary* in the Metropolitan Museum of Art, New York³ (fig. 1) in which we can find the same frieze-like arrangement of figures set within an architectural decor, the use of grey-blue paper and the light effects created with the same large strokes of white gouache on bodies and draperies. Likewise, in the sheet illustrating *Christ Entering Jerusalem*⁴, the type of angels on top of clouds above Christ is reminiscent of the group of putti flying over Saint Lawrence carrying a laurel wreath and a palm branch.

Possibly a preparatory design for a mural fresco in a chapel dedicated to the saint, this composition may equally be a work created for the artist's own pleasure. Marie Newcome Schleier actually mentions that few of his drawings can strictly be connected to a precise finished work⁵.

- 1 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vitè de' Pittori, Scultori ed Architetti*, vol. II, Genoa, 1769, p. 193: 'Studiava a lungo il disegno, più volte rivedendolo, e ritoccandolo con somma accuratezza, e pazienza.' ['He studied the drawing at length, many times reworking it, retouching with great care and patience']
- 2 Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, 'Saint Laurent', Paris, éd. Diane de Selliers, 2000, vol. 2, p. 68-82.
- 3 Inv. 1983.57. Cf. Jacob Bean, Helen Bobritzky Mules, *Notables Acquisitions, 1982-1983: Drawings*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1983, p. 46-47. This drawing can be connected to the decoration of the church of Santa Marta in Genoa.
- 4 Galerie Brady & Co, *Master Drawings 1530-1920*, 24 January-3 February 2012, no. 14.
- 5 Mary Newcome Schleier, *Genoese Baroque Drawings*, exposition, Binghampton, University Art Gallery, State University of New York and Worcester, Worcester Art Museum, 1972, no. 125.

20. PAOLO GEROLAMO PIOLA

Genoa 1666 – 1724

Mary Magdalene Seated, Renouncing the Vanities of the World

Pen and brown ink and wash, heightened with white, on blue paper

Inscribed N^o2 *Collezioni Santo Varni* at the lower left and numbered N^o 79 at the upper left
265 x 380 mm (10 1/2 x 15 in.)

PROVENANCE

Santo Varni collection, Genoa; Colnaghi Catalogue, London, 1996, no. 30.

Starting from the 17th century, representations of Mary Magdalene, the central figure in the Catholic religious mysticism, began to multiply. She simultaneously embodies three characters in the Gospels: the sinner who washes the feet of Jesus at the meal in the house of Simon the Pharisee, Jesus's disciple present at his crucifixion and resurrection and, finally, the hermit traditionally considered the sister of Martha and Lazarus. In this sheet, Paolo Gerolamo Piola chose to present the episode drawn from the *Golden Legend* by Jacobus de Voragine¹ which evokes the young woman's renunciation of the wealth of the world. She appears in all splendour, dressed in a heavy gown with low décolleté, seated on a cushion in her bedroom, undoing her hair with one hand and pulling her necklace off with the other. She rids herself of jewellery, the symbol of her lust, and the pearls symbolise the tears releasing the being from the weight of the sins.

The accentuated flashes of light applied in large strokes of white gouache on the face and the neck as well as on the rich frills of the gown, emphasize the violent character of the scene. This type of drawing – with its figures separated from the background by means of parallel strokes, in black ink or in brown wash, and having square tipped fingers – is characteristic of Paolo Gerolamo Piola's manner after his return from Rome, as explains Mary Newcome Schleier quoting as example the *Virgin and Child with Saint Blaise and Saint Lucy* in the Palazzo Rosso, Genoa (fig. 1)², whose technique is very similar to the present sheet. The use of coloured paper (dark brown or blue) in order to emphasise the contrast of light effects rendered with large strokes of gouache is comparable to the drawing *Communion of a Saint* in the Accademia Ligustica, Genoa³.

- 1 Jacques de Voragine, *La Légende dorée (1261-1266)*, 'Sainte Madeleine pécheresse', Paris, éd. Diane de Selliers, vol. 2, 2000, p. 16-23: 'Autant Madeleine était riche, autant elle était belle; et elle avait si complètement livré son corps à la volupté qu'on ne la connaissait plus que sous le nom de Pécheresse.' [Mary Magdalene was as rich as she was beautiful; she had so completely gave herself up to every voluptuousness that she was only referred to as 'the Sinner'.]
- 2 Genoa, Palazzo Rosso, Inv. 2627. Cf. Mary Newcome Schleier, 'Paintings by the sons of Domenico Piola in N. S. delle Grazie, Genova', *Studi di Storia dell'Arte*, no 516, 1994-1995, pp. 305-312, p. 306, fig. 3, p. 311: '... this type of drawing with its figures separated from the background by means of parallel strokes and with its figure having square tipped fingers has generally been thought to date after P. G. Piola's trip to Rome (c. 1690-94)'.
- 3 Mary Newcome Schleier, 'Paolo Gerolamo Piola', *Antologia di Belle Arti*, 1977, no. 1, pp. 41-43, fig. 17.

