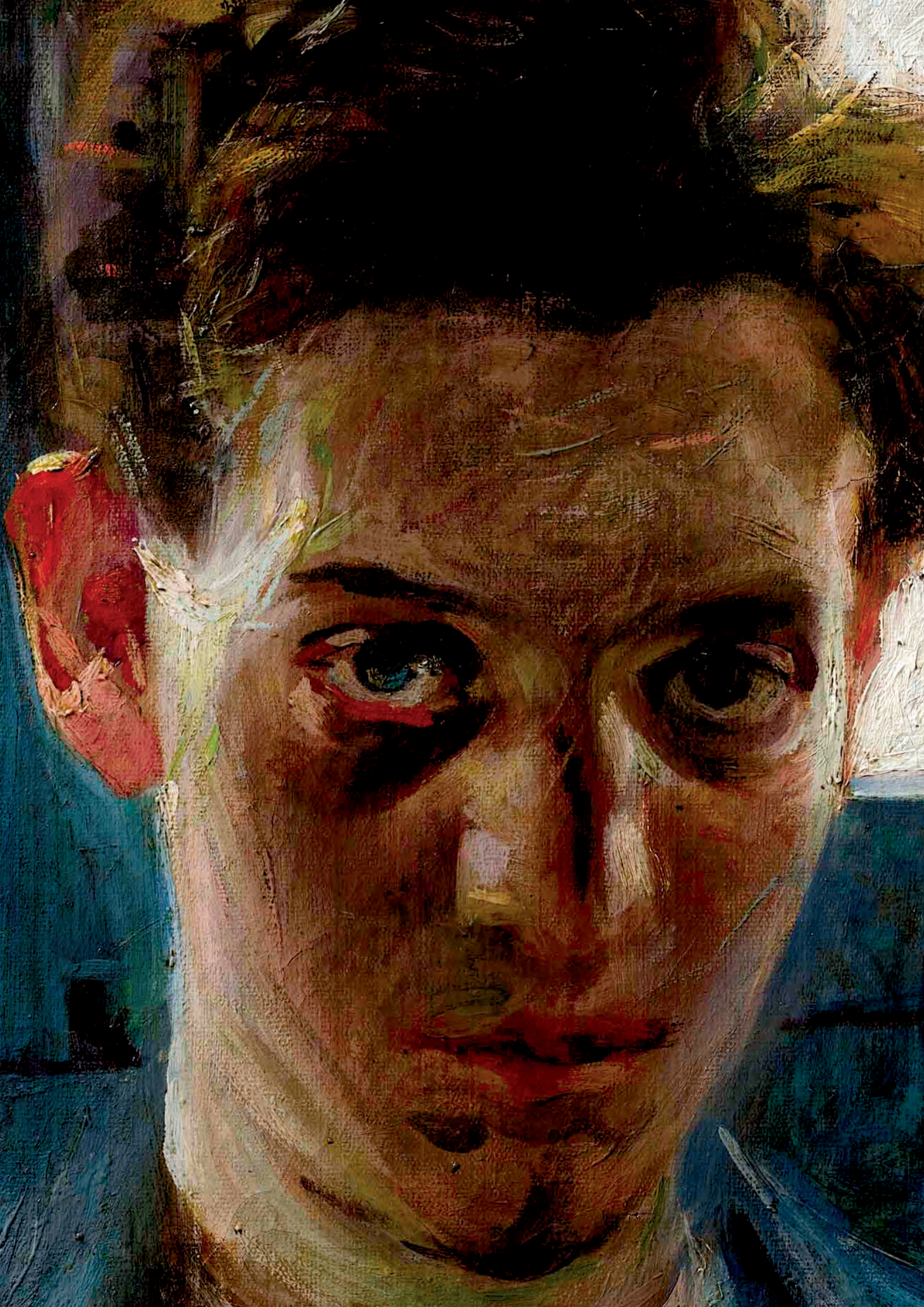


INOLO DI TADDEO DI AGNÒ GADDI



JEAN-LUC BARONI & MARTY DE CAMBIAIRE



MASTER PAINTINGS

2020

We would like to thank Joanna Watson and Marina Korobko for their dedication and valuable assistance in the preparation of this catalogue.

Nous adressons un remerciement tout particulier à Marina Korobko et Joanna Watson pour leur implication quotidienne.

We would also like to thank the following people for their help and advice:

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

Elisa Acanfora, Christopher Apostle, Saviano Bellé, Richard Bland, Jonathan Benington, Dan Brarenberg, Lady Cavendish, Alexandra Chaldecott, Thomas DaCosta-Kaufmann, Gabrielle Desazars de Montgailhard, Viviana Farina, Olivier Fichot, Saverio Fontini, Angélique Franck, Riccardo Lattuada, Isabelle Leegenhoek, Francesco Leone, Jordan Molina, Fernando Mazzocca, Jane McAvock, Bianca Pons-Sorolla, Timothée Poteaufeu, Valérie Quellen, Alberto Ricci, Bérengère de Rivoire, Andreas Stolzenburg, Henry de Tilliar, Laetitia Trèves and Jürgen Zimmer.

Dimensions are given in centimetres and inches, with height before width.

Les dimensions des oeuvres sont données en centimètres, puis en inches, en indiquant la hauteur avant la longueur. Prix sur demande.

Cover:

DOMENICO PULIGO, detail, no. 1

Previous page:

UMBERTO BOCCIONI, detail, no. 22

JEAN-LUC BARONI & MARTY DE CAMBIAIRE

6 Mason's Yard, Duke Street,
St. James's, London, SW1Y 6BU
Tel: [44] (20) 7930-5347
info@jlbaroni.com
www.jlbaroni.com

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

MASTER PAINTINGS

Catalogue by

Laurie Marty de Cambiaire

JEAN-LUC BARONI & MARTY DE CAMBIAIRE

DOMENICO PULIGO

Florence 1492-1527

1 *Portrait of Agnolo di Taddeo di Agnolo Gaddi*

Oil on panel, in a period *Medici frame*

Inscribed on the upper edge *GNOLO DI TADDEO DI AGN: GADDI* (the family seal in red wax on the back of the panel)

48 x 37.6 cm (18 ⁷/₈ x 14 ³/₄ in.)

PROVENANCE

Gaddi collection, Florence, first half of the 16th century; Frederick Henry Paul Methuen, 2nd baron Methuen (1818 – 1891), Corsham Court, in the 19th century; Charles William Dowdeswell; John Graeme-Thomson, Shipton Court Oxfordshire; thence by descent to the current owner.

LITERATURE

G.F. Waagen, *Works of Art and Artists in England*, vol. III, London, 1888, p. 98: "Andrea del Sarto, Portrait of a young man delicate, [...] much-promising and, in appearance, genuine picture"; E. Capretti, S. Padovani [et al.], *Domenico Puligo (1492-1527). Un protagonista dimenticato della pittura fiorentina*, exhibition catalogue, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florence, 28 September 2002 – 5 January 2003, p. 25.

EXHIBITION

Royal Academy, *Exhibition of works by the Old Masters and by deceased masters of the British School*, Winter exhibition, 1877, p. 22, no. 121, as Andrea del Sarto (lent by Lord Methuen).

This magnificent portrait of a young man, traditionally attributed to Andrea del Sarto can in fact be given to the Florentine painter, Domenico di Bartolomeo Ubaldini, called Puligo, by comparison with other very similar portraits, such as one of Piero Carnesecchi (1508-1567) in the Uffizi museum in Florence, painted in 1527 (fig. 1). The comparison with the figure of this Florentine humanist can furthermore allow us to date our painting to the end of the 1520s. The hairstyle, dress and black hat that appear in several Florentine examples of portraits of the same period confirm this dating.

During the 19th century, this *Portrait of a Young Man* was catalogued under the name of Andrea del Sarto in the famous collection of Lord Methuen at Corsham Court and it was exhibited at the Royal Academy in 1877. This confusion is common in 19th century inventories, as many English collectors had acquired paintings by Puligo, mostly portraits, all of good quality, thinking they were buying works by del Sarto. This was the case for paintings in the Cowper, Lansdowne and Butler collections (including the *Portrait of a Woman as Mary Magdalen*, acquired in 1912 by the National Gallery of Canada, Ottawa,) were acquired and catalogued under the name of Andrea del Sarto until the first studies of the early 20th century, especially those of Carlo Gamba and Emil Schaeffer who were the first to identify the portrait of Pietro Carnesecchi thanks to the description by Giorgio Vasari.¹

Ce magnifique portrait de jeune homme, traditionnellement attribué à Andrea del Sarto, peut en réalité être rendu au peintre florentin Domenico di Bartolomeo Ubaldini, dit Domenico Puligo, par la comparaison avec d'autres portraits très proches, comme celui de Piero Carnesecchi (1508-1567) conservé au musée des Offices de Florence et peint en 1527 (fig. 1). La comparaison avec l'effigie de cet humaniste florentin permet en outre de dater notre tableau de la fin des années 1520. La coiffure, l'habillement et le chapeau noir que l'on retrouve sur plusieurs modèles florentins de portraits de la même époque confirment cette datation.

C'est sous le nom d'Andrea del Sarto que ce *Portrait de jeune homme* était répertorié au XIX^e siècle dans la célèbre collection de Lord Methuen, à Corsham Court, et qu'il fut exposé en 1877 à la Royal Academy. Cette confusion est fréquente dans les inventaires du XIX^e siècle, de nombreux collectionneurs anglais ayant acquis des œuvres de Puligo, majoritairement des portraits, tous de très belle facture, en pensant acheter des œuvres de la main de Sarto. Ainsi, les tableaux des collections Cowper, Lansdowne ou Butler (dont le *Portrait de femme en Madeleine*, entré en 1912 à la National Gallery of Canada, Ottawa) furent répertoriés sous le nom d'Andrea del Sarto jusqu'aux premières études du début du XX^e siècle, notamment celles de Carlo Gamba et Emil Schaeffer qui, les premiers, identifièrent le portrait de Pietro Carnesecchi grâce à sa description par Giorgio Vasari¹.

NOLO DI TADDEO DI AGNÒ GADDI



Puligo was an apprentice with the Ghirlandaio family, after which he joined the workshop of Antonio del Ceraiuolo and finally that of Andrea del Sarto. His earliest work known today is *The Virgin and Child with St. John* (c. 1513, Florence, Galleria Palatina of the Palazzo Pitti) is still close to Ghirlandaio's models. However, very quickly, Fra Bartolomeo and Andrea del Sarto's influences took over and almost completely erased his first master's influence, as is shown in the *Virgin and Child with the little St. John* (c. 1522, Florence, Palazzo Pitti). Raphael also provided a preponderant model for Puligo, which we notice in his depictions of the Holy Family as well as in his portraits. The *Portrait of a Man Writing* dated 1523 for example shows his familiarity with and assimilation of the *Portrait of Tommaso Inghirami* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum). But, more surprisingly, Titian's influence can be felt in some of his portraits such as the *Portrait of a Man called "Il fattore di San Marco"* (c. 1524, Firlle Place, East Sussex) or in the one of Barbara Rafficani Salutati, which Vasari referred to as Barbara Fiorentina (private collection, Wiltshire). The complex iconography of this last one



1. Domenico Puligo, *Portrait of Pietro Carnesecchi*, 1527, Florence, Galleria degli Uffizzi.

Puligo fut l'apprenti de la famille Ghirlandaio, puis entra dans l'atelier de Antonio del Ceraiuolo et enfin dans celui d'Andrea del Sarto. Son œuvre la plus ancienne connue aujourd'hui, *La Vierge à l'enfant avec saint Jean* (vers 1513, galerie palatine du Palazzo Pitti, Florence) est encore proche des modèles de Ghirlandaio. Très vite, cependant, l'influence de Fra Bartolomeo et celle d'Andrea del Sarto prirent le dessus pour effacer presque complètement celle de son premier maître comme en témoigne *La Vierge à l'enfant avec le petit saint Jean* (vers 1522, Palazzo Pitti, Florence). Raphaël offrit également au peintre un modèle prépondérant que l'on perçoit dans ses représentations de Saintes Familles mais aussi dans ses portraits. *Le Portrait d'un homme écrivant* daté de 1523 atteste par exemple de sa connaissance et de son assimilation du *Portrait de Tommaso Inghirami* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston). Mais, plus étonnement, l'influence du Titien se fait aussi sentir dans certains de ses portraits, comme dans *Le Portrait d'un homme appelé « Il fattore di San Marco »* (vers 1524, Firlle Place, East Sussex) ou dans celui de Barbara Rafficani Salutati, appelée Barbara Fiorentina par Vasari (collection privée, Wiltshire). Ce dernier, dont le programme iconographique complexe fut établi par Nicolas Machiavel et comprend des références à Pétrarque, Ovide et Virgile, est en effet tout à fait caractéristique des portraits de cour vénitiens. L'inscription de Puligo à la Compagnie de Saint-Luc en 1525 montre qu'il avait alors réussi à s'assurer une notoriété certaine à Florence en tant que peintre de portraits, en associant différentes formules à la mode, ce qui fit de lui, selon la formule de Burckhardt « l'un des premiers portraitistes de profession ». Ses œuvres connurent un succès certain, en dépit des critiques formulées postérieurement à son encontre par Giorgio Vasari.

Ce beau portrait du jeune Gaddi reflète les influences conjointes d'Andrea del Sarto et de Fra Bartolomeo. La schématisation du visage par l'ombre et la lumière et la géométrisation subtile de la forme sont caractéristiques de ces deux peintres et particulièrement de Fra Bartolomeo auquel Puligo a probablement aussi emprunté la délicatesse des carnations, l'effet de symétrie dans le dessin régulier de l'ovale du visage posé sur un cou bien droit et divisé en deux parties égales par le nez et les arcades sourcilières. Le grand raffinement de l'habit, avec son étoffe aux reflets changeants rose et bleue de laquelle dépasse un petit col blanc et froncé, est mis en valeur par le noir du manteau et du chapeau. L'inscription qui donne l'identité du modèle suggère que cette effigie était accrochée parmi d'autres représentations des membres de la famille Gaddi dans leur demeure à Florence. Si l'on en juge par les prénoms du modèle, Agnolo et Taddeo, il s'agit probablement d'un descendant du peintre Taddeo Gaddi (1300-1366) et de son fils



was established by Nicolo Machiavelli and includes references to Petrarch, Ovid and Virgil, and is in fact typical of Venetian court portraits. Puligo joined the Compagnia de' pittori di San Luca in 1525, which indicates that by then he had succeeded in attaining a certain reputation in Florence as a portrait painter, by combining different fashionable formulas, which made him to use Burckhardt's phrase "one of the first professional portraitists by profession". His works were quite successful, despite later denigration by Giorgio Vasari.

This beautiful portrait of the young Gaddi reflects the joint influences of Andrea del Sarto and Fra Bartolomeo. The schematic construction of the face by the light and shadow and the subtle geometrization of the form are characteristic of these two painters, especially Fra Bartolomeo from whom Puligo probably also borrowed the delicacy of skin tones, the symmetrical effect in the regular drawing of the face's oval shape placed on a perfectly straight neck and divided into two equal halves by the nose and eyebrows. The great refinement of the dress, with its cloth showing changing reflections of pink and blue beyond which the small white and ruched collar extends, highlighted by the black of the coat and hat. The inscription that identifies the sitter suggests that this effigy was hung among others showing members of the Gaddi family in their Florentine residence. If we are to judge by the sitter's first names, Agnolo and Taddeo, he is probably a descendant of the painter Taddeo Gaddi (1300-1366) and his son Agnolo (1350-1396). The latter enjoyed some success in Florence and especially his frescoes in the choir of the church of Santa Croce illustrating the legend of the finding of the True Cross, but he turned later to commerce and banking and began to build the family's fortune.

Agnolo (1350-1396). Ce dernier connut un certain succès à Florence, notamment par ses fresques dans le chœur de l'église Santa Croce illustrant la légende de la découverte de la Vraie Croix, mais il se tourna vers le commerce et la banque et commença à construire la fortune de la famille.



FEDERICO BAROCCI

Urbino ca. 1535 - 1612

2 *Portrait of a Gentleman*

Oil on canvas

54,3 x 42,5 cm (21 ³/₈ x 16 ³/₄ in.)

PROVENANCE

Christie's London, 3 December 1997, lot 35; Jean-Luc Baroni, London; Private Collection, France.

LITERATURE

Jean-Luc Baroni, *Master Painting*, 1998, no. 6; Nicholas Turner, *Federico Barocci*, Adam Biro, 2000, p.126, illustrated p.125, fig. 113.

EXHIBITION

From January 2006 to March 2019, on loan from the owner to the Musée de Beaux-Arts in Lyon for public exhibition.

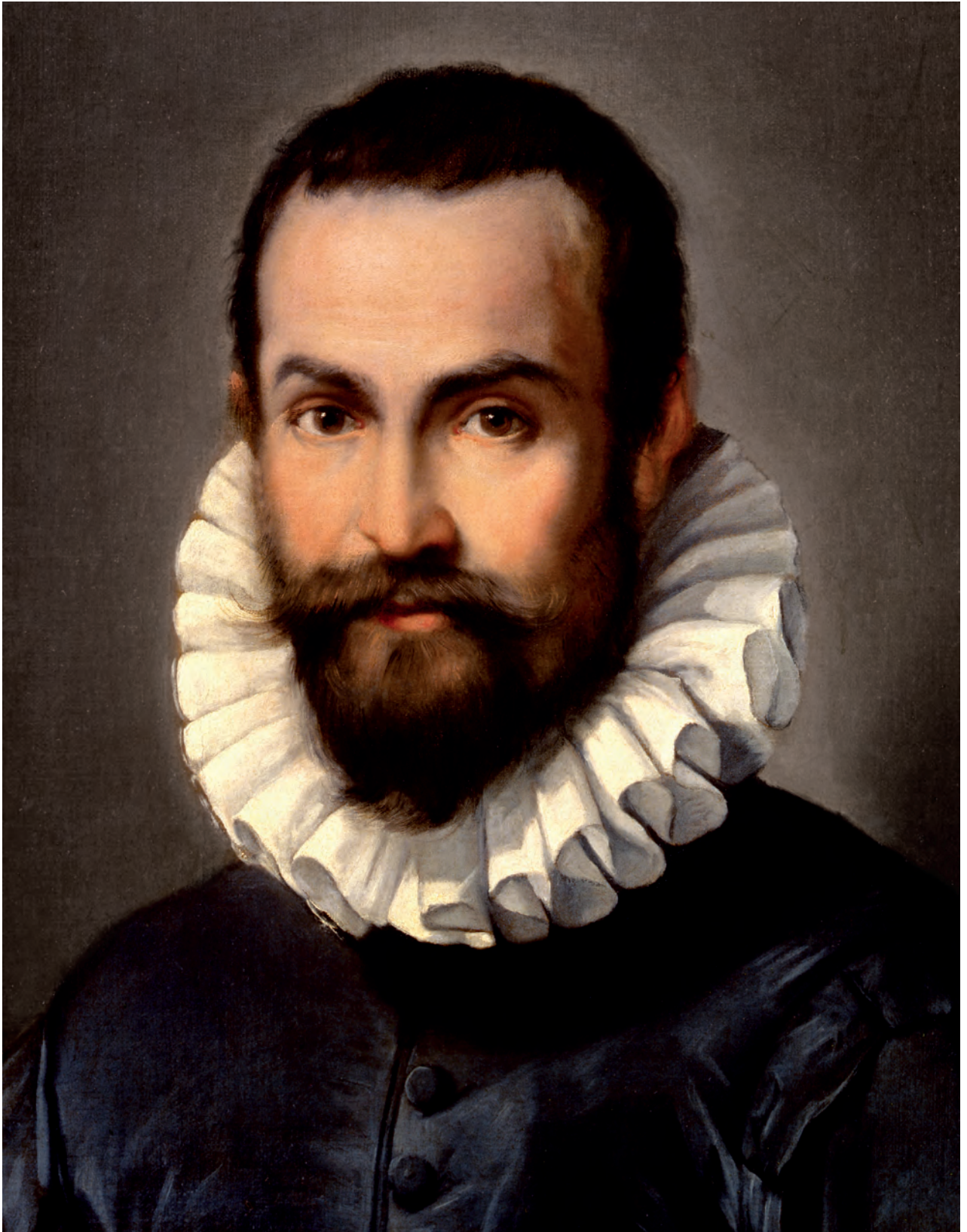
The Barocci family had settled in Urbino in the second half of the fifteenth century, when its founder Ambrogio Barocci was summoned to participate in the decoration of the Palazzo Ducale. Many generations of the family had been craftsmen and astronomers. Ambrogio Barocci the Younger, the grandson of the founder, made a successful career in Urbino as 'a maker of molds, relief models, seals and astrolabes', but his son Federico, although initiated to his father's trade, vowed to dedicate himself to painting. He entered the studio of the Venetian Battista Franco, who came to Urbino around 1545 after having worked in Rome. After his departure, Barocci continued his training in Pesaro with his uncle, the architect Bartolomeo Genga, who helped him perfect his knowledge of 'geometry, architecture, and perspective, in which disciplines he became erudite.'¹

Two journeys to Rome, one around 1550-1555 and the other in 1560-63, completed his training. In the Eternal City, Barocci quickly gained respect and admiration. His acquaintance with Taddeo Zuccaro and the support of the cardinal Giulio della Rovere helped him obtain important commissions, the most remarkable of which was certainly his decorations on the theme of the life of Christ in the so-called Casino of Pius IV, which was built in the Vatican gardens by the architect Pirro Ligorio. The success of these decorations, even before they were finished, attracted the envy of rival painters who poisoned him. Barocci never fully recovered after this incident and his health remained frail thereafter. The artist returned to Urbino and although he rarely left his native town again, with the support of the duke Francesco Maria della Rovere he received numerous commissions for churches in the Marche.

Barocci's fame, aided by the diffusion of prints, spread

Installée depuis la seconde partie du xv^e siècle à Urbino, où le sculpteur Ambrogio Barocci avait été appelé à participer aux décors du Palazzo Ducale, la famille Barocci était constituée depuis plusieurs générations d'artisans et d'astronomes. Ambrogio le jeune, petit-fils du précédent, y fit carrière comme « fabricant de moules, de maquettes en relief, de sceaux et d'astrolabes », mais son fils Federico, bien que formé à ce métier, émit le vœu de se consacrer à la peinture. Il entra dans l'atelier de Battista Franco, qui, originaire de Venise et ayant travaillé à Rome, vint s'installer quelque temps à Urbino vers 1545. Après son départ, Barocci continua sa formation à Pesaro chez son oncle, l'architecte Bartolomeo Genga, auprès duquel il perfectionna son savoir en ce qui concerne « la géométrie, l'architecture et la perspective, toutes matières dans lesquelles il devint érudit¹ ».

Deux voyages à Rome, l'un vers 1550-1555, l'autre en 1560-1563, achevèrent sa formation. Dans la Cité éternelle, Barocci fut rapidement admiré et respecté. Proche de Taddeo Zuccaro et soutenu par le cardinal Giulio della Rovere, il obtint d'importantes commandes, parmi lesquelles les plus remarquables sont certainement ses travaux décoratifs sur le thème de la vie du Christ réalisés dans le casino de Pie IV, érigé sur les plan de Pirro Ligorio dans les jardins du Vatican. Le succès de ce décor, alors même qu'il n'était pas achevé, attisa la jalousie de peintres rivaux qui l'empoisonnèrent, ce dont il ne se remit jamais complètement, gardant toute sa vie une santé précaire. Il rentra à Urbino qu'il ne quitta alors plus que très rarement ce qui n'empêcha pas que, soutenu par le duc Francesco Maria della Rovere, il obtint de très nombreuses commandes pour les églises des Marche. Son talent ne resta pas confiné à Urbino et, par le biais de la gravure, connut une large diffusion, faisant de







beyond the confines of Urbino and made him a sought-after artist. Thus, without the need to travel, he painted the altarpieces *The Visitation* and *The Presentation of the Virgin* for the Oratorians of the Chiesa Nuova in Rome, *The Communion of the Apostles* for Clement VIII, destined for the Aldobrandini chapel in Santa Maria sopra Minerva, and the superb *Crucifixion* for the Genoese senator Matteo Senarega which can be found in the Genoa Cathedral. Finally, he received a request of the Holy Roman emperor Rudolf II who wished to have a work by his hand which Francesco Maria Della Rovere financed: *The Flight of Aeneas from Troy* (today lost, known through an autograph replica at the Galleria Borghese in Rome).

In spite of his relative isolation and poor health, Barocci was one of the greatest artists of his time. During his lifetime, his new mannerist style, the precursor of Baroque, exercised considerable influence upon all artists in the late sixteenth and seventeenth century and beyond. A prolific and exquisite draughtsman, he was able to infuse in his large-scale altarpieces a new, authentic spirituality while maintaining a remarkable finesse of conception and execution. He played an undeniable role in the development of such different artists as the Carracci, Francesco Vanni, Ventura Salimbeni, Guido Reni, Rubens, and even Bernini.

Although Barocci was mainly a religious artist, he was also a successful portraitist, which genre he practiced throughout his career. He made portraits 'in both paint and pastels which are perfect likeness of life', as Bellori wrote.² He executed several portraits of his patrons, including the members of della Rovere family: Giulio (today lost), Francesco Maria II (Florence, the Uffizi), Giuliano (1595, Vienna, Kunsthistorische Museum), and probably Ippolito (1602, Italian Embassy in London). Most of these portraits are grand images of rank and power where Barocci however offered deep insight into the character of the sitter, following the example of Titian, in whose work he particularly drew inspiration for the portrait of Francesco Maria II. He also painted portraits of many of his friends, whom Bellori enlisted in his book. The present fine portrait of a gentleman, whose identity remains unknown, is undoubtedly an example of this second category, given the sitter's frank gaze and his unconstrained expression. Elements of style and palette indicate that it may have been painted at about the same time as the presumed portrait of Ippolito della Rovere, that is, in the early seventeenth century. In a letter of 4 March 1998, Dr. Edmund Pillsbury, according to whom this *Portrait of a Gentleman* 'constitutes a major addition to the artist's small oeuvre' stated that the '...suggestion of the relationship (...) with the 1602 London portrait is intriguing and quite plausible. The opaque treatment of the white paint in the collar would seem to preclude a dating in the seventies or eighties, in any event.' Nicholas Turner made the same connection and came

lui un artiste recherché. Ainsi, sans avoir à voyager, il fut chargé de réaliser pour les oratoriens de la Chiesa Nuova de Rome *La Visitation* et *La Présentation de la Vierge au temple*, pour Clément VIII *La Communion des Apôtres* destinée à la chapelle Aldobrandini de Santa Maria sopra Minerva et pour le sénateur génois Matteo Senarega la superbe *Crucifixion* qui se trouve dans le Dôme de Gênes. Enfin, l'empereur Rodolphe II lui-même fit connaître son envie de posséder une œuvre de sa main, que Francesco Maria Della Rovere lui offrit : *Énée fuyant Troie* (aujourd'hui disparue, connue par une réplique autographe à la Galerie Borghèse de Rome).

Malgré sa solitude relative et sa mauvaise santé, Barocci fut l'un des plus grands artistes de son temps. Son style au maniérisme renouvelé, précurseur du baroque, exerça de son vivant une influence considérable sur tous les artistes de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle, et même au-delà. Dessinateur prolifique et génial, il sut insuffler à ses grands retables une spiritualité authentique et nouvelle, et ne jamais se départir d'un grand raffinement dans la conception comme dans l'exécution. Son rôle sur le développement d'artistes aussi divers que les Carrache, Francesco Vanni, Ventura Salimbeni, Guido Reni, Rubens, et même Bernini, est indéniable.

Bien que principalement peintre de scènes religieuses, Barocci eut également un grand succès comme portraitiste, genre qu'il pratiqua tout au long de sa carrière « à l'huile ou au pastel, avec un naturel parfait », écrit Bellori². Il réalisa plusieurs portraits de ses protecteurs, notamment les membres de la famille Della Rovere : Giulio (disparu), Francesco Maria II (Les Offices, Florence), Giuliano (1595, Kunsthistorische Museum, Vienne) et peut-être Ippolito (1602, Ambassade d'Italie, Londres). La plupart de ces portraits sont de véritables affirmations de statut et de pouvoir, dans lesquelles Barocci n'omet cependant pas la restitution du caractère du modèle, suivant en cela l'exemple de Titien dont il s'inspira notamment pour le portrait de Francesco Maria II. Barocci réalisa également de nombreux portraits de ses amis, qu'énumère Bellori ; ce beau *Portrait d'un gentilhomme*, dont l'identité n'est malheureusement pas connue, est sans doute l'un d'entre eux, étant donné la franchise du regard et l'aisance de l'expression. Le style et la palette incitent à le dater de la même période que le portrait présumé d'Ippolito Della Rovere, c'est-à-dire du tout début du XVII^e siècle. Dans une lettre du 4 mars 1998, Edmund Pillsbury, pour lequel ce *Portrait de gentilhomme* « est une addition majeure au corpus restreint des œuvres de l'artiste », a déclaré que « la suggestion d'un rapport avec le portrait londonien de 1602 est intrigante et tout à fait plausible. Le traitement opaque de la peinture blanche du col semble exclure toute datation autour des années 1570 ou 1580 ». Nicholas Turner opère le

to the same conclusion in his book dedicated to the painter.

Barocci is a rare artist and few of his paintings ever left Italy. His fame was such, however, that eight years after his death Cavalier Marino – the leading Italian poet of the 17th century – dedicated the following verses to the artist in which he placed him right after Michelangelo, Raphael and Titian and praised his ability to paint the human figure:

*Il gran Barozzi è questi.
L'uccidesti Natura invida, e rea,
Perchè tolti i pennelli egli t'havea.
Invida l'uccidesti,
Chè se crear nan seppe huomini vivi,
Benchè d'anima privi,
Fece a credere altrui con color finti,
Ch'eran vivi i dipinti³.*

même rapprochement et dresse le même constat dans son ouvrage consacré au peintre.

Barocci est un artiste rare et peu de ses œuvres peintes ont quitté l'Italie.

Sa célébrité demeura telle que, huit ans après sa mort, le Cavalier Marin – poète le plus important du xvi^e siècle en Italie – lui dédicça quelques vers, le plaçant juste après Michel-Ange, Raphaël, Cambiaso et Titien, et louant son habileté à peindre la figure humaine :

*Il gran Barozzi è questi.
L'uccidesti Natura invida, e rea,
Perchè tolti i pennelli egli t'havea.
Invida l'uccidesti,
Chè se crear nan seppe huomini vivi,
Benchè d'anima privi,
Fece a credere altrui con color finti,
Ch'eran vivi i dipinti³.*

JACOPO LIGOZZI

Verona 1547 – Florence 1627

3 *The Dead Christ Lamented by an Angel*

Oil on slate

18.8 x 16.8 cm (7 ³/₈ x 6 ⁵/₈ in.)

PROVENANCE

Sale Christie's, London, 7 December 2018, lot. 210.

LITERATURE

L. Conigliello, *Jacopo Ligozzi : le vedute del sacro monte della Verna, i dipinti di Poppi e Bibbiena*, exhibition catalogue, Poppi, 1992, p. 39, fig. 56.