21. PAOLO GEROLAMO PIOLA

Genoa 1666 – 1724

Frieze with Figure Studies

Brown ink wash, heightened with white over traces of black chalk, dark beige paper
Inscribed *D PIOLA* on the back of the mount
96 x 257 mm (3 3/4 x 10 1/8 in.)

PROVENANCE

London, Sir Martin Wilson, Bt; London, Sale Sotheby's, 1 November 1991, lot no. 402.

On this elongated horizontal sheet, Paolo Girolamo drew various figures in various attitudes, seated next to each other in a frieze-like arrangement, against the landscape background of trees and rocks. By its dimensions, its dark beige paper, and its monochrome technique combining the use of large strokes of brown wash and heightening in white gouache, the present work is particularly reminiscent of a *Bacchanalia* in the Musée Bonnat-Helleu in Bayonne (fig. 1)¹. A larger composition *Various Studies for Pastoral Scenes and Bacchanalias* in the Uffizi in Florence² (fig. 2), which is populated with small figures in similar attitudes well-executed with only a few brushstrokes, arranged in two horizontal rows, suggests that the present sheet and the one in the Musée Bonnat-Helleu may have been cut from larger sheets, as suggested Catherine Goguel with regards to a Louvre drawing³. The same characteristic technique and style can also be found in a group of drawings on blue-grey paper which Mary Newcome Schleier dates to the second half of the 1710s⁴ amongst which: *Scene with Four Studies of Monks Discoursing* in the Metropolitan Museum of Arts, New York⁵, *Study of Two Monks Seated, Engaged in a Conversation with a Man Holding a Book* in the Louvre, Paris⁶, *Monks Imploring Christ* in the Hessisches Landesmuseum, Darmstadt⁷, and *Studies of Fishermen* in Kupferstichkabinett, Berlin⁸.

These sketches must have been used as a source of inspiration or a repertoire of models for Piola himself and for the painters with whom he collaborated. This way, points out the biographer Ratti⁹, the landscape painter Carlo Antonio Tavella (1668-1738) invited Alessandro Magnasco, Enrico Giovanni Vaymer, Domenico and Paolo Gerolamo Piola to paint the figures in his canvases. Mary Newcome Schleier emphasised this collaboration between the two artists, based on a drawing in the Uffizi, Florence¹⁰, in which three figure studies correspond to the group of figures found in the foreground of the painting in a private collection *Landscape with Cows*¹¹, attributed to Carlo Antonio Tavella and Paolo Gerolamo Piola.

- 1 Former collection of Jacques Petithory. Cf. *Dessins anciens, écoles française et italienne*, Jacques Petithory, Paris, La Bastille, March 1981, no. 50.
- 2 Florence, Cabinet of Drawings of the Uffizi, Inv. 6861S. Mary Newcome Schleier, *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, exhibition, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florence, 1989, pp. 157-158, no. 79, fig. 105.
- 3 Cf. *Acquisitions 1984-1989 : 96^e exposition du Cabinet des*

dessins, Paris, 1990, p. 68, no. 97.

- 4 Mary Newcome Schleier, *op. cit.*, 1989, pp. 157-158.
- 5 Inv. 1973.91. Cf. Carmen Bambach and Nadine M. Orenstein, *Genoa, Drawings and Prints 1530-1800*, The Metropolitan Museum of Art, 1996, p. 81, no. 95.
- 6 Inv. RF 41188. Cf. Federica Mancini, *Dessiner la grandeur. Le dessin à Gênes à l'époque de la République*, exposition, Musée du Louvre, 2017, no. 445, p. 302.
- 7 Inv. AE 1912.
- 8 Inv. 26083.
- 9 Raffaele Soprani and Carlo Giuseppe Ratti, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi, 1768*, p. 203: 'Ben è vero però, che in fissati lavori l'aiutavano coi loro disegni il Magnasco, ed ambo i Piola Padre, e figlio, e talvolta anche il Vaymer.' [It is true however that in some works he was assisted by Magnasco, both Piola father and son, and sometimes by Vaymer, with their drawings']
- 10 Inv. 6861S. Cf. Mary Newcome Schleier, *op. cit.*, 1989, pp. 157-158, no. 79, fig. 105.
- 11 Mary Newcome Schleier, 'Paolo Gerolamo Piola', *Antologia di Belle Arti*, 1977, no. 1, p. 53, repr. p. 55 and Mary Newcome Schleier, *op. cit.*, 1989, fig. 106.

22. ARTIST FROM THE 'CASA PIOLA'

End of 17th century

The Assumption of the Virgin

Pen and brown ink and brown wash
280 x 220 mm (11 ¼ x 8 ⅝ in.)

Domenico Piola dominated the artistic production of the second half of the seventeenth century in Genoa and in order to satisfy the abundant commissions, he organized his work within a successful family studio, the 'Casa Piola', in association with his younger brother Giovanni Andrea, his three sons (Anton Maria, Giovanni Battista and Paolo Gerolamo Piola), his two sons-in-law (Gregorio de Ferrari and the sculptor Anton Domenico Parodi) and his cousin Stefano Camogli. In this studio, the exceptional corpus was formed by drawings that were used not only to elaborate numerous canvases and frescoes but also as models for sculptors, engravers, goldsmiths and embroiderers.

Set within a mandorla, the Virgin is shown levitating, standing on the clouds, preparing to receive the crown of stars that is carried by two angels. The stylisation of certain elements, such as the star-shaped nimbus, the oblique lines representing the sun rays, and the elongated bodies of putti suggest the late drawings of Domenico Piola, for example, *The Immaculate Conception*¹ (fig. 1) attributed to the artist. The present sheet is related to this work by the subject, the stylisation of forms and the elongated limbs that are almost left unfinished, but the manner of treating the draperies is different and is more reminiscent of the collaborators and pupils of Domenico Piola. Thus, the application of wash on the contours of the angels' figures evokes the works of Domenico Parodi, for example, his *Assumption of the Virgin* in the Uffizi in Florence². However, the very particular face of the Virgin, seen *da sotto in su*, strong contrast of light and

shadow and sculptural draperies also evoke the exuberant works of Gregorio de Ferrari, who joined the 'Casa Piola' after his training with Domenico Fiasella and a stay in Parma from 1669 to 1673.

- 1 Paris, Sale Tajan, 27 November 2009, no. 26.
- 2 Florence, Cabinet des dessins des Offices, Inv. 6867S. Cf. Mary Newcome Schleier, *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, exposition, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florence, 1989, pp. 184-185, no 94, fig. 121.

23. ALESSANDRO MAGNASCO, ALSO KNOWN AS IL LISSANDRINO Genoa 1667 – 1749

A grisaille bozzetto: Pope Saint Gregory the Great standing in a Niche

Oil on paper, laid down on canvas
381 x 181 mm (15 x 7 ⅛ in.)

PROVENANCE

Giancarlo Baroni, his posthumous sale, New York, Sotheby's, 29 January 2013, lot 14.

Magnasco trained in his native Genoa but spent a large part of his career in Milan. He became known for painting curiously enigmatic depictions of landscapes and cavernous buildings peopled with beggars, hermits, saints, monks and torturers – earning him this rather caustic description by the art-historian Rudolf Wittkower '*solitary, tense, strange, mystic, ecstatic, grotesque, and out of touch with the triumphal course of the Venetian school*'. Magnasco's highly original style with its flickering brushwork and often sepulchral lighting is thought to have influenced both Marco Ricci and Francesco Guardi. He was extraordinarily popular during his lifetime as is witnessed by the extensive number of pupils and copyists he inspired (the 'rejected works' section of the 1994 catalogue raisonné is around one hundred entries longer than the accepted catalogue).

Magnasco worked for five years or so in Florence, collaborating with Francesco Peruzzini on paintings for the sophisticated court of Grand Prince Ferdinand de' Medici. He found inspiration in a wide range of printed sources, from Heemskerck to Callot and clearly absorbed the ironic, low life works of the Dutch and Flemish artists the Medici grand dukes had collected. Returning to Milan, he worked for the Lombard aristocracy, in educated and progressive circles open to Enlightenment ideas and alert to the corruptions and degradations in the church.