Born into a family of painters and embroiderers of Milanese origins, Jacopo Ligozzi served his first apprenticeship with his father, Giovanni Ermanno Ligozzi, some of whose works are known and are mostly still *in situ* in Veronese churches. Jacopo Ligozzi married in 1575, but in 1577 he left for Florence to become, in the words of the scientist and botanist Ulisse Aldrovandi, *l'eccellente pittore* of the Medici court. For ten years he was in the service of Francesco I de' Medici, a generous and enlightened patron, whose fascination with natural history and botany provided Jacopo Ligozzi with the opportunity to exercise his talent as a miniaturist and to demonstrate the dexterity of his draughtsmanship resulting in spectacular studies of plants and animals executed on vellum (about 150 in total, mainly kept in the Uffizi). His talent, both versatile and particular, with some quirks that add to its charm, helped him to continue his work with as much success for the heirs of Francesco I – Ferdinando I, Cosimo II and Ferdinando II de' Medici. In addition to his position as a draughtsman of plants and animals, he fulfilled several other functions: court painter, draughtsman for the *Opificio delle pietre dure*, designer of *apparati* for celebrations and funerals. For example, he took part in the execution of twelve compositions in grisaille for the funeral of Francesco I. Furthermore, he was responsible amongst other artists for designing the decorations for the wedding of Ferdinando de' Medici and Christine of Lorraine. Only one testimony of his participation in this event remains – a very detailed drawing in the British Museum *The allegorical crowning of Tuscany by Cosimo I* (1874.0808.35), preparatory for a large canvas, today lost, destined to ornate the façade of the Palazzo Vecchio. Ligozzi equally painted large altarpieces for churches in Florence, but also in Pisa, Lucca and Modena, and among his most important religious commissions we can name the frescoes in the cloister of the Church of Ognissanti. He is also known for his *Memento Mori* paintings and drawings, which

Né dans une famille de peintres et brodeurs d'origine milanaise mais installés à Vérone, Jacopo Ligozzi y fit son premier apprentissage auprès de son père, Giovanni Ermanno Ligozzi, dont l'on connaît quelques œuvres, pour la plupart encore *in situ* dans les églises véronaises. Jacopo Ligozzi se maria en 1575, mais il partit dès 1577 à Florence pour devenir, selon les mots du savant et botaniste Ulisse Aldrovandi, « *l'eccellente pittore* » de la cour des Medici. Il fut pendant dix ans au service de Francesco I de' Medici, mécène généreux et éclairé, dont la fascination pour l'histoire naturelle et la botanique fournirent à Jacopo Ligozzi l'occasion d'exercer ses talents de miniaturiste et de démontrer l'habileté de son dessin dans de spectaculaires travaux de planches de plantes et d'animaux sur vélin, environ cent cinquante, en majeure partie conservées au musée des Offices. Son talent, à la fois large et particulier, porté parfois sur des bizarreries qui font son charme, lui permit de continuer à travailler avec autant de succès pour les héritiers de Francesco I, Ferdinando I, Cosimo II et Ferdinando II de' Medici. Outre ses fonctions de dessinateur de plantes et d'animaux, il remplit plusieurs autres charges officielles, peintre à la Cour, dessinateur pour l'Office de la Pierre dure, concepteur des *apparati* de fêtes ou de funérailles. Il participa, par exemple, aux douze compositions en grisaille réalisées à l'occasion des funérailles de Francesco I. Il fut également chargé de concevoir des décors pour les noces de Ferdinando de' Medici et Christine de Lorraine. On ne conserve de sa participation à cet événement qu'un témoignage unique dans le dessin très détaillé du British Museum qui représente *L'Allégorie de la Toscane* (1874.0808.35) et qui était préparatoire à une grande toile, aujourd'hui perdue, destinée à orner la façade du Palazzo Vecchio. Ligozzi peignit également de grands tableaux d'autels pour les églises de Florence, mais aussi de Pise, Lucques et Modène et, parmi ses plus grandes commandes religieuses, on peut compter le décor à fresque du cloître de l'église des Ognissanti.



are among the most striking in the Seicento art, like the one in the Aberconway Bodnant collection, executed on the back of the portrait of a young woman. Alongside his important public commissions, Ligozzi also produced small devotional paintings for private patrons. 'Large painting was not the only art in which Ligozzi gained a prestigious reputation: but he also succeeded in painting small copper pictures of sacred stories and images...'¹. This striking depiction of the dead Christ stretched on the shroud and lamented by a praying angel is certainly one of these '*piccoli quadretti*' which Bastianelli praises further in the text for their 'soft texture, the mellowness and delicacy of their complexion, the lovely and solemn distribution of draperies, and the accuracy and volume of the figures'. Like for most Ligozzi's works, there is a preparatory drawing of the same composition for the present picture (Fig. 1). The drawing is in the Kunsthalle in Hamburg, dated 1595. It is finely heightened with gold and may have been conceived as a *modello* which Ligozzi would have then presented to his patron or as a *ricordo* for another collector. The refined execution of such drawings made in preparation for small devotional works demonstrates the extremely sophisticated taste of the patrons but also of the artist. This composition was engraved in Amsterdam by the Dutch painter and engraver Jan Harmensz Muller under unknown circumstances.² There are several copies of the print, which proves that the image was successful. Lucilla Conigliello has dated the work late in the artist's career, around the 1620s, along with a group of devotional paintings depicting the Passion

Il est également connu pour ses représentations, peintes ou dessinées, de *Memento mori*, parmi les plus frappantes du Seicento, à l'image de celui de la collection Aberconway de Bodnant, exécuté au dos du portrait d'une jeune femme. En marge de ces commissions publiques importantes, Ligozzi produisit également de petits tableaux de dévotion destinés à des commanditaires privés, comme en témoigne le biographe Luigi Bastianelli : « La peinture en grand ne fut pas l'unique art dans lequel Ligozzi se gagna une prestigieuse réputation : mais il réussit encore valeureusement dans la peinture de petits tableaux sur cuivre d'histoire sacrée et d'images¹. » Cette frappante représentation du Christ mort, étendu sur son linceul et veillé par un ange en prière est certainement l'une de ces « *piccoli quadretti* », dont Bastianelli loue ensuite « le moelleux, la souplesse et la délicatesse de carnation, la belle et solennelle distribution des drapés, l'exactitude et le volume des figures ». Comme dans la plupart des cas, il existe un dessin de la même composition que ce petit tableau (fig. 1). Conservé à la Kunsthalle de Hambourg et daté de 1595, il est finement rehaussé d'or selon l'habitude de l'artiste et peut avoir été conçu comme un *modello* pour présenter le projet au commanditaire ou comme un *ricordo* pour un autre collectionneur. L'exécution de ces dessins en rapport avec les petits tableaux de dévotion est d'un raffinement qui témoigne de la sophistication extrême du goût des commanditaires mais aussi de l'artiste. La composition a été gravée à Amsterdam par le Hollandais Jan Harmensz Muller sans que l'on ne



1. Jacopo Ligozzi, *The Dead Christ Lamented by an Angel*, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.



The present painting.

of Christ, of large and small format, four of which were painted on commission of Christine of Lorraine. The art historian wrote that these 'masterpieces', among which she included the present *Dead Christ Lamented by an Angel*, constitute 'a kind of Ligozzi's moral testament, which conforms with meditation and devout reading on life and humanity of Christ that the artist performed under the spiritual guidance of his Dominican son.'

Emerging from dramatic obscurity, the pale, slender body of the dead Christ reflects a light that seems supernatural even though it falls from a burning lamp strangely hanging from the ceiling of the tomb. In this intermediary moment between death and resurrection of Christ, the angel accompanies him with prayer. The subject calls for recollection and meditation, reminding the faithful that they live in the dark awaiting resurrection. The plants that climb up the walls defying the darkness of the tomb and reaching towards light are a symbol of the quest of the human soul. There is an extreme preciousness in treatment - Ligozzi combined brush with slate, a support he was familiar with from his work for the *Opificio delle pietre dure*. However, as the subject required certain reserve, he avoided the abundance of detail with which he usually provided his botanical plates and lace and jewellery often found in his portraits. This is an example of what Lucilla Conigliello calls 'rigorous orthodoxy' which the artist attained in his late religious works. Predominant nocturnal and morbid aesthetic recalls the artist's taste for mannerist schools of Northern Europe and his interest in macabre scenes, but it is summoned here with new depth of sentiment and reserve.

sache dans quelles circonstances². Plusieurs copies existent, preuve du succès de l'image. L'œuvre est datée de la fin de la carrière de l'artiste, vers les années 1620, par Lucilla Conigliello, ainsi que tout un groupe de tableaux de dévotion illustrant les derniers épisodes de la vie du Christ, grands et petits formats, dont quatre commandés par Christine de Lorraine. L'historienne de l'art écrit à propos de ces « chefs-d'œuvre », parmi lesquels elle inclut notre *Christ mort veillé par un ange*, qu'ils forment « une sorte de testament moral de Ligozzi, qui s'accorde avec la méditation et les lectures de dévotion sur la vie et l'humanité du Christ auxquelles s'adonnait le peintre sous la direction spirituelle de son fils dominicain ». Émergeant d'une obscurité dramatique, le corps pâle et mince du Christ mort reflète une lumière qui paraît surnaturelle bien qu'elle émerge de la lampe qui brûle, étrangement accrochée au plafond du tombeau. Dans ce moment intermédiaire, entre la mort du Christ et sa résurrection, l'ange l'accompagne par la prière. Le sujet appelle au recueillement et à la méditation, rappelant aux croyants qu'ils vivent dans la nuit en attendant leur propre résurrection. Les plantes qui grimpent le long des parois en dépit de l'obscurité du tombeau et qui tendent vers la lumière sont un symbole de cette quête de l'âme. La préciosité du traitement est extrême, Ligozzi alliant au pinceau le support de la pierre, qu'il connaît par ailleurs bien en raison de ses activités au sein de l'Office de la Pierre dure, mais le sujet nécessitant une certaine réserve, il ne s'adonne pas à l'abondance de détails dont il dote habituellement ses planches botaniques ou la dentelle et les bijoux de ses portraits. C'est ce qu'évoque Lucilla Conigliello quand elle mentionne « l'intégrité rigoureuse » atteinte par l'artiste dans les œuvres religieuses de la fin de sa carrière. L'esthétique nocturne et morbide qui domine rappelle le goût de l'artiste pour les écoles maniéristes du Nord et son intérêt pour les scènes macabres, mais elle est convoquée ici avec une profondeur de sentiment et une réserve nouvelles.

JOSEPH HEINTZ THE ELDER

Basel 1564 – near Prague 1609

4 *Diana and Callisto*

Oil on copper
Signed lower right *J HEINTZ*
46.5 x 33 cm (18 1/4 x 13 in.)

PROVENANCE

Possibly painted for the Holy Roman Emperor, Rudolph II; seen with Kurt Benedict in Paris in 1939; Private Collection, France.

LITERATURE

J. Zimmer, *Joseph Heintz d. Ä als Maler (1564–1609)*, Diss. Heidelberg (published Bamberg), 1967, p. 240ff.; J. Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Weisshorn 1971, p. 98, no. A 17, reproduced fig. 46; T. DaCosta Kaufmann, *L'École de Prague*, Paris 1985, p. 234, no. 7-29, as lost, reproduced; T. DaCosta Kaufmann, *The School of Prague*, Chicago and London 1988, p. 191–192, no. 7-29, reproduced p. 192 (as lost); J. Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente*, Munich and Berlin 1988, pp. 137–38, under no. A 59; J. Zimmer, in *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, exhibition catalogue, Freren 1988, pp. 349–350, under no. 207.

A son of the Basel architect Daniel Heintz, Joseph trained with the painter Hans Bock but also by drawing copies after Holbein, as is confirmed by several sheets in museums in Basel, Dessau and Berlin. Around 1584, he left for Rome where he stayed for three years, finishing his time abroad with a visit to Venice in 1587. Heintz, who “when he arrived in Rome, knew how to draw a little, but who was very awkward in the handling of colours”¹ according to the biographer Carel Van Mander, found a place with the painter Hans von Aachen who had been living in Italy for about ten years. His influence on Heintz was fundamental to the point that it is as one of his pupils that he appears in Van Mander’s *Schilder-boeck*. Aachen introduced him to Mannerism and certainly encouraged him to adopt the example of Correggio and Parmigianino, which is so strong in their work. Decorative painting full of effects and virtuosity with seductive, but unreal colours, which Heintz developed under the influence of Hans von Aachen and the Italian Mannerist painters, was perfect to seduce the Emperor Rudolph II (1552 – 1612) who appointed him painter to his court in 1591, and then sent him back to Italy in 1593 to copy antiquities and buy works of art. The presence of Heintz in Augsburg is then documented by his marriage there in 1598 and by his work for the Fugger family. He seems to have lived in that city at least until 1607 but he travelled several times to Graz and Innsbruck. His drawings, often in black and red chalk, seem to have been very popular. His *Portrait of the Sculptor Giambologna* (Washington, National Gallery of Art) is among the most famous examples. This large painting on copper which bears the artist’s

Fils de l’architecte bâlois Daniel Heintz, Joseph se forma auprès du peintre Hans Bock mais aussi en dessinant d’après Holbein comme en attestent plusieurs feuilles conservées au musée de Bâle, de Dessau et de Berlin. Vers 1584, il partit pour Rome, où il demeura trois ans, terminant son séjour par un passage à Venise en 1587. Heintz, qui « lorsqu’il arriva à Rome savait quelque peu dessiner mais était fort malhabile dans le maniement des couleurs¹ », selon le biographe Carel Van Mander, trouva une place auprès de Hans von Aachen, peintre natif d’Aix-la-Chapelle et installé en Italie depuis une dizaine d’années. Son influence sur Heintz fut déterminante au point que c’est au titre de l’un de ses élèves qu’il apparaît dans *Le Livre des peintres* de Van Mander. Aachen l’introduisit au maniérisme et le poussa sans doute à adopter l’exemple du Corrège et du Parmesan, si prégnant dans leurs œuvres respectives. La peinture décorative, pleine d’effets et de virtuosité, aux coloris séduisants mais peu réalistes, que développa Heintz sous l’influence de Hans von Aachen et des peintres maniéristes italiens, était faite pour séduire l’empereur Rodolphe II (1552-1612) qui le nomma peintre de cour en 1591 puis le chargea de repartir en Italie en 1593 pour copier des antiques et acheter des œuvres d’art en son nom. La présence de Heintz à Augsbourg est ensuite documentée par son mariage, qui s’y tient en 1598, et par ses travaux pour la famille Fugger. Il semble y demeurer au moins jusqu’en 1607 mais effectua plusieurs voyages à Graz et à Innsbruck. Ses dessins, souvent réalisés à la pierre noire mélangée à la sanguine, semblent avoir eu un grand succès. Son *Portrait du sculpteur Giambologna* (National Gallery of Art, Washington) est parmi les plus célèbres.



characteristic signature was published several times by Jürgen Zimmer and Thomas DaCosta Kaufmann, both of whom referred to it as a lost work. A version that was sold at Sotheby's on 8 July 2015 was wrongly identified as the lost version of this composition (fig. 1). Detailed observation of the photograph published by Jürgen Zimmer (fig. 2) and then by Thomas DaCosta Kaufmann allows a certain number of details that can be highlighted as indicating that the painting cited by the authors as being with Kurt Benedict in Paris in 1939 is in fact ours and not the Sotheby's version. Among the many elements that are the same in our work and the published one, but which differ from the Sotheby's version, are as follows: the composition is wider on the two sides and at the bottom; the shape of the grotto's ruggedness in the opening in the background is rounded rather than being pointed; the folds of the drapers are treated with greater refinement, especially around Callisto's knees, the sky in the opening in the background is more contrasted and the figures are handled in a more carefully drawn manner. Our work also possesses much greater refinement, in the flesh tones, the preciseness of the faces, the complexity of the drapery pleats, and finally the delicacy of the expressions. As Professor Zimmer has kindly indicated to us, the Sotheby's version, which is simply

Ce cuivre de grande taille, qui porte la signature caractéristique de l'artiste, a été publié plusieurs fois par Jürgen Zimmer et Thomas DaCosta Kaufmann, qui le signalaient tous deux comme une œuvre perdue. Une version passée en vente chez Sotheby's le 8 juillet 2015 a été à tort identifiée comme étant cette œuvre perdue (fig. 1). L'observation poussée de la photographie publiée par Jürgen Zimmer (fig. 2) puis par Thomas DaCosta Kaufmann permet de mettre en évidence un certain nombre de détails qui indiquent que l'œuvre signalée par les auteurs comme étant chez Kurt Benedict à Paris en 1939 est bien la nôtre et non celle de Sotheby's. Parmi de nombreuses similitudes entre notre œuvre et celle publiée, qui diffèrent avec la version Sotheby's, citons-en quelques-unes des plus flagrantes : la composition est plus large sur les deux côtés ainsi que dans le bas ; la forme des aspérités de la grotte dans l'ouverture du fond est plus ronde que pointue ; les plis des draperies sont traités de façon plus raffinée, notamment au niveau des genoux de Callisto ; le ciel dans l'ouverture du fond est plus contrasté et les personnages d'une facture plus dessinée. Étudiée de près, notre version possède également un raffinement bien plus poussé, dans les carnations, la minutie des visages, la complexité des plis des drapés, enfin, la finesse des expressions.