This energetic and sculptural depiction of St. Gregory may have been preparatory for a group of larger scale grisaille paintings illustrating the Four Doctors of the Church. Its conventional devotional imagery is unusual for the artist. A *bozzetto* of St. Ambrose is also known, of the same dimensions and style as the present work and presumably from the same series. It was published by Laura Muti as a '*work of fine quality characterised by thick impasto strokes, rapidly executed*' and dated to around 1725-1726¹. Both

works can be related to the series of the Twelve Apostles standing in *trompe l'œil* niches, probably designed for a private chapel in around 1715-20² or to large-scale ephemeral religious decorations, *apparati*, executed on the occasion of important events and celebrations³. As Fausta Franchini Guelfi comments, these works show Magnasco taking a traditional scheme of a holy figure in a niche and creating something slightly disquieting as the figures move uneasily within the narrow and limited space, emerging with force from the shadowy zones with their angular drapery, corrugated faces and gnarled hands and feet. The same is very much true of the present darkly animated figure of Saint Gregory who, with his head bowed down, his knee bent forward and his shadow looming behind him, looks as if he is about to step out of the niche. Guelfi also describes how all through his career, Magnasco continued to produce works on a wide range of subjects and themes for what was clearly a wide range of patrons, from landscapes with figures of travellers and washerwomen, to sacred and mythological scenes set amongst ruins, to picaresque subjects peopled with monks or witches. Within this range, Guelfi makes clear that Magnasco could just as capably work for conventional patrons wishing to decorate their residences with sacred scenes but ones given taste and refinement through the artist's particular and most painterly style.

- 1 See Laura Muti and Daniele di Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Faenza 1994, p.227, cat.153, fig.312. 'Opera di bella qualità caratterizzata da grassi impasti di colore rapidamente stesi e databile a 1725-6 circa.'
- 2 Fausta Franchini Guelfi, 'La pittura di Alessandro Magnasco dalle fonti figurative e culturali alle tenebre della realtà', *Alessandro Magnasco 1667-1749*, Milan, Mondadori Electa, 1996, pp. 24 and 26 illustrated: 'Eseguita probabilmente negli anni 1715-20 per la cappella di una residenza private, un'inedita serie dei dodici Apostoli ripropone lo schema tradizionale della figura del santo inserita in una nicchia ; nel contest di una iconografia obbligata l'artista rappresenta aspri e cupi personaggi che si muovono inquieti in questi angusti limiti spaziali, emergendo con forza dalla zona d'ombra nel rilievo di panni, nelle fronti corrugate, nelle mani e nei piedi nodosi.'
- 3 Fausta Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco, I disegni*, Genoa, Sagep, 1999, p. 68, illustrated pp. 66 and 67, nos. 50 and 51.

24. FRANCESCO CAMPORA

Rivarolo ca. 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. Carlo Giuseppe Ratti writes that he was trained by Palmieri and Domenico Parodi and then mentions this further training 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. Finally, he returned to Genoa where he worked on numerous decorations but had some financial disappointments. In their *Abecedario pittorico*, Pellegrino Antonio Orlando and Pietro Guarienti mention him but, as states Ratti, under the wrong name of Francesco Campana and specify that he created 'many altarpieces for the churches in and around Genoa, all with artistic skill and good taste; he continued to operate in his homeland, gaining everybody's love and esteem for his value as well as for his modesty and civility'³.

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 Saint Martin also by Campora, accord perfectly with the main work in the precision of the drawing and the clarity of the colour range'⁴.

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 Ripa⁵. '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, combined with the habits acquired during his Genoese training, which makes him an excellent example of the artist at the crossroads of different schools. His preparatory drawing for the decoration of a fresco *Time and Glory*, formerly in the Palazzo Grimaldi and transported during the Second World War to the Palazzo Lauro, is today in the Uffizi in Florence⁶.

- 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, pp. 647-648.
- 2 These three large canvases were destroyed in a 1777 fire and all that nowadays remains are three *bozzetti*, the first in the Museo Capodimonte in Naples, the second in the collection of Banca Popolare di Sondrio, and the third in the Musée des beaux-arts de Rennes.
- 3 Pellegrino Antonio Orlando and Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico*, Venice, Giambattista Pasquali, 1753, p. 183.
- 4 This citation comes from San Pier d'Arena website (also Sampierdarena): www.sanpierdarena.net/MARTINO%20san%20ORATORIO.htm.
- 5 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 théologique, 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.*' ["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."]
- 6 Mary Newcome Schleier, *Disegni Genovesi dal XVI al XVIII secolo, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi LXXI*, Florence, Leo Olschki editore, 1989, pp. 215-216, no. 111, fig. 149, illustrated.

25. LORENZO DE FERRARI

Genoa 1680 – 1744

Study of a Female Figure seen from behind, seated on a cornice, holding a distaff (recto); Study of a Draped Female Figure (verso)

Black chalk

Inscribed *Piola* lower right

292 x 208 mm (11 1/2 x 8 1/4 in.)

Son of the painter Gregorio de Ferrari and of Margherita Piola, the daughter of another painter Domenico Piola, Lorenzo belonged to the most important and most efficient dynasty of Genoese painters, the Casa Piola. Carlo Giuseppe Ratti describes his incredible facility for drawing, which made his father first take the boy to the prestigious collection of the Balbi and the Durazzo families to copy the works of Guido Reni and Van Dyck and then have him work in his studio. Lorenzo might have accompanied his father on his journey to Marseille. In any case, he adopted Gregorio's exuberant and baroque style, both in painting and drawing and assisted him, for example, during the decoration of the vault of the church of Santa Croce between 1715 and 1726. He also collaborated with his uncle Paolo Gerolamo Piola working on the frescoes of the church of St. Martha. But gradually, Lorenzo found his own way and his style mellowed. On a journey to Rome which he made relatively late in his career, in 1734, he met Carlo Maratta, who marked him deeply, as well as Sebastiano Conca and Marco Benefial. Then he went to Florence, where he befriended Ignazio Hugford and Francesco Maria Niccoló Gaburri. Save for these brief travels outside Genoa, the artist spent his entire career in this Ligurian city and in its environs, working on palace decorations and altarpieces for churches. His compositions painted in acid colours and replete with multitude of figures adorn the ceilings of the most important Genoese palaces, such as the gallery in the chapel of the Palazzo Durazzo (now Palazzo Reale), where the scenes are viewed through a *quadratura* framework, as well as the salons in the palazzo Grimaldi, palazzo Giovanni Carlo Doria and palazzo Brignole-Durazzo. His major work is undoubtedly the decorative ensemble based on the theme from the Aeneid painted in 1741-43 in the Galleria Dorata of the palazzo Carrega Cataldi (also called palazzo Tobia Pallavicino) as well as the feigned architectural decorations created in the chapel of the same palazzo which provide a sumptuous setting for the *Madonna with Child* by Puget. Never married, he became ordained and took the cloth, and this is why he is sometimes nicknamed "l'abbate". Lorenzo de Ferrari was a prolific and a highly gifted draughtsman who skilfully moderated Genoese movement and dynamism with measured Roman poise. He excelled in every technique and used drawing as a preparatory phase to create his decorations. His studies in black chalk prepared the figures of his frescoes and the compositions of his paintings.

This figure study still bears the traces of Gregorio de Ferrari's art. The twisted figure with its small head resting on the ample body, its rounded aspect from the hair to the soles of the feet are characteristic of Domenico Piola's son-in-law,

just like, for example, the figures surrounding the *Crowning of Aurora* in his fresco in the palazzo Saluzzo-Granello. The inscription *Piola* at the bottom of the sheet shows Lorenzo de Ferrari's belonging to the famous Casa Piola and to this tradition of a totally baroque and effusive decor. The present figure has not yet been connected to any specific executed work but similar personages, seen from behind, seated and twisted, appear in many of Lorenzo's decorations. The present drawing is a fine evidence of the work that the Genoese baroque performed on the plastic language of human forms by modelling them so that they conformed to the structural dynamics of the decoration. However, the schematized face of the figure at the upper right announces the classical sobriety which Lorenzo would demonstrate later, especially in his graphic works.

26. LORENZO DE FERRARI

Genoa 1680 – 1744

Virgin with the Child, Saint Clare, Saint Rocco and Angels

Black chalk, squared for transfer, framing lines in black chalk

240 x 175 mm (9 1/2 x 6 7/8 in.)

Unlike the previous work, the present sheet is typical of the mature graphic style of the artist. Although the composition of the drawing is still full of movement and life, it is structurally more stable, more balanced than in his works influenced by his father Gregorio de Ferrari. The composition is almost identical to that of another sheet formerly in the Dubini collection in Milan (fig.1)¹, in which the artist created luminous effects of the composition with wash.

The same main characters are present in it: the Virgin, the Child, Saint Clare and a holy pilgrim, presumably Saint Rocco. However, the Virgin and the Child seated on top of the steps are placed in a niche, whereas the background of the present drawing is a simple column on the right. Moreover, the present sheet shows two angels, one of whom holds a wreath of flowers above the Virgin, which is a clear quotation to Raphael's *Holy Family* in the Louvre. At the same time, the Dubini drawing shows an additional personage on the right of the composition, behind Saint Rocco. It seems therefore that at the period of the present work, the artist had defined the overall composition but was experimenting with various secondary details.