1. Joseph Heintz the Elder, *Diana and Callisto*, Sotheby's, London, 8 July 2015, lot. 37.



2. Joseph Heintz the Elder, photograph of the present painting in Dr. Zimmer's monograph of 1971.

monogrammed while ours bears a full signature, is therefore doubtless a later version.

In fact, it is certain that this composition, with its eminently erotic and deliberately Sapphic subject, seems to have been very popular and the artist had to repeat it several times for different collectors, as was often the case, at least for his most admired compositions. A drawing in Berlin at the Kupferstichkabinett of the Staatliche Museen (fig. 3) was even created in grisaille, not as a preparatory sketch, but rather as a *ricordo* for the artist himself or perhaps to prepare a print. But it could just as easily have been made for a collector wanting to own the same composition in another technique.

A replica, which has not yet been found, may have been painted on wood. It is mentioned in a sale in Leipzig in 1759 ("Diana mit ihren Nymphen der Calisto Schwangerschaft entdeckend auf Holtz. Höhe 1 Schuh 1 1/2 Zoll, Breite 1 Schuh 8 Zoll") then in the inventory of the Gottfried Winkler collection drawn up in Leipzig in 1768 by Théophile Kreichauf² (who also specifies "sur bois"). A version on copper that was sold in 1934 and was then with the Galerie Springer in 1971, most recently located in the Heinz collection in Berlin in 1988 (Zimmer 1988 A59), seems to have



3. Joseph Heintz the Elder, *Diana and Callisto*, drawing, Berlin, Staatliche Museen.

Comme nous l'a aimablement indiqué le professeur Zimmer, la version de Sotheby's, simplement monogrammée alors que la nôtre est intégralement signée, est donc sans aucun doute postérieure.

Il semble en effet que cette composition, au sujet éminemment érotique et délibérément sapphique, ait eu beaucoup de succès et que l'artiste ait eu à la reprendre à plusieurs reprises pour différents collectionneurs, comme cela a souvent été le cas, du moins pour ses compositions les plus appréciées. Un dessin conservé à Berlin au Kupferstichkabinett du Staatliche Museen (fig. 3) a même été réalisé en grisaille, non comme un dessin préparatoire, mais plutôt comme un *ricordo* pour l'artiste lui-même ou afin de préparer une gravure. Mais elle peut tout aussi bien avoir été réalisée pour un collectionneur désireux de posséder la même composition dans une autre technique.

Une réplique, qui n'est pas parvenue jusqu'à nous, a peut-être été peinte sur bois ; elle est mentionnée dans une vente de Leipzig en 1759 (« *Diana mit ihren Nymphen der Calisto Schwangerschaft entdeckend auf Holtz. Höhe 1 Schuh 1 1/2 Zoll, Breite 1 Schuh 8 Zoll* ») puis dans l'inventaire de la collection Gottfried Winkler dressé à Leipzig en 1768 par Théophile Kreichauf² (qui précise également « sur bois »). Une version sur cuivre passée en vente en 1934 puis à la galerie Springer en 1971, et dernièrement localisée dans la collection Heinz à Berlin en 1988 (Zimmer, 1988, A59) semble avoir été identifiée comme une copie. Elle porte une inscription au verso : « *Original V. Kayserlichem gewesten hoffmaller Heintz gemahlt. 1601* » (« l'original a été peint par le peintre de la cour impériale Heintz en 1601 »). Enfin, une copie dessinée attribuée à Anton Gasser est connue dans une collection privée de Zurich.

Kurt (parfois orthographié Curt) Benedict était un marchand allemand installé à Berlin, qui s'est intéressé à l'avant-garde russe et en a assemblé une grande collection, organisant en 1922 la première exposition à Berlin d'art russe. Fuyant le nazisme en 1935, il vint s'installer en France où il poursuivit son activité de marchand jusqu'à sa mort dans les années 1970. Le sujet est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide (Livre II, 441-465) : Diane découvre avec colère la grossesse de sa suivante favorite, la chaste Callisto, qui jure n'avoir pourtant été approchée que par la déesse. Il s'avère que c'est Zeus qui avait pris l'apparence de Diane pour pouvoir séduire la nymphe. L'influence du Titien est évidente, notamment celle de sa composition *Diane et Callisto* originellement peinte pour Philippe II d'Espagne mais dont une version réalisée pour partie par le maître et terminée par l'atelier était dans les collections de Rodolphe II (aujourd'hui conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne). L'esprit d'émulation qui a animé Heintz est

been identified as a copy. It bears an inscription on the back: "*Original V. Kayserlichem gewesten hoffmaller Heintz gemahlt. 1601* [the original was painted by the painter to the imperial court, Josef Heintz in 1601]" Lastly, a drawn copy attributed to Anton Gasser is known in a private collection in Zurich.

Kurt (sometimes spelled Curt) Benedict was a German dealer based in Berlin who had a particular interest in the Russian Avant-Garde and assembled a large collection in that area. In 1922 he organized the first exhibition of Russian art in Berlin. Fleeing from Nazism in 1935, he moved to France where he continued to work as a dealer until his death in the 1970s. The subject of our painting is taken from Ovid's *Metamorphoses* (Book II, 441-465): Diana discovers with anger that her favourite attendant the chaste Callisto is pregnant but who swears nevertheless that she has only ever been approached by the goddess. It turns out that it was Zeus who had taken on the appearance of Diana in order to seduce the nymph. Titian's influence is obvious, especially his composition of *Diana and Callisto* which was originally painted for Philip II of Spain. A version of this scene, partially painted by the master and finished by the studio, was in Rudolph II's collection (now in the Vienna Kunsthistorisches Museum). The spirit of emulation that animated Heintz is obvious and it was necessary, to please Rudolph II a lover of licentious subjects with subtle references and precious materials, to be even more sophisticated and allusive than the Venetian master.

Joseph Heintz also created a drawing of the subject, but with some differences (Arbourg/Ries, collection of Fürstl.Oettingen-Wallerstein) the oval shape of which suggests that it is a preparatory drawing for a small painting on wood to be inserted into a décor or even more likely for a bronze or lead plaque, like those made by the brothers Adam and Paulus von Vianen to decorate silverware in the emperor's collections, similar to the example of the silver ewer and matching platter created by Paulus von Vianen (1613, Amsterdam, Rijksmuseum) decorated with episodes from Diana, Acteon and Callisto.

évident, et il fallait, pour contenter Rodolphe II, amateur de sujets licencieux, de références subtiles et de matériaux précieux, faire encore plus sophistiqué et allusif que le maître vénitien.

Joseph Heintz a réalisé également un dessin reprenant le sujet, mais avec des différences (collection de Fürstl.Oettingen-Wallerstein, Harbourg/Ries) dont la forme ovale laisse suggérer qu'il s'agit d'un dessin préparatoire pour une petite peinture sur bois à insérer dans un décor ou encore plus probablement pour une plaquette de bronze ou de plomb, comme celles exécutées par les frères Adam et Paulus van Vianen dans le but d'orne l'orfèvrerie des collections de l'empereur, à l'exemple de l'aiguière d'argent et du plat qui lui est assorti, réalisés par Paulus van Vianen (1613, Rijksmuseum, Amsterdam), décorés des épisodes de Diane, Actéon et Callisto.



ALESSANDRO ROSI

Florence 1627 – 1896

5 *The Holy Family*

Oil on canvas

120 x 103 cm (47 ¼ x 40 ½ in.)

PROVENANCE

Florence, probably painted for Cardinal Francesco Maria de' Medici (1660-1711); Florence, probably Collection of Cosimo Bencini and his brothers; sale Dijon, Cortot-Vregille Bizouard, 14 April 2007, no. 60; London, Jean-Luc Baroni; London, Private Collection; sale Sotheby's, London, 6 July 2017, lot. 31.

LITERATURE

F. Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli artisti e delle loro opere*, Milan 2009, pp. 628 and 641, fig. 387 (A. Rosi); sale, Christie's, London, 5 July 2018, under no. 40, p. 159; F. Baldassari, sale Christie's, London, 5 July 2018, under lot. 40 (fig. 1).

Placed in a majestic architectural setting, this *Holy Family* shows a necromantic spirit, rather uncommon for the subject, through the extremely refined colours of the Virgin's almost bohemian garments, whose dishevelled brown hair enhance her rosy cheeks. Following the iconography of the Madonna della Pappa, a typical theme for Northern artists of the 15th and 16th centuries such as the Dutch Gerard David that was also adopted in 17th century Florence by Lorenzo Lippi, a domestic atmosphere dominates the present work, which is apparent in the naturalism of the Child's attitude, seated on a stool and playing with a bow from her mother's dress, while a white and brown cat paws at the table on which are placed a milk dish and a half eggshell, symbols of the Eucharist and Resurrection of Christ.



1. Alessandro Rosi, *The Holy Family*, sale Christie's, London, 5 July 2018, lot. 40.

Placée dans un décor d'architectures majestueuses, cette *Sainte famille* fait preuve d'un esprit nécromancien, inattendu pour le thème, par les couleurs extrêmement raffinées de l'habit presque bohémien de la Vierge, dont la chevelure brune, désordonnée, relève la roseur des joues. En conformité avec l'iconographie de ladite *Madonna della pappa* – un thème prisé parmi les artistes nordiques des xv^e et xvi^e siècles, traité par le Hollandais Gérard David et repris à Florence au Seicento par Lorenzo Lippi – une atmosphère domestique domine la scène, traitée avec un naturalisme évident dans l'attitude de l'enfant qui, assis sur un tabouret, joue avec un ruban de la veste de sa mère, pendant qu'un chat blanc et brun tend sa patte sur la table, en direction de la jatte rustique destinée à contenir du lait et la coquille d'œuf cassée, symboles de l'Eucharistie et de la Résurrection du Christ. La forme du profil de la Vierge rappelle des modèles de Simon Vouet, connus par les gravures (par exemple, la gravure de Pierre Daret de la Vierge à la colonne de Vouet, qui influença Cesare Dandini de la même façon particulièrement dans sa *Madonna* (église de Santa Maria Novella à Florence)¹.

Francesco Saverio Baldinucci, le principal biographe d'Alessandro Rosi, rapporte que le peintre « fit, pour le sérénissime prince Francesco Maria de Toscane un beau tableau, la Sainte Conversation, avec des figures à mi-hauteur au naturel et un chat noir et blanc dans l'acte de grimper sur les genoux de la Vierge, rare d'expression et de vérité. Toutes ces figures sont très belles et de grande manière et disposées avec harmonie ; leurs vêtements sont des tissus rayés de plusieurs couleurs, à la mode de Paolo, qui les rendent superbes. Ce tableau, après la mort du prince, est arrivé entre les mains de Cosimo Bencini et de ses frères, citadins riches et éduqués, lesquels, le conservèrent avec diligence







The particular shape of the Virgin's profile is based on models by Simon Vouet which were known through the prints (for example, see the print by Pierre Daret of Vouet's "Virgin of the columns") and which had similarly influenced Cesare Dandini, particularly in the Madonna in the church of Santa Maria Novella in Florence¹.

Francesco Saverio Baldinucci, the main biographer of Alessandro Rosi, recollected that the painter 'for the most Serene Prince Francesco Maria of Tuscany made a beautiful and graceful picture of the Holy Conversation, with actual size half-length figures, and with a black and white cat in the act of climbing on the Holy Virgin's lap, of rare expression and realism. All these figures are indeed very beautiful and arranged with good harmony and manner; the garments of those figures are striped cloths of various colours, after the style of Paolo, which make it very graceful. This picture, after the death of the named Prince, came into the hands of Cosimo Bencini and his brothers, rich and civilized citizens, who – along with very beautiful by various artists – until the present day have kept it with diligence'². This description fits that of the present work³, whose subject was treated by the artist in various autograph versions which however seem to have evolved stylistically over the years.

It is to this subject, and most probably to the picture executed for Francesco Maria de' Medici, that the Carmelite friar Pellegrino Antonio Orlandi referred in the first edition of his *Abecedario pittorico* (Bologna, 1704, p. 68) when mentioning the 'famous Madonna' amongst the most admired works by Rosi and as 'authentic testimony' of his artistic 'value'. This work, thus described, reappeared in Gaburri⁴ and in 19th-century sources⁵, albeit not without ambiguity, as Giovanni Rosini⁶ wrongly interpreting Gabburri erroneously cited it as painted for Grand Prince Ferdinando.

Baldinucci's detailed description based on his direct observation of the work – emphasizing the presence of the 'black and white cat' and 'striped cloths of various colours, in the style of Paolo [Veronese]' – narrows the possibilities of identifying the Medici picture to that in a private collection in Carpi (as I previously suggested)⁷, or to the present picture, which surfaced later. On the basis of Baldinucci's vivid description, one can therefore exclude the version of this composition formerly in the Brimo de Laroussilhe collection in Paris⁸, probably the version auctioned at Christie's, London, on 5 July 2018 (fig. 1), which is a simplified version, lacking the chromatic tones of the stripes "alla veneta" on the sleeve of the Madonna's dress as well as the frescoed cupola in the background. It should therefore not be confused with the present painting, as mistakenly suggested by Francesca Baldassari⁹.

Similarly the versions recorded respectively by V. E. Markova and more recently by De Bono should

jusqu'à aujourd'hui, avec d'autres beautés d'autres maîtres² ». La description correspond à peu près à ce sujet³ traité dans plusieurs versions autographes, qui toutefois semblent évoluer stylistiquement au fil des ans.

C'est à ce même thème – et très probablement au tableau destiné à Francesco Maria de' Medici – que se réfère le carmélite Pellegrino Antonio Orlandi qui, dans la première édition de son *Abecedario pittorico* (Bologna, 1704, p. 68), signale parmi les œuvres les plus admirées de Rosi, et comme « authentique témoin » de la « valeur » de l'artiste, la « fameuse Madone » ; laquelle, ainsi mentionnée, réapparaît chez Gabburri⁴ et dans les fonds du XIX^e siècle⁵, non sans une ambiguïté de lecture de la part de Giovanni Rosini⁶ qui, interprétant mal Gabburri, la cite faussement comme une peinture destinée au grand prince Ferdinando.