These two sheets are to be connected with an altarpiece in the church of Santi Ignazio e Francesco Saverio de Tosse, Savona (fig.2)². Although they may not be directly preparatory due to the difference in saints represented in them, the general composition however is very similar, particularly the Virgin holding the Child on her knees. Thus, this may be an idea that the artist used or wanted to use several times.

This pyramidal and balanced composition – the Virgin at

the summit, the Child in the centre, the saints and angels on the sides and putti with symbolical objects playing on the ground – is influenced by the Roman experience of the artist, and he used it with variations several times.

We would like to express our gratitude to Don Camillo, Abate Beda and Dottoressa Cristina Gamberini for having provided us with the photographs of the altarpiece of Sant'Ignazio and necessary information.

- 1 Milan, *Finarte*, 21/22 April 1975, no. 165: the provenance in the catalogue entry is recorded as the Dubini collection, then the librarian and antiquarian Hoepli.
- 2 The painting was published in the newspaper of the diocese of Savona, *Il Letimbro*, on 1 January 2019 by Laura Arnello.

27. LORENZO DE FERRARI

Genoa 1680 – 1744

A Design for a Ceiling Decoration in Honour of a Genoese Admiral

Black chalk, heightened with white chalk on blue paper. Numbered 6. in brown ink at the upper right and *N.8* at the lower left. Inscribed *N.81 Greg. Defferari No5* in brown ink at the lower left and *Collezione S. Varni* at the lower right.

Watermark: A fleur-de-lis in a single circle with a crown above

523 x 404 mm (20 6/8 x 15 7/8 in.)

PROVENANCE

Santo Varni, Genoa; Probably his sale, Genoa, Villino Varni, 14 November 1887 onwards; Anonymous sale, Florence, Casa d'Aste Pitti, 14 May 1987, lot 1067 (as Gregorio de Ferrari).

Bibliography: Mario di Giampaolo, *Disegno italiano antico: Artisti e opere dal Quattrocento al Settecento*, Milan, 1994, illustrated p.129; Jean-Luc Baroni, 2002, no. 21.

This imposing sheet of highly finished technique and in a remarkable state of preservation may be a presentation drawing for a prospective patron to propose a design for a decoration. Prominent in the centre of the composition, the portrait of a man in armour surrounded by laurel wreaths is carried by the Angel of Fame, by an allegory holding a mirror, thus, probably Prudence, and by a male figure in armour holding a sword, possibly the representation of Force. Several elements are assembled around this main group: Apollo's chariot leaving the rising sun behind, two galleys, triumphant Neptune on a seahorse, tritons, naiads, rotund zephyrs, fish, seabirds, etc. The composition is inserted in an architectural framework with four edges richly decorated and punctuated in the corners by medallions, dolphin heads, seashell motifs, volutes, etc. The composition is animated by a powerful, epic inspiration which is not diminished by the ornamental character of its elements. It has not proved possible to relate the drawing to any surviving fresco decoration. It may have been commissioned by the members of a family of

Genoese nobility to celebrate the naval exploits of one of their ancestors.

A comparable study for a ceiling decoration on blue paper, although only depicting half of a ceiling, is in the collection of the Gabinetto Disegni e Stampe of the Palazzo Rosso. Another comparable example, on faded blue paper is in the Uffizi in Florence. The present drawing is from the collection of the Genoese sculptor Santo Varni, who possessed some 4,000 drawings mostly by Ligurian artists, including a considerable number of works by the artists associated with the 'Casa Piola'. Santo Varni had approximately 200 drawings by Lorenzo de Ferrari and several dozen sheets by his father Gregorio, including the present work that Varni believed to be by the elder artist.

This drawing can probably be dated to the artist's maturity: the facility to compose large scale imposing decors that he developed from the inherited Genoese experience with its abundance and exuberance is tempered here by the balance and structure of his Roman experience. This combination is what makes Lorenzo de Ferrari the last and probably the greatest exponent of the Genoese Settecento.

28. LORENZO DE FERRARI

Genoa 1680 – 1744

Venus Guided by Cupid

Inscribed *Lorenzo De Ferrari* lower left
Black chalk

378 x 293 mm (14 ⁷/₈ x 11 ¹/₂ in.)

This graceful study represents Venus seated in her chariot accompanied by winged Cupid, followers and doves. Apuleius describing Venus's chariot says that it was pulled by four "dazzling white" doves. However, in later representations their number varies: four in Raphael's frescoes at the Farnesina, two in Rosso's composition for the gallery of François I, known through the tapestry at the Kunsthistorisches Museum, Vienna, and three in an engraving of Master of the Die. According to Plutarch, "the Grecians [...] tell us that the pigeon is sacred to Venus, the serpent to Minerva, the raven to Apollo, and the dog to Diana!" The dove is particularly emblematic of Aphrodite Urania, the goddess of spiritual and heavenly love, as opposed to carnal love of Aphrodite Pandemos.

Cupid guides Venus holding her by the arm. This motif is sometimes used to depict the narrative moment from Ovid's *Metamorphoses*, when the goddess is led by her beloved son to the lifeless body of Adonis, as in a painting by Jacopo Zanguidi, called *il Bertoja* (the Louvre, RF 1995-8). However, in the present drawing neither Venus nor Cupid appear to be in particular distress. On the contrary, a faint smile plays on their lips. Therefore, a different moment is represented here, possibly one of Venus's appearances, for example to Aeneas.

The present drawing unfortunately cannot be connected to a precise decoration, but Lorenzo de Ferrari painted

Venus with her chariot in several works. She is represented, together with Mars, nude and accompanied by doves, in one of decorations in grisailles in the Palazzo Reale. She can also be found in one of the circular paintings at the Galleria Dorata in *Venus Receiving the Arms from Vulcan for Aeneas*. Finally, on the ceiling of the Galleria degli Specchi of the palazzo Spinola di Pellicceria, Venus is shown seated with Bacchus in the clouds; her nudity is accentuated with delicate veils and her chariot is in the background. The present drawing is rapid and synthetic, executed in an almost airy manner, which perfectly suits the subject and manifests the artist's facility of composition.

1 *Plutarch's Morals*, vol. IV, *Of Isis and Osiris*, 71, p. 128, William W. Goodwin, Little, Brown and Company, Boston, 1874.

29. LORENZO DE FERRARI

Genoa 1680 – 1744

The Guardian Angel Showing the Virgin, the Child and a Pilgrim Saint to his Protégé

Black chalk, brush and brown ink, brown wash
Avec inscriptions *Lorzo Deferrari et Deferrari* au verso
410 x 275 mm (16 ¹/₈ x 10 ⁷/₈ in.)

This large lovely drawing represents an intimate, devotional subject. The theme of the guardian angel was particularly developed in the wake of the Counter-Reformation and of the development of the cult of saints, especially with the proliferation of Jesuit publications, such as *Libellus de Angelo Custode* of Albertini (1613), *Horologium tutelarium Angelis* of Drexelius (1622) or in numerous later works of the theologian Jacques Coret.

The tutelary figure of the guardian angel watches over the soul of his protégé, defends him from evil and, above all, prepares him for the "good death", the central preoccupation of the church and its faithful throughout the seventeenth and the eighteenth centuries. In 1650 in Rome the Jesuits founded the brotherhood of the Good-Death. They did the same in France and everywhere else where they were present.

The guardian angel is always depicted with a child: on the one hand, because Christians are considered as the children of God, especially at the hour of their death; on the other hand, because the figure of the guardian angel plays a special role in the education of children. Watching over their sleep, but also over their leisure time and education, the guardian angel, a good and faithful friend, is presented by educators as a figure of devotion particularly understanding of the faults of youth. Uncountable texts and prayer guides present the angel as a personified companion who takes to heart the good conduct of his protégé and is saddened by his deviations.

The chapels of some churches are dedicated to guardian angels and decorated with altarpieces dealing with this

theme, as, for example, that of Simone Balli at Santo Spirito or of Giovanni de Maria delle Piane at the church of the sanctuary of Santa Maria di Loreto, or else that of Stefano Magnasco in the parish church in Fassolo (that was transferred to the chapel of the Souls of Purgatory at San Teodoro, Genoa). Bartolomeo Biscaino, Domenico Piola, his son Paolo Gerolamo, as well as Gregorio de Ferrari and Giovanni Battista Gaulli, to name just a few, treated the subject in small paintings for private devotion. Thus, there had been plenty of precedents of this theme in Genoese art, and Lorenzo de Ferrari addressed it in a classical manner in the present sheet, with the angel urging his protégé to conform to the example given by Christ and to confide in the Virgin and in the patron saints. However, this face-to-face is rather rare as the angel and the child are usually represented going in the same direction. The artist created a dynamism directed upward by the angel's right arm, in accordance with the idea of the elevation of the soul.