La description de Baldinucci, basée évidemment sur une vision directe et soulignant la présence du « chat noir et blanc » et des vêtements de « tissus rayés de plusieurs couleurs à la mode de Paul [Véronèse] » restreint les possibilités d'identification du tableau médicéen avec la version des collections de Carpi (comme nous l'avions pensé dans un premier temps⁷) ou avec notre version, apparue postérieurement. En se basant sur le témoignage de Baldinucci, on peut donc exclure la version autrefois à Paris chez Brimo de Laroussilhe⁸, probablement la version qui est passée en vente chez Christie's à Londres le 5 juillet 2018 (fig. 1), version simplifiée, ne possédant pas les tonalités chromatiques des rayures « à la vénitienne » sur les manches de la robe de la Vierge ni la coupole peinte à fresque au deuxième plan. On ne peut donc pas la confondre avec le tableau ici en examen, comme l'a fait Francesca Baldassari⁹. De la même façon, les versions signalées par V. E. Markova puis plus récemment par De Bono ne peuvent en aucun cas être identifiées avec l'œuvre commandée par le Cardinal Francesco Maria de' Medici¹⁰.

De plus, l'absence du félin domestique à côté de la Vierge exclut qu'il puisse s'agir du tableau autrefois à la galerie Paul Drey à New York ou de la variante autographe mais vraisemblablement plus tardive du sujet, développée dans les versions de Beauvais, de Wiesbaden et d'une collection florentine¹¹. Il n'y a pas de raison de mettre en doute le témoignage de Baldinucci qui parle d'une commande directe et non d'une acquisition sur le marché, par Francesco Maria de' Medici, bien qu'il n'en émerge pas la trace dans les documents d'archives, comme me l'a aimablement indiqué Riccardo Spinelli. Le fait que le sérénissime prince soit né en 1660 circonscrit une telle commande autour des années 1680 et 1690, et avant 1697, année de la mort du peintre. Si l'exécution de la toile médicéenne doit ainsi être placée dans l'activité tardive de ce dernier par la

also be excluded from their identification with the painting commissioned by Cardinal Francesco Maria de' Medici¹⁰.

Furthermore, the absence of the cat by the Virgin also rules out the painting formerly with the Paul Drey Gallery, as well as the autograph but later variations of the composition developed in the versions in Beauvais, Wiesbaden and in a Florentine private collection¹¹.

There is no reason to doubt Baldinucci's testimony that talks about a direct commission and not an acquisition by Francesco Maria de' Medici although, as Riccardo Spinelli kindly indicated, there is no trace of it in archive documents. Yet the fact that 'Most Serene Prince' was born in 1660 supports dating this commission between the 1680s and 1690s, and in any case before 1697, the year of the artist's death. Thus, if the execution of the Medici picture should be dated late in the artist's career for chronological reasons, it further confirms the possibility that it may be the present work, which, as I believe, is one of Rosi's late works and whose exceptionally high quality enhanced by its fine condition corresponds to an important commission.

Unlike the artist's early works in Carpi and Paris collections – which are still very much influenced by the prototype of the Virgin of Simon Vouet and Cesare Dandini and Lorenzo Lippi's *Madonna della papa* – here the painter treated the composition with greater sumptuousness, increasing the effect of spaciousness and depth of the background where he imagined a half-dome of the apse which, partly covered by a purplish curtain, opens out behind the figures – the same composition is found in the versions in Beauvais, Wiesbaden and a Florentine collection. In the present work, certainly one of the most contemplative of his career with *pentimenti* in progress of execution, Rosi combined the setting of illusionistic architecture with various decorative motifs, *cartouches* and feigned golden stuccos, and even added a fresco representing Agar and the Angel to the concave surface of the apse – all showing his taste for decoration, characteristic of his work as a fresco painter beginning from mural decoration of the Palazzo Corsini in Florence.

In the capital of Grand Duchy of Tuscany in the Seicento, it was accepted, at least theoretically, that the artists produce autograph replicas which were appreciated according to the criteria of the execution quality¹², as also happened in other parts of Central Italy¹³. In this context, it is not surprising that Francesco Maria de' Medici could commission a new version of this famous composition to Rosi, who then introduced multiple significant variations and revealed his tendency for beautiful pictorial effects, such as the ornament of the carpet, book binding, but also the brown and white cat in the foreground and 'striped cloths of various colours', which aspects Francesco Saverio Baldinucci did not fail to emphasise.

Elisa Acanfora

force des questions de chronologie, cela permet en outre d'établir son identification dans l'œuvre ici examinée, qui appartient, comme je le crois, à la phase de maturité de la carrière de Rosi et qui, par son extrême qualité d'exécution, mise en valeur par son excellent état de conservation, correspond bien à une commission importante.

D'une façon différente des toiles de Carpi et de Brimo de Laroussilhe – qui sont encore liées aux prototypes mariaux de Simon Vouet, de Cesare Dandini et à la *Madonna della pappa* de Lorenzo Lippi ainsi qu'à la raphaélesque *Madonna della Seggiola* dont Rosi tient compte –, le peintre a fait ici évoluer la composition vers une plus grande somptuosité, amplifiant l'espace en profondeur, imaginant une cuvette absidiale qui, à travers un drapé violacé, s'ouvre derrière les personnages, selon une solution compositionnelle que nous retrouvons dans les peintures de Beauvais, de Wiesbaden et celle d'une collection florentine. Dans le tableau examiné ici, certainement l'un des plus méditatifs de sa carrière et qui comprend d'évidents repentirs en cours de réalisation, Rosi a assorti l'architecture illusionniste de divers motifs décoratifs sur le fond, cartouches, stucs feints en or, simulant même dans la superficie semi-circulaire de l'abside une fresque représentant Agar et l'Ange, selon le goût pour la décoration qui caractérise en effet son travail de peintre fresquiste à partir des décorations murales du Palazzo Corsini de Florence.

Dans la cité grand-ducale, pendant le Seicento, on admettait, au moins théoriquement, la possibilité pour les artistes d'exécuter des répliques autographes qui étaient appréciées selon le critère de la qualité d'exécution¹², comme d'ailleurs dans d'autres parties de l'Italie centrale¹³. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que Francesco Maria de' Medici ait pu commander une nouvelle version de cette célèbre composition de Rosi, qui introduisit alors de nombreuses et importantes variations et avec une tendance aux beaux effets picturaux, comme cela se voit non seulement dans les ornements du tapis et de la reliure du livre mais aussi dans le chat blanc et brun au premier plan et dans les « tissus rayés de plusieurs couleurs », aspects que Francesco Saverio Baldinucci n'a pas manqué, en effet, de souligner.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

Seville 1617 – 1682

6 *Lamentation of Christ*

Oil on copper, octagonal
33 x 35 cm (13 x 13 ³/₄ in.)

PROVENANCE

Justino de Neve (1625–1685); acquired by Don Nicolás Omazur (d. 1698); possibly collection of Queen Maria Luisa, Palace of the Buen Retiro, Madrid; anonymous sale, London, 15 April 1813; acquired by Hugh A. J. Munro of Novar, London; his posthumous sale, London, Christie's, 1 June 1878, lot 62 (as Murillo); acquired by S.H. Fraser; anonymous sale, London, 7 May 1904, lot 60 (as Murillo); acquired by Bloerfeld; anonymous sale, New York, Christie's, 15 January 1985, lot 185 (as Murillo workshop); Private Collection; Sotheby's 30 January 2019, lot 32.

LITERATURE

W. Stirling Maxwell, *Annals of the Artist of Spain*, 1848, vol. III, p. 1431; C.B. Curtis, *Velasquez and Murillo*, 1833, cat. no. 2271; D. Angulo Iniguez, *Murillo*, Madrid 1981, vol. II, cat. no. 1.675 (in the category of debatable works); W.B. Jordan, "A Forgotten Legacy. Murillo's Cabinet Pictures on Stone, Metal and Wood", in *Bartolomé Estaban Murillo (1617-1682). Paintings from American Private Collections*, exhibition catalogue, 2002, p. 68, 194, footnotes 29-33.

Works on hard surfaces, copper and stone, referred to by early sources as *láminas*, are perhaps among the least well-known of Murillo's oeuvre. They were misunderstood or unidentified until recently. In fact, Diego Angulo Iniguez did not accept them completely in his catalogue, on the one hand because he relied on a restrictive interpretation of the term *láminas*, in which he did not include works on copper, and on the other hand because he seems not always to have been in a position to identify the technique used for published paintings and consequently was not always successful in connecting them to descriptions in early inventories. He therefore classified most of these, including our copper, among the debatable paintings. Research by William Jordan completed about twenty years ago has allowed them to be reconsidered and reattributed to the artist.¹

Murillo must have created a certain number of *láminas*. The inventory prepared after his son Gaspard Murillo's death lists nine of them. We also know that one of Murillo's most important patrons and a friend, Don Justino de Neve, owned in his collection of about 160 paintings, 24 *láminas*, all of which were valued at a high price but their attributions are not given. The silk merchant from Antwerp, Don Nicolas Omazur bought seven of them at de Neve's posthumous sale, in 1685. In Omazur's inventory, these seven *láminas*, are expressly attributed to Murillo and William Jordan has identified this *Pietà* with the description "*una lamina ochavada pintada Ntra. Sra. y Nro. Sor. Jesus Xpto vajado de la Cruz y unos Angelitos llorando original del dho Murillo con su moldura dorada de plata fina*

Les œuvres sur des surfaces dures, cuivre ou pierre, désignées dans les sources anciennes par le terme de *láminas*, sont peut-être parmi les moins connues de l'œuvre de Murillo. Elles sont longtemps restées incomprises ou non identifiées. Diego Angulo Iniguez, dans son catalogue de 1981, ne les acceptait pas complètement d'une part parce qu'il se basait sur une interprétation restreinte du terme *láminas* dans lequel il ne reconnaissait pas les œuvres sur cuivre, d'autre part parce qu'il ne semble pas avoir été toujours en mesure d'identifier la technique utilisée pour les tableaux publiés et n'a donc pas toujours réussi à les faire correspondre aux descriptions des inventaires anciens. La plupart de ces œuvres, dont celle-ci, furent donc classées par lui dans les œuvres discutables. Les recherches menées par William Jordan il y a une vingtaine d'années ont permis de les reconsidérer et de les rendre à l'artiste¹.

Murillo a dû réaliser un certain nombre de *láminas*. L'inventaire dressé à la mort du fils de l'artiste, Gaspard Murillo, en dénombre neuf. On sait aussi que l'un des plus grands mécènes et ami de Murillo, Don Justino de Neve, possédait dans sa collection d'environ 160 peintures 24 *láminas* toutes estimées à de hautes valeurs mais dont les attributions ne sont pas précisément connues. Le marchand de soie d'origine anversoise Don Nicolas Omazur en acquit sept lors de la vente après décès de Neve, en 1685 également. Dans l'inventaire d'Omazur, ces sept *láminas* sont expressément attribuées à Murillo et William Jordan a identifié cette *Pietà* sous la description « *una lamina ochavada pintada Ntra. Sra. y Nro. Sor. Jesus Xpto vajado de la Cruz y*



*y cavecitas de angelitos de bronze sobre dorado*². It was accompanied by a *Holy Family with a Young Saint John*, now in the Lansdowne collection at Bowood House. The historian has retraced the provenance of the paintings that seem to have been separated when the *Pietà* was bought at Christie's London on 15 April 1813 by Hugh A. J. Munro of Novar. Angulo had classified the *Pietà* among the uncertain works, but however retained the Holy Family in the catalogue of paintings by Murillo, without noticing that it was on copper, or making any connection between the two. For this intimate and luxurious devotional work, destined for a prayer cabinet or a private chapel, Murillo has reinterpreted his own composition created between 1668 and 1669 for the capuchin church of Seville, now at the Museo de Bellas Artes of Seville. In reverse, the painting repeats the Virgin's expression and her pose with her hands in an offering position as well as the two grieving putti who are supporting Christ's hand. The figure of the Virgin is also reminiscent of the life-sized *Mater Dolorosa* of 1665 of the Seville Museo de Bellas Artes. But the painter has probably also taken inspiration from various paintings of the Lamentation over the body of Christ painted by Annibale Carracci, especially a small cabinet painting on stone in the monastery of St. Lawrence at the Escorial which itself repeats the composition of a large painting of the same subject at the Capodimonte museum in Naples. Murillo has shown a beautiful religious sensitivity in this painting and expresses in the refinement of the combination of blue and brown shades the great affliction and resignation of Christ's mother. The bloodstained nails and the crown of thorns in the foreground evoke his suffering, his lifeless body with its pale grey colours contrasting with the pink shades of the cherubs.

As William Jordan has emphasized, these private devotional works were greatly appreciated by the grand families of Italy and Northern Europe in the 17th century. Different to church altarpieces or large format religious paintings, they were conceived as jewels, objects that demonstrate a sensitive and lively faith for the display of which the most precious materials were to be used. Small in size, often octagonal, these paintings were executed on expensive supports such as copper, obsidian, exotic woods and framed very luxuriously. For an artist they were also a chance to show their talents on a small scale. Spanish collectors imported a large number of these from Italy and they are frequently found in 17th century inventories. They were painted by Italian artists, but also by Spanish masters such as El Greco, Cotan, Pereda, Ribera, Zurbaran. According to William Jordan, however, "no painter of the Golden Age seems to have devoted as much effort to this practice as much as Murillo."²

*unos Angelitos llorando original del dho Murillo con su moldura dorada de plata fina y cavecitas de angelitos de bronze sobre dorado*² ». Elle y était accompagnée d'une *Sainte Famille avec le petit saint Jean*, aujourd'hui conservée dans la collection Lansdowne à Bowood House. L'historien retrace le parcours des œuvres qui semblent avoir été séparées quand la *Pietà* fut acquise chez Christie's, à Londres, le 15 avril 1813 par Hugh A. J. Munro de Novar. Angulo avait classé la *Pietà* sous les œuvres incertaines mais gardé en revanche la *Sainte Famille* dans le catalogue des œuvres de Murillo, sans remarquer qu'elle était sur cuivre, ni faire le lien entre les deux œuvres.

Pour cette œuvre de dévotion intime et luxueuse, destinée à un cabinet de prière ou une chapelle privée, Murillo a réinterprété sa propre composition réalisée entre 1668 et 1669 pour l'église des Capucins de Séville, aujourd'hui au Musée des beaux-arts de Séville. Dans l'autre sens, le tableau reprend l'expression de la Vierge et son attitude avec les mains en offrande ainsi que les deux putti affligés qui soutiennent la main du Christ. La figure de la Vierge rappelle également la *Mater Dolorosa* grandeur nature de 1665 du Musée des beaux-arts de Séville. Mais le peintre s'inspire aussi probablement de différents tableaux représentant la lamentation sur le corps du Christ mort peints par Annibale Carracci, notamment d'une petite peinture de cabinet sur pierre conservée au monastère Saint-Laurent de l'Escorial, elle-même reprenant la composition d'un grand tableau du même sujet conservé au musée de Capodimonte à Naples. Murillo fait preuve dans ce tableau d'une belle sensibilité religieuse et exprime par le raffinement de l'association entre les tons bruns et bleus toute l'affliction et la résignation de la mère du Christ. Les clous ensanglantés et la couronne d'épines au premier plan évoquent avec force la souffrance de celui-ci, dont le corps sans vie contraste par ses teintes pâles et grises avec la roseur des angelots.