30. CARLO ALBERTO BARATTA

Genoa 1754 – 1815

Hercules Placing Dejanira on the Back of Nessus the centaur

Brown and grey wash, heightened with white gouache
Inscribed and numbered N°. *Carlo Baratta* at lower left of the mount and inscribed 1189 *Coll-ne S. Varni* at lower right of the mount

338 x 449 mm (13 ¼ x 17 ⅝ in.)

PROVENANCE

Santo Varni Collection, Genoa.

Initially self-taught because his parents' strongly opposed his desire to devote himself to painting, Carlo Baratta finally received their permission to enter the Accademia Ligustica founded in 1751.

This passionate artist mainly referred to Genoese Baroque artists, such as Castello, Piola, Ferrari and others, whose models he copied when studying on his own. Yet he was not insensible to the calmer style practiced by his contemporary Neoclassical painter Giovanni David. Like him, Carlo Baratta was a very active stage designer and set painter. In 1782 he began to work for the Teatro Sant'Agostino which, since its opening in 1702, was considered Genoa's leading

public theatre, and it is on its stage that Paganini gave his first concerts. Some remaining drawings give evidence of this activity, such as, for example, the *Underground staircase*, of Piranesian inspiration, in the collection of the Palazzo Rosso in Genoa. However, unlike David, Baratta never left Genoa. On some occasions the two artists worked together, like, for example, in the church of Nostra Signora del Carmine and the church of Sant'Agnese.

Carlo Baratta painted several decorations in Genoese and Ligurian churches, among which the *Apparition of the Virgin* in the shrine of the cathedral of Nostra Signora dell'Orto in Chiavari, the *Translation of the Image of Our Lady of the Garden* for the vault of the same cathedral, the *Presentation at the Temple* in the basilica di Santa Maria Assunta in Camogli and the *Education of the Virgin* in the Capuchin convent in Voltaggio. During the revolutionary period, he was entrusted with the organisation of a museum in which were to be gathered the works confiscated from religious orders under Napoleon.

The scene presented in this drawing is inspired by Ovid's *Metamorphoses*. It shows Hercules placing his wife Dejanira on the back of Nessus the centaur who pretended to be willing to help them cross the Evenus, which had overflowed its banks, by carrying them one by one on his back. But when he got to the middle of the river, Nessus abused Dejanira and furious Hercules wounded him with an arrow. Finding his wound mortal, Nessus gave Dejanira a remedy against the infidelity of her husband, which in fact was a poison. She followed his advice and gave Hercules a tunic dipped in the remedy. Seeing the suffering of her husband, desperate Dejanira put an end to her life, and Hercules was soon consumed too.

This drawing demonstrates a highly refined technique, rather typical of the artist's work and adopted from Genoese baroque artists: the draughtsmanship in pen and brown ink is reminiscent of the 'Casa Piola', whereas the heightening with white gouache may be the influence of Valerio Castello and Gregorio de Ferrari. This gracious ornate sheet is still rather Rococo in spirit and can be compared to his *Theft of the Palladium during the Trojan War* (Palazzo Rosso, Inv. 1629)¹.

¹ Franco Sborgi, *Pittura neoclassica e romantica in Liguria*, Genoa, 1975, p. 66, no. 62, illustrated.

Index

Baciccio	15
Baratta, C.A.	30
Bonaccorsi, P.	1
Cambiaso, L.	2
Campora, F.	24
Cappellino, G.D.	7
Carlone, G.B.	11
Casa Piola	22
Castello, C.	10
Castiglione, G.B.	13, 14
Ferrari, L. De	25-29
Fiasella, D.	12
Gagliardo, B.	6
Gaulli, G.B.	15
Grechetto	13, 14
Magnasco, A.	23
Paggi, G.B.	5
Perino del Vaga	1
Piola, D.	16-18
Piola, P.G.	19-21
Semino, O.	3, 4
Strozzi, B.	8, 9

Photographies
Alberto Ricci et archives privées

Fig. 2, p. 70: reproduite avec l'autorisation
de l'Ufficio dei Beni Culturali
n° 01/19 du 16/01/2019

Traductions des textes anglais
Marina Korobko

Graphisme
Saverio Fontini

La photogravure et l'impression ont été réalisées par
Viol'Art Firenze – info@violart.firenze.it
Achévé d'imprimé à Florence en février 2019



MARTY DE CAMBIAIRE
16 place Vendôme – Paris