Comme l'a souligné William Jordan, ces œuvres de dévotions privées étaient très appréciées des grandes familles italiennes et d'Europe du Nord au xvii^e siècle. Différents des retables d'église ou des tableaux religieux de grande taille, ils étaient conçus comme des bijoux, des objets de démonstration d'une foi sensible et vivante pour la démonstration de laquelle on se devait d'utiliser les matériaux les plus précieux. De petite taille, souvent octogonaux, ces tableaux étaient peints sur des supports coûteux comme le cuivre, l'obsidienne, les bois exotiques et encadrés avec un grand luxe. Ils étaient aussi pour le peintre l'occasion de montrer son talent « en petit ». Les collectionneurs espagnols en ont importé un grand nombre d'Italie et les inventaires du xvii^e siècle en contiennent beaucoup, peints par des artistes italiens mais aussi par des maîtres espagnols, parmi lesquels Le Greco, Cotan, Pereda, Ribera, Zurbaran, etc. Selon William Jordan, cependant, « aucun peintre de l'Âge d'or ne semble ne semble s'être adonné à cette pratique autant que Murillo³ ».



SALVATOR ROSA

Arenella 1615 – Rome 1673

7 *Landscape with Two Figures at the Foot of a Tree*

Oil on canvas

49 x 65.5 cm (19 1/4 x 25 3/4 in.)

PROVENANCE

Private Collection, Italy.

One of the most intriguing artistic personalities of the 17th century, Salvator Rosa was born near Naples to an architect father and a mother descending from a family of artists, the Greco. His first master was his brother-in-law Fracanzano, but Jusepe de Ribera and Aniello Falcone also had a strong impact on his early career prior to his departure for Rome in 1634-36. His second stay in the city, from 1638 to the beginning of the 1640s, confirmed his success with Roman intellectual elite and secured a prominent place for him owing to his varying artistic talents. Besides painting, Salvator Rosa practiced engraving but also pursued music and theatre as an actor and writer of comedies. He wrote plays parodying comedies acted in the Trastevere under the direction of Bernini. Irreverent and outspoken, he earned the enmity of several important figures and was forced to exile in Florence in the early 1640. There, working at court of the Medici, he quickly recreated the same atmosphere of artistic emulation by founding a circle of scholars and intellectuals, Accademia dei Percossi (The Stricken ones). His choice of subjects, besides landscape, perfectly demonstrates the eclecticism of his interests: his portraits of philosophers, his religious, historical and allegorical scenes, his battle scenes and the scenes of witchcraft are among the most interesting works of the 17th century.

The most represented genre in his painted oeuvre is unquestionably "landscape with figures". It reveals his interest to nature which he treats as a natural daily living environment but also as a means of expressing intimate feelings and strange phenomena. Although he ultimately aspired to be recognized as a history painter, he successfully practiced landscape painting throughout his career. In a description evoking Annibale Carracci's landscapes with rowboats, both drawn and painted, Bernardo De Dominici reports that from his early youth, Rosa undertook boating trips 'accompanied by (...) Marco Masturzo, a pupil of Paolo [Greco], to draw in particular the views of the beautiful river of Posilippo and those towards Pozzuoli, all the many examples produced by nature'¹. Passeri, Baldinucci and Pascoli also describe him as a painter who surveys the countryside and who, according to the former, 'goes

Salvator Rosa, l'une des personnalités artistiques les plus intrigantes du xvii^e siècle, est né près de Naples d'un père architecte et d'une mère elle-même issue d'une famille d'artiste, les Greco. Son premier maître fut son beau-frère, Francesco Fracanzano, mais Jusepe de Ribera et Aniello Falcone marquèrent aussi fortement le début de sa carrière, avant son premier départ pour Rome en 1634-1636. Un second séjour, de 1638 jusqu'au début des années 1640, affermit son succès parmi les intellectuels de Rome, auprès desquels il se fit une place de premier rang grâce à la variété de ses talents artistiques. Outre la peinture, Salvator Rosa pratiquait en effet la gravure mais aussi la musique et le théâtre en tant qu'acteur et auteur de comédies. Il écrivit des pièces qui parodiaient celles mises en scène au Trastevere par le Bernin. Son franc-parler et ses irrévérences lui valurent l'inimitié de plusieurs personnalités et il fut forcé de s'exiler à Florence au début des années 1640. Au service des Médicis, il recréa rapidement cette même atmosphère d'émulation artistique, fondant un cercle de lettrés et d'intellectuels, l'Accademia dei Percossi (« l'Académie des frappés »). Ses choix de sujets, outre le paysage, illustrent bien l'éclectisme de ses centres d'intérêt : ses portraits de philosophes, ses scènes religieuses, historiques ou allégoriques, ses batailles ainsi que ses scènes de sorcellerie sont parmi les œuvres les plus intéressantes du xvii^e siècle.

Le genre le plus représenté dans son œuvre peint reste incontestablement les « paysage avec figures », ce qui révèle l'intérêt porté par le peintre à la nature comme milieu naturel et quotidien de vie mais aussi comme moyen d'expression de sentiments intimes et de phénomènes étranges. Bien que son ambition ultime fût d'être reconnu comme peintre d'histoire, il pratiqua ce genre tout au long de sa carrière et avec succès. Dans une description qui rappelle les paysages à la barque peints ou dessinés par Annibal Carrache, Bernardo De Dominici nous dit que dès son extrême jeunesse, Rosa partait « sur une petite barque, en compagnie de [...] Marzio Masturzo, élève de Paolo [Greco] pour dessiner le plus possible les vues de la belle rivière du Pausilippe et celles vers Pozzuoli, autant de créations exemplaires de la Nature'¹ ». Passeri, Baldinucci et Pascoli le



in the countryside to copy the most beautiful places'². His wild, rough landscapes, sometimes more pastoral, with their profusion and density were at the origin of a legendary anecdote – embraced as true by various biographers – according to which he herded for a time with a band of brigands in the Abruzzi. Some situate this episode in the artist's youth while others in or around 1646, when he allegedly supported Masaniello's anti-Spanish revolt, but it certainly belongs more to the domain of fiction than reality. This legend is undoubtedly rooted in his innumerable representations of soldiers, brigands and peasants, shown seated on rocks or at the foot of tall twisted trees with broken trunks and rustling foliage. James S. Patti placed its origin in the 19th-century literature³ which enjoyed representing the artist taking side with groups of robbers. Rosa's appearance in literary works of Lady Morgan⁴, Alexandre Dumas père⁵, Eugène de Mirecourt⁶, and Adelphe Nouville⁷ is the manifestation of his importance in the development of French romantic imagery and in the advent of a terrifying 'sublime'.

The present landscape is typical of such production: a man taking a walk in the countryside with a cane in his hand addresses the other who emerges from behind a rock. Shielded by his large hat, dissolving into the landscape, the latter resembles one of these brigands 'lying in ambush in the woods when they were expected in the mountains, hiding in the brushwood, lying in the wheat, unbeatable, invisible'⁸. The combination of brown and grey colours heightened with the red of the traveller's blouse sets the tone of this wild and intrusive landscape. Large rocks, broken trunks, and impenetrable foliage accentuate the fierce nature of brigands' life so eagerly described in the late 18th and 19th century literature, painting, and sculpture which gathered most of their evidence in Salvator Rosa's works.

décrivirent également comme un peintre arpenteur de la campagne qui, selon les mots du premier, « va dans la campagne copier les endroits les plus beaux² ».

Ses paysages sauvages, âpres ou parfois plus bucoliques, sont par leur profusion et leur densité à l'origine d'une anecdote légendaire – parfois reprise comme véridique dans ses diverses biographies – qui voudrait qu'il se soit enfui avec des brigands des Abruzzes et qu'il ait vécu dans la campagne avec eux un moment. Situé dans sa jeunesse pour certains, ou vers 1646 alors qu'il aurait soutenu les vellétés antiespagnoles de Masaniello pour d'autres, cet épisode tient certainement plus de la fiction que de la réalité et son récit se fonde sur ses multiples représentations de soldats, de bandits ou de paysans, assis sur des rochers ou au pied de grands arbres tordus, au troncs brisés et au feuillage touffu. James S. Patti en situe l'origine dans la littérature du xix^e siècle³, qui se plut à représenter l'artiste en mauvaise compagnie. Les apparitions de Salvator Rosa dans les œuvres de Lady Morgan⁴, d'Alexandre Dumas père⁵, d'Eugène de Mirecourt⁶ ou encore d'Adelphe Nouville⁷ sont très symptomatiques de son importance dans le développement d'une imagerie romantique et dans l'avènement d'un sublime terrifiant.

Le paysage que nous présentons ici est typique de cette production : un homme qui parcourt la campagne, bâton à la main s'adresse à un autre qui émerge de l'arrière d'un rocher, caché sous son grand chapeau et fondu dans le paysage, tel un brigand « embusqué dans les bois quand on le cherchait sur les monts, caché dans les broussailles, couché dans les blés, imprenable, invisible⁸ ». Le mélange de brun et de gris, rehaussé par la blouse rouge du voyageur, donne le ton de cette nature sauvage et envahissante. Les grands rochers, les troncs brisés et les feuillages impénétrables soulignent le caractère farouche de cette vie de brigandage que la littérature, la peinture et la sculpture de la fin du xviii^e siècle et du xix^e siècle se plurent à représenter, se fondant en grande partie sur les œuvres de Salvator Rosa.



CESARE FRACANZANO

Bisceglie 1605 – Barletta 1651 or 1652

8 *The liberation of Saint Peter*

Oil on canvas,
155.8 x 230.5 cm (61 ⁵/₁₆ x 90 ³/₄ in.)

PROVENANCE

Private Collection, Spain.

Cesare Fracanzano was born in Bisceglie, North of Bari (Apulia). His father Alessandro was a painter from Verona who married Elisabetta de Milazzo from Bisceglie in 1602. Cesare and his younger brother Francesco were trained as painters by their father and they seem to have both later frequented the atelier of Jusepe de Ribera in Naples, according to Bernardo de Dominici, the first biographer of Neapolitan painters¹. In 1626 Cesare Fracanzano married Beatrice Covelli in Barletta (Apulia); in 1629 he was documented in Naples in connection with the commission for an *Assumption*². He returned to Barletta in 1633 and 1639 and he continued to commute between Apulia and Naples until his death in 1651 or 1652.

Among Fracanzano's known works are his paintings *Saint Helen* (Barletta, Church of Santa Maria di Nazareth), *Christ Flagellated Consoled by Angels* (fig. 1; Naples, Quadreria dei Gerolamini) and *The Immaculate Conception* (Naples, Santa Maria della Speranza). In 1639-40 he executed the frescoes in the choir of Santa Maria della Sapienza (Naples). In the payment documents he was referred to as a "valente artista"³. In 1641 he executed the altarpiece *Saint Francis Xavier Baptizing the Indians* for the Neapolitan Church of Gesù Vecchio. Such works as *Saint John the Baptist* (Naples, Museo Nazionale di Capodimonte), *The Adoration of the Shepherds* (Pozzuoli, Cathedral), and *Christ Flagellated Consoled*



1. Cesare Fracanzano, *Christ Flagellated Consoled by Angels*, Naples, Quadreria dei Gerolamini.

Né à Bisceglie, au nord de Bari (Apulia), Cesare Fracanzano était le fils aîné du peintre Alessandro Fracanzano, originaire de Vérone, qui avait épousé Elisabetta de Milazzo de Bisceglie en 1602. Son frère Francesco (1612-1656) et lui firent leur premier apprentissage auprès de leur père puis semblent avoir fréquenté l'atelier napolitain du peintre Jusepe de Ribera, selon le témoignage du biographe des peintres napolitains Bernardo De Dominici¹. En 1626, Cesare Fracanzano épousa Beatrice Covelli à Barletta (Apulia) ; en 1629, sa présence à Naples est documentée à propos de la commande d'une *Assomption*². Il retourne à Barletta entre 1633 et 1639 puis continue à voyager fréquemment entre Apulia et Naples jusqu'à sa mort, en 1651 ou 1652.

Parmi les œuvres les plus célèbres de Fracanzano, peuvent être citées *Sainte Hélène* (église Santa Maria di Nazareth, Barletta), *Le Christ flagellé consolé par les anges* (fig. 1 ; Quadreria dei Gerolamini, Naples) et *L'Immaculée Conception* (Santa Maria della Speranza, Naples). En 1639-1640, il exécuta des fresques dans le chœur de Santa Maria della Sapienza (Naples). Dans les documents qui attestent des paiements, il est qualifié de « valente artista³ ». En 1641, il effectue le retable de *Saint François Xavier baptisant les indigènes* pour l'église du Gesù Vecchio de Naples. Des œuvres comme *Saint Jean-Baptiste* (Museo Nazionale di Capodimonte, Naples), *L'Adoration des bergers* (cathédrale de Pozzuoli) et *Le Christ flagellé consolé par les anges* (Quadreria dei Gerolamini, Naples) montrent son association très personnelle du classicisme de Guido Reni au style des œuvres italiennes d'Anton van Dyck. Vers 1640-1645, il peint *Les Lutteurs* (musée du Prado, Madrid). Après la mort de Paolo Finoglio (1645), Cesare Fracanzano fut chargé de réaliser les décors à fresques de l'église de Saints Cosme et Damien à Conversano (Apulia).

En dépit de l'oubli relatif dans lequel Cesare Fracanzano est tombé au xx^e siècle, il était à son époque considéré comme un maître de premier rang, recevant des commandes de la part de mécènes aussi prestigieux que Maffeo Barberini, Gian Girolamo Acquaviva d'Aragona, Ascanio Filomarino, Giovanni Battista Cicinelli, prince de Corsi, parmi beaucoup d'autres⁴.



by *Angels* (Naples, Quadreria dei Gerolamini) show an individualized combination of the style of Guido Reni and the Italian works of Anton Van Dyck. Around 1640-45 he painted *The Wrestlers* (Madrid, Prado). After the death of Paolo Finoglio in 1645, Cesare Fracanzano was commissioned to complete the fresco decoration of the Church of the Saints Cosmas and Damian in Conversano (Apulia).

Although Fracanzano was consigned to oblivion in the 20th century art studies, he had been considered a first-rank master of his time and received commissions from such prominent patrons as Maffeo Barberini, Gian Girolamo Acquaviva d'Aragona, Ascanio Filomarino, Giovan Battista Cicinelli Prince of Cursi, among many others³.

The composition of the present painting, of spectacular dimensions and strong visual impact, seems to have been inspired by Jusepe de Ribera's *Liberation of Saint Peter* of 1639 (fig. 2; Madrid, Museo del Prado) with similar dimensions (177 x 232 cm). Fracanzano seems to have borrowed the figure of Saint Peter lying on the prison floor, covered by a yellow cloth, but in reverse, looking up, and with his hands spread out in astonishment. The angel, with his beautiful open pinkish ochre wings, leans over the saint prisoner as if frozen in amazement, almost incorporating him into his reassuring immaterial presence to bring him towards the exit. The palette of the present work is close to that adopted by Ribera during the fourth and the fifth decade of the 17th century. However, the white silky tunic of the Angel, typical of Fracanzano's works, reminds Mary Magdalen's attire in his eponymous painting in the Church of San Domenico Maggiore. The work is also highly reminiscent of *Christ Flagellated Consoled by Angels* (Naples, Quadreria dei Gerolamini) in which we can find the same smooth contours, mellow draperies and delicate complexion of the figures.

The figure of the sleeping warder in profile, wearing a breastplate and holding a sword, is a quotation of the figure of a shepherd found in the right corner of Jacopo Bassano's famous print of the *Adoration of the Shepherds*, which was replicated countless times by his workshop and also by Leandro and Francesco Bassano. The same detail reappears with variants in many works by the Master of the Annunciation to the Shepherds, nowadays identified as Bartolomeo Bassante.

The present work may be dated around 1640 if we bear in mind its resemblance with Ribera's *Liberation of Saint Peter* of 1639 and with his own *Christ Flagellated Consoled by Angels* which the artist executed at the peak of his artistic path.

La composition de notre œuvre, aux dimensions spectaculaires et au fort impact visuel, semble avoir été inspirée par celle du même sujet peinte par Jusepe de Ribera, dit lo Spagnoletto, en 1639 (fig. 2 ; Museo del Prado, Madrid), dont les dimensions sont similaires (177 x 232 cm). Fracanzano semble lui avoir emprunté la figure du saint Pierre allongé sur le sol de la prison et couvert d'un drapé jaune, mais en sens inverse, le regard tourné vers le haut et les mains écartées dans un geste d'étonnement. L'ange, ses belles ailes d'un ocre rosé déployées, se penche sur le saint prisonnier figé de stupéfaction, l'englobant presque de sa présence immatérielle et rassurante pour l'entraîner avec lui vers la sortie. La palette adoptée par Fracanzano est proche de celle du Spagnoletto dans les années 1640-1650. La tunique blanche et soyeuse de l'ange est cependant plus typique de Fracanzano et rappelle les vêtements de Marie Madeleine dans l'œuvre de l'église San Domenico Maggiore, à Naples. L'œuvre rappelle aussi tout à fait *Le Christ flagellé consolé par les anges*, où l'on retrouve la douceur des contours, le moelleux des drapés et le traitement suave de la peau. Le prisonnier endormi, de profil, vêtu d'une armure et tenant une épée est une référence directe à la figure du berger dans le coin droit de la célèbre gravure de *L'Adoration des bergers* de Jacopo Bassano reproduite d'innombrables fois par son atelier mais aussi par Leandro et Francesco Bassano. Le même détail apparaît dans plusieurs œuvres du Maître de l'Annonce aux bergers, aujourd'hui identifié avec Bartolomeo Bassante. Le tableau peut être vraisemblablement daté vers 1640 si l'on se base sur sa ressemblance avec la version de Ribera dont il s'inspire, datée quant à elle de 1639, et avec *Le Christ flagellé consolé par les anges* de Cesare Fracanzano, réalisé alors qu'il est au sommet de sa carrière.



2. Jusepe de Ribera, *Liberation of Saint Peter*, Madrid, Museo del Prado



GIOVANNI ANTONIO BURRINI

Bologna 1656 – 1727

9 *Head of a Young Boy*

Oil on wooden panel, octagonal, in its original frame
45.3 x 38.7 cm (17 ¹³/₁₆ x 15 ¹/₄ in.)

Burrini's vigorous and impetuous technique, quite exceptional for the late-17th-century Bologna which was rather inspired by Guido Reni's classicism, did not go unnoticed by his first biographers such as Giampietro Zanotti who described him as a 'man of timid nature who seems as audacious and as full of vivacity and promptness in his work, as pusillanimous in everything else'.¹ Coming from a modest background, Burrini was said to have long been rather reserved and easily intimidated. This character trait however did not prevent him from pursuing a successful career as one of the most important decorators in Northern Italy. Burrini trained under Domenico Maria Canuti, and his talent was quickly noticed by a Bolognese gentleman, Giulio Cesare Venenti, who became his patron. After his master's departure for Rome in 1672, Burrini spent a short time in the studio of Lorenzo Pasinelli then became one of the collaborators of Domenico Maria Crespi. Zanotti mentions a journey to Venice, financed by Venenti, early in the artist's career, that is, during his training with Canuti. Other art historians date it later, to the 1680s. In any case, this journey, during which he copied and drew inspiration in the works of Veronese and Tintoretto, reinforced his colourist and neo-baroque tendency and freedom of touch. Zanotti mentions an *Adoration of the Magi* marked by the strong influence of Veronese, which Burrini painted for Monsignore Ratta upon his return from Venice. Ratta allegedly took it to Rome where Carlo Maratta admired it greatly and presumably said that 'he would have never thought that there could be such an admirable painter in Bologna'.

Burrini's fame was growing steadily in his hometown, and he received more and more important decorative commissions, sometimes in collaboration with eminent quadraturists, such as Enrico Hafner, Domenico Santi, and Marcantonio Chiarini. He worked in Modena, Novellara, Turin, and his native town and produced decorations so skilful that Zanotti went as far as saying 'in this particular area, we could say that Burrini was our Cortone or our Giordano'.² Unfortunately, most of them have now been lost. In 1709, Burrini was one of the founding members of the Accademia Clementina, of which he was appointed *Principe* in 1724.

This superb *Head of a Young Boy* can be compared with a series of the artist's works whose genre oscillates between portraits and character heads. Executed in his

La vigueur et l'impétuosité de la facture de Burrini, exceptionnelles pour le contexte bolognais de la fin du XVII^e siècle, plutôt marqué par le classicisme hérité de Guido Reni, ne passa pas inaperçu auprès des premiers biographes de l'artiste, à l'instar de Giampietro Zanotti qui le décrit comme un « homme de nature timide qui paraît aussi audacieux, plein de vivacité et de promptitude dans ses œuvres que pusillanime et insignifiant pour le reste¹ ». Issu d'un milieu modeste, Burrini passe pour avoir longtemps été assez réservé et facilement intimidé. Ce trait de caractère ne l'empêcha pas de mener une carrière qui allait faire de lui l'un des décorateurs les plus importants de l'Italie du Nord. Élève de Domenico Maria Canuti, il fut très tôt remarqué et soutenu par un gentilhomme bolognais amateur de peinture, Giulio Cesare Venenti. Après le départ de son maître pour Rome en 1672, Burrini passa dans l'atelier de Lorenzo Pasinelli, puis devint l'un des collaborateurs de Domenico Maria Crespi. Zanotti évoque un voyage à Venise financé par Venenti, tôt dans la carrière du peintre, c'est-à-dire pendant sa formation chez Canuti. D'autres historiens de l'art le place plus tard, au cours des années 1680. Quoi qu'il en soit, ce voyage durant lequel il copie et s'inspire librement d'œuvres de Véronèse et de Tintoret, renforce sa tendance coloriste et néo-baroque ainsi que la liberté de sa touche. Zanotti mentionne une *Adoration des Mages*, encore pleine de l'influence de Véronèse, peinte après ce voyage pour monseigneur Ratta. À Rome où celui-ci l'aurait emportée, Carlo Maratta se serait exclamé en voyant l'œuvre que « jamais il n'aurait pensé qu'il fût à Bologne un peintre si admirable ».

La célébrité de Burrini s'accrût progressivement dans sa ville natale et il fut chargé de commandes décoratives toujours plus importantes, parfois en collaboration avec les grands quadraturistes tels que Enrico Hafner, Domenico Santi, Marcantonio Chiarini. Il travailla à Modène, à Novellara, à Turin et produisit dans sa ville natale des décors si habiles qu'ils firent dire à Zanotti que « dans ce genre de choses en particulier on pourrait dire que Burrini fut notre Cortona ou notre Giordano² ». La plupart ont malheureusement été détruits. Burrini fit partie des membres fondateurs de l'Accademia Clementina en 1709, pour laquelle il s'investit beaucoup, et fut nommé prince en 1724.

Cette superbe étude peut être comparée avec une série d'œuvres de l'artiste, dont la nature oscille entre portraits



characteristic impetuous style, they are imbued with baroque and colourist tendency. Zanotti's definition of the 'warm and frank' spirit of his painting perfectly suits this *Head of a Young Boy* which was executed in broad brushstrokes with impasto. Studies of realistic and striking physiognomies had already been practiced by the Carracci and their pupils. Burrini along with Pasinelli made it their speciality to the point that some of their works are very similar. But Burrini worked more than Pasinelli on the whites to render them glittering and vibrant and freed his touch of Guido Reni's influence.

The picture of *Two Heads* in the Museo Civico in Modèan is strongly reminiscent of the present work through its tight framing, collars treated in broad looping strokes, white with an almost bubbly texture, and the reserved and somewhat dreamy expression of the models. Equally reminiscent are *Inspiration* in the Pinacoteca in Bologna, *Portrait of a Man* in Bagnara di Romana (Emilia-Romagna), and *A Sleeping Young Boy* in the Pinacoteca Comunale in Imola. The attribution of this kind of works, previously given to Crespi, Pasinelli or remained anonymous, has been made gradually on the basis of the painter's self-portrait in the Uffizi museum in Florence, which reveals the same freedom of technique.

Physically similar heads of young boys can be found in *Joseph Interpreting the Dreams of his Fellow Prisoners* (Musée Historique du Noyonnais) and amongst the young shepherds in *Erminia and the Shepherds* (Pinacoteca Nazionale, Bologna). They have been both dated to around 1686 by Eugenio Riccomini. In his biography of the artist, he noted that in his thirties, Burrini developed 'an ample expansion of pictorial gesture, vigorous rush of the hand to cover the paint surface, loosening of the grip on the brush to obtain rougher strokes, sometimes almost negligent albeit not devoid of charm.'³ The boy in the present work, painted dishevelled, with round cheeks and shiny lips, is not even 10. He is dressed in a white shirt and red jacket executed very freely. The painting elicits an intense feeling of intimacy, which means that the child could belong to the painter's family. Zanotti wrote that Burrini 'feared he could not bear the weight of a family'⁴ and thus decided not to get married before he turned forty. Therefore, the panel shall be dated later than the works mentioned above, rather toward the late 1690s or early 1700s, around the same period of his *Self-Portrait*, in Florence, from the Puccini collection and dated 1696 in the collection inventory.⁵ Whatever may be the date of the present work, similar equally touching portraits of children can be found throughout Bolognese painting from the Carracci to Gaetano Gandolfi who himself painted his children several times.

et têtes de caractère. Typiques de sa facture impétueuse, elles sont très représentatives de la tendance baroque et coloriste qui imprègne son œuvre. L'esprit « chaud et franc » dont Zanotti qualifie sa peinture caractérise en effet cette *Tête de jeune garçon*, librement exécutée à l'aide d'empâtements et de larges coups de pinceau. L'étude de physiognomies réalistes et frappantes était un exercice déjà pratiqué par les Carrache et leurs élèves. Burrini comme Pasinelli s'y adonnèrent également et certaines de leurs œuvres sont très proches. Mais plus encore que Pasinelli, Burrini travaille ses blancs de manière à les rendre mousseux, vibrants, et libère sa touche de l'influence de Guido Reni.

Un tableau représentant *Deux têtes* conservé au Museo Civico de Modène se rapproche tout à fait de cette œuvre, par le cadrage serré, les cols traités à l'aide de larges touches bouclées, d'un blanc à la texture presque écumeuse et l'expression réservée, parfois songeuse, des modèles. Il en est de même pour *L'Inspiration*, conservée à la Pinacoteca de Bologne, un *Portrait d'homme* de Bagnara di Romana en Émilie-Romagne, un *Jeune garçon endormi* à la Pinacoteca Comunale d'Imola. La réattribution à Burrini de ce type d'œuvres, autrefois attribuées à Crespi ou à Pasinelli ou encore restées anonymes, s'est faite progressivement sur la base de l'autoportrait du peintre conservé au musée des Offices de Florence, qui fait preuve de la même liberté de facture.

On trouve dans *Joseph interprétant les songes en prison* (Musée historique du Noyonnais) ou parmi les jeunes bergers dans *Erminie chez les bergers* (Pinacoteca nazionale, Bologne) de jeunes garçons physiquement proches de celui-ci, bien qu'un peu plus âgés. Ces œuvres sont datées autour de 1686 par Eugenio Riccòmini qui rappelle dans sa biographie sur l'artiste que celui-ci, dans sa trentaine, développe « une ample dilatation du geste pictural, une vigoureuse rapidité de la main pour couvrir la superficie, un relâchement du pinceau en touches plus sommaires, parfois presque négligeantes, bien que non dépourvues d'affectations³ ». Ébouriffé, le regard songeur, les joues rondes et les lèvres brillantes, l'enfant de notre tableau a moins de dix ans. Il porte une chemise blanche et un veston rouge exécutés avec une grande liberté. Une impression intense d'intimité se dégage de l'œuvre, ce qui pourrait faire penser que l'enfant appartient à la famille du peintre. Burrini, écrit Zanotti, ressentait « la peur de ne pouvoir supporter le poids d'une famille⁴ », ce qui l'avait décidé à ne pas se marier jusqu'à sa quarantaine. L'œuvre serait alors à dater plus tard que les œuvres citées précédemment, plutôt vers la fin des années 1690 ou le début des années 1700, plus ou moins à l'époque de *L'Autoportrait* conservé à Florence, daté de 1696 dans l'inventaire de la collection Puccini dont il provient⁵. Quoi qu'il en soit, de tels portraits d'enfants, toujours assez émouvants, traversent la peinture bolognaise, des Carrache jusqu'à Gaetano Gandolfi, qui a représenté les siens de nombreuses fois.



PIERRE SUBLEYRAS

Saint-Gilles-du-Gard 1699 – Rome 1749

10 *The Flagellation of Christ*

Oil on paper laid down on canvas.
38.5 x 26.5 cm (15 x 10 1/3 in.)

PROVENANCE

In 1775 owned by "M. Cammas père (Guillaume, 1698-1777)"; in 1784 by "M. Lucas professeur", probably François Lucas (1736-1813), one of the founders of the museum of Toulouse; in 1868 by "M. Pellot"; anonymous sale Paris, Hôtel Drouot, 19 June 1931, lot 19; by descent from the buyers; sold Paris, Sotheby's, 26 June 2014, lot 36; acquired at this sale by the current owner.

LITERATURE

P. Mantz, "Le musée rétrospectif à l'exposition du Havre", *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXV, 1868, p. 473 ; R. Mesuret, *Les expositions de l'Académie Royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, 1972, p. 277 and 431 ; Olivier Michel and Pierre Rosenberg, *Subleyras 1699-1749*, Paris, éditions de la RMN, 1987, p. 161, no. 10, reproduced.

EXHIBITION

Salon, Toulouse, Musée des Beaux-Arts, 1775, livret no. 154 ("La Flagellation, esquisse originale de Subleyras"); Salon, Toulouse, Musée des Beaux-Arts, 1784, no. 89; Le Havre, 1868, catalogue not found; exhibition *Subleyras 1699-1749*, Paris, Musée du Luxembourg, 20 February-26 April 1987, Rome, Académie de France, Villa Medici, 18 May-19 July 1987, exhibition catalogue, p. 161, no. 10.

Already known and published in the catalogue of the Subleyras exhibition in 1987 this lovely sketch prepares the *Flagellation of Christ* (fig. 1) now in the Musée Ingres in Montauban (Inv. MI 843-7) and dated around 1735. Originally from the Gard and a pupil of Antoine Rivalz



1. Pierre Subleyras, *Flagellation of Christ*, oil on canvas, Montauban, musée Ingres.

Déjà connue et publiée dans le catalogue de l'exposition consacrée à l'artiste en 1987, cette belle esquisse est préparatoire à la *Flagellation du Christ* (fig. 1) conservée au musée Ingres de Montauban (Inv. MI 843-7) et datée autour de 1735.

Originaire du Gard et élève d'Antoine Rivalz à Toulouse, Pierre Subleyras se rend à Paris et entre en 1726 à l'Académie royale de peinture et de sculpture où il remporte le Grand Prix de 1728, avec son tableau *Le Serpent d'airain* (Nîmes, Musée des beaux-arts). Pensionnaire à l'Académie de France à Rome (1728-1735), son séjour dépasse les cinq années officielles grâce à l'appui du duc d'Antin, de la duchesse d'Uzès et de la princesse Pamphili, faveurs qui lui attirent d'ailleurs parfois l'hostilité du directeur Nicolas Vleughels. Il se plie à l'habituel travail de copie des pensionnaires et réalise celle de *l'Ecce homo* par l'Albane du palais Colonna (aujourd'hui au musée de Genève). Pour le palais Mancini, siège de l'Académie de France à Rome, il peint un dessus-de-porte représentant Amour et Psyché « où il y a bien du bon », reconnaît Vleughels. *La Dernière Communion de saint Jérôme* conservée dans l'église Saint-Vincent de Carcassonne et la *Flagellation* du musée Ingres appartiennent aussi à cette période de pensionnat à l'Académie de France à Rome. Subleyras épouse une miniaturiste romaine, Maria Felice Tibaldi, et s'installe définitivement à Rome. Sa carrière connaît un essor fulgurant, avec la réception d'importantes commandes



in Toulouse, Pierre Subleyras went to Paris and in 1726 entered the Académie royale de peinture et de sculpture where he won the Grand Prize in 1728 with his painting of *Moses Turning Aaron's Staff into a Serpent* (Nîmes, Musée des Beaux-Arts). A resident at the French Academy in Rome (1728-1735), his time spent there was extended beyond the five official years thanks to the support of the Duc d'Antin, the Duchesse d'Uzès and the Princess Pamphiliij, a favour that sometimes attracted the hostility of the director Nicolas Vleughels. Subleyras complied with the usual requirements of the *pensionnaires* to make copies and created one of Albani's *Ecce Homo* at the Palazzo Colonna (now in the museum of Geneva). For the Palazzo Mancini, seat of the French Academy in Rome, he painted an overdoor of *Amor and Psyche*, "in which there is much that's good" as Vleughels recognized. The *Last Communion of St. Jerome* in the church of Saint-Vincent in Carcassonne and the *Flagellation* of the Musée Ingres also belong to this period during which he was a *pensionnaire* at the French Academy in Rome. Subleyras married a Roman miniaturist, Maria Felice Tibaldi and settled permanently in the city. His career enjoyed a meteoric rise, and he received major religious commissions such as the *Christ in the House of Simon* for the monks of San Giovanni in Laterano in 1737 (now at the Louvre), the portrait of Benedict XIV in 1740 and, the high point of his career, the enormous *Mass of St. Basil*, created for Saint Peter's in 1748 and now at Santa Maria degli Angeli. Immediately transcribed into mosaic, the composition was very popular and Subleyras benefitted from this success for a short time before his death. Although dating to the artist's early career, *The Flagellation* and its sketch show an impressive degree

religieuses à l'exemple du *Repas chez Simon* pour Saint-Jean-de-Latran dès 1737 (aujourd'hui au Louvre), du portrait de Benoît XIV en 1740 et, point culminant de sa carrière, de l'immense *Messe de saint Basile* réalisée pour Saint-Pierre de Rome en 1748 et aujourd'hui à Sainte-Marie-des-Anges. Immédiatement transcrite en mosaïque, l'œuvre connut un grand succès dont l'artiste eut la chance de profiter quelque temps avant sa mort.

Bien que datant du début de la carrière de l'artiste, *La Flagellation* et son esquisse font preuve d'un degré de maturité impressionnant. L'artiste, arrivé assez tard à Rome, est alors dans sa trentaine ; son apprentissage touche à sa fin, il n'est plus un novice et se montre déjà très expérimenté. Le réalisme tempéré de l'œuvre et de son esquisse, leur luminosité raffinée et leur coloris subtil montrent qu'il a facilement absorbé la leçon d'artistes romains tels que Marco Benefial et Francesco Trevisani.

L'œuvre s'est élaborée de manière traditionnelle à l'aide de dessins préparatoires et d'une esquisse. Il existe dans une collection privée une belle feuille d'étude travaillée recto-verso à la sanguine¹ (fig. 2 et 3). Malgré de légères variations à chacune des étapes du processus créatif, Subleyras reste très fidèle dans la composition finale à son idée de départ et conserve à ses personnages des positions quasiment identiques, ce qui témoigne de la sûreté de ses choix. Le Christ, tête penchée vers le sol sur le dessin, tourne son visage vers la lumière dans l'esquisse et plus encore dans le tableau. Le bas de son corps reste positionné de la même façon, la jambe droite au sol, la gauche posée sur le rebord de la colonne. Le décor de fond connaît quelques légères variations lui aussi : la forme de la colonne à laquelle



2. Pierre Subleyras, *Flagellation of Christ*, red chalk, recto, Paris, Private Collection.



The present painting

of maturity. Subleyras, who had arrived quite late in Rome, was by then in his thirties; his apprenticeship was ending, he was no longer a beginner and already proved to be very experienced. The tempered realism of the work and its sketch, their refined luminosity and subtle colouring indicate that he had easily absorbed the lessons of Roman artists such as Marco Benefial and Francesco Trevisani.

The painting was prepared in the traditional manner with preparatory drawings and a sketch. There is a lovely study, a sheet that is worked on both sides in red chalk¹, in a private collection (Figs. 2 and 3). Despite slight variations at each stage of the creative process, Subleyras was very faithful to his initial idea in the final composition and retained almost identical positions for his figures, an indication of the confidence of his choices. Christ, his head bent downwards in the drawing, turns his face towards the light in the sketch and even more in the painting. The lower part of his body is still positioned in the same way, the right leg on the ground, the left resting on the edge of the column. The background decoration has also been modified slightly: the shape of the column on which Christ has been attached evolves slightly, from convex to concave and ultimately becomes a straight column. The sketch was praised by P. Mantz for its silver grey shades and by Pierre Rosenberg and Olivier Michel for the “brutality” and “tension” and “the angularity” of his line, all of which are many ways of doing what would later become typical characteristics of the artist’s style but which he has abandoned here in the final painting for the creation of which, on the contrary, he has returned to a more gentle manner under the influence of classical Roman painting.

The composition chosen by Subleyras to treat this very common subject is especially successful. The gestures and poses of the figures complement each other naturally and elegantly, perhaps even more in the sketch than in the final version. The restraint that was typical of the artist throughout his career is expressed in the sobriety of the colours, the calm and precision of the attitudes, the reserve, absence even, of expressions. The torturers, for example, are shown from the back or in shadows, and in both the sketch and final painting, have no faces.

Like in the *Martyrdom of Saint Hippolyte* (Fontainebleau, Musée du Château), another difficult subject painted around the same time, Subleyras has refused to emphasize the violence. In our sketch, like in the final version, it is on the contrary Christ’s figure which has been emphasized, luminous and offered for sacrifice. This characteristic distancing does not take away any power from the sketch, which appears almost drawn, the touches visible forming small parallel hatching lines like in his drawings. This reserve that appears in both form and meaning, makes him an artist that has at times been considered a precursor to Neoclassicism.

est attaché le Christ évolue légèrement, du convexe au concave pour finir par devenir une colonne droite. L’esquisse a été louée par Paul Mantz pour ses tons gris argent et par Pierre Rosenberg et Olivier Michel pour « la brutalité », « la nervosité » et « l’angularité » de son trait, autant de façons de faire qui deviendront par la suite tout à fait caractéristiques du style de l’artiste mais qu’il abandonne ici dans le tableau final, pour revenir à une manière adoucie sous l’influence de la peinture classique romaine.

La composition trouvée par Subleyras pour traiter ce sujet très courant est particulièrement réussie. Les gestes et les postures des personnages se complètent avec naturel, vraisemblance et élégance et ce peut-être plus encore dans l’esquisse que dans le tableau. La retenue qui caractérisera l’artiste tout au long de sa carrière s’exprime par la sobriété des coloris, le calme et la précision des attitudes, la réserve – voire l’absence – des expressions. Les bourreaux, par exemple, sont représentés de dos ou dans l’ombre, et n’ont, dans l’esquisse comme dans l’œuvre finale, pas de visage.

Comme dans *Le Martyre de saint Hippolyte* (Fontainebleau, musée du château), autre sujet difficile peint approximativement à la même époque, Subleyras se refuse à mettre la violence en relief. Dans notre esquisse, comme dans l’œuvre finale, c’est au contraire la figure du Christ qui est mise en valeur, lumineuse et offerte au sacrifice. Cette distanciation caractéristique ne retire pas sa force à l’esquisse, dont la facture est presque dessinée, les touches visibles formant de petites hachures parallèles tout comme dans ses dessins. La réserve dont il fait preuve, dans le fond comme dans la forme, fait de lui un artiste que l’on a pu parfois considérer comme un précurseur du néoclassicisme.



3. Pierre Subleyras, *Flagellation of Christ*, red chalk, verso, Paris, Private Collection.

CLAUDE-JOSEPH VERNET

Avignon, 1714 – Paris, 1789)

11 *Mediterranean Shore with Fishermen*

Oil on canvas

Signed lower right *J. Vernet*.

32.5 x 40.3 cm (12 ¹³/₁₆ x 15 ⁷/₈ in.)

PROVENANCE

Sale Paris, Tajan, 25 October 2002, lot 47.

After a few years learning in Avignon from his father the painter-decorator Antoine Vernet, Claude-Joseph trained in the studio of Philippe Sauvan and then in Aix-en-Provence under Jacques Viali. In 1734, the patronage of the Marquis de Caumont and the Comte de Quinson allowed him to travel to Italy where on the advice of Nicolas Vleughels, Director of the French Academy, he specialized in landscape painting, and more specifically marine scenes. He met Adrien Manglard and also admired works by Andrea Locatelli and Jan Frans van Bloemen. Continuing the tradition of the great landscape artists of the 17th century, he quickly acquired international fame: numerous diplomats and English tourists commissioned paintings from him. In 1763, he was elected a member of the Accademia di San Luca and was admitted in 1746 to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture as a result of which he could show paintings regularly at the Salon from 1753. A painter of the Roman countryside which he described according to the seasons and times of day, he also captured the typical light of Naples where he travelled several times between 1737 and 1750. The Marquis de Marigny, after becoming Directeur Général des Bâtiments du Roi in 1751, awarded him the prestigious commission of the *Ports of France* in order to highlight the dynamism of the merchant marine. Back in Paris, between 1762 and 1776, he completed various commissions: he painted the port of Dieppe, the four times of day for the library at Choisy and eight large paintings for the Château de Méréville. Joseph Vernet specialized in landscape painting with a particular interest in marine scenes: he frequently repeated the same themes: rising and setting sun, moonlight, each time introducing subtle variations allowing him to vary his work. This rocky shore in calm weather evokes the memory of marines and classical landscapes, examples of which he admired in Rome, painted by Claude Lorrain and Adrien Manglard. In the foreground, he introduced a picturesque detail by showing a young woman and a fisherman, giving the scene a coherence and narrative unity that reinforce its veracity. Among the many marine scenes by the artist, fishing is one of the most frequently shown activities.

Après quelques années d'apprentissage à Avignon auprès de son père Antoine Vernet, peintre décorateur, Claude-Joseph Vernet se forme dans l'atelier de Philippe Sauvan, puis à Aix-en-Provence dans celui de Jacques Viali. En 1734, grâce à la protection du marquis de Caumont et celle du comte de Quinson, il se rend en Italie où il se spécialise sur les conseils de Nicolas Vleughels, directeur de l'Académie, dans la peinture de paysages et, en particulier, les marines. Il rencontre Adrien Manglard et admire les œuvres d'Andrea Locatelli et de Jan Frans van Bloemen. Perpétuant la tradition des grands paysagistes du XVII^e siècle, il acquiert rapidement une renommée internationale : de nombreux diplomates et voyageurs anglais lui commandent des toiles. En 1743, il est élu membre de l'Académie de Saint-Luc et est admis en 1746 à l'Académie royale de peinture et de sculpture, ce qui lui permet de présenter régulièrement des tableaux au Salon à partir de 1753. Peintre de la campagne romaine qu'il décline selon toutes les saisons et les heures du jour, il sait aussi capter la lumière caractéristique de Naples où il a effectué plusieurs voyages de 1737 à 1750. Devenu en 1751, directeur général des Bâtiments du Roi, le marquis de Marigny lui confie la prestigieuse commande des *Ports de France* afin de mettre l'accent sur le dynamisme de la marine commerciale. De retour à Paris, il réalise, entre 1762 et 1776, de nombreuses commandes : il peint le port de Dieppe, les quatre parties du jour pour la bibliothèque de Choisy et huit grandes toiles pour le château de Méréville.

Joseph Vernet se spécialise dans la peinture de paysages manifestant son goût pour les marines : il reprend très souvent les mêmes thèmes – soleil levant, couchant, clair de lune –, introduisant à chaque fois de subtiles variantes qui lui permettent de renouveler sa production. Cette côte rocheuse par temps calme évoque le souvenir des marines et paysages classiques dont il admira des exemples, à Rome, peints par Claude Lorrain et Adrien Manglard. Il introduit au premier plan une note pittoresque en mettant en scène une jeune femme et un pêcheur, conférant à la scène une cohérence et une unité narrative qui renforcent sa





1. Claude-Joseph Vernet, *By the Sea*, formerly in the collection of Prince Dimitry Alekseyevich Golitsyn.



2. Jean-Jacques Le Veau after Vernet, *Lovers Fishing*, print.

The serene motif of the man line fishing symbolises a certain terrestrial well-being, compared to the dangerous adventures of the land.

After sketching the landscape *in situ*, the artist has recreated it in the studio in order to make the nature more harmonious and decorative. The airy and balanced composition is partly due to the rhythm of the vertical lines marked, on the left, by the cliff and the port's tower and, on the right, by the ship's mast. Florence Ingersoll-Smouse listed several small format paintings of fishing scenes with two figures chatting, made for private collectors between 1770 and 1780, which are comparable with our work: *By the Sea* from the collection of Prince Dimitry Alekseyevich Golitsyn in Saint-Petersburg (fig. 1),¹ *Moonlight* from the collection of the Marquis of Ailesbury at Malborough,² and *Lovers fishing* nowadays in the Musée Lambinet, Versailles and engraved by Jean Jacques Le Veau³ (fig. 2).

Angélique Franck

véracité. Parmi les nombreuses marines de l'artiste, la pêche est une des activités le plus souvent représentées. La vision sereine du pêcheur à la ligne symbolise un certain bonheur terrestre, par rapport aux dangereuses aventures de la mer.

Esquissant le paysage sur le motif, l'artiste le reconstruit en atelier afin de rendre la nature plus harmonieuse et décorative. La composition aérée et bien équilibrée est en partie due au rythme des lignes verticales marquées, à gauche, par la falaise et la tour du port et, à droite, par le mât du voilier.

Florence Ingersoll-Smouse a répertorié plusieurs petits formats représentant des scènes de pêche avec deux personnages en conversation, à destination d'amateurs privés, réalisés entre 1770 et 1780, que nous pouvons rapprocher de notre tableau : *Au bord de la mer*, provenant de la collection du prince Dimitri Alekseyevich Golitsyn à Saint-Pétersbourg¹ (fig. 1), *Le Clair de lune*, provenant de la collection du marquis d'Ailesbury à Malborough² et *Les Amans à la pêche*, conservé au musée Lambinet à Versailles (Inv. 365) et gravé par Jean-Jacques Le Veau³ (fig. 2).



BÉNIGNE GAGNERAUX

Dijon 1756 – Florence 1795

12 *Saddled Horse, seen in profile*

Oil on canvas

Signed and dated lower left *B Gagneraux 1787*. Dedicated on the back of the canvas to *Monsieur / Monsieur Calandrin à Genève*.

62 x 75 cm (24 ⁷/₁₆ x 29 ¹/₂ in.)

PROVENANCE

Probably François Calandrini (1729-1801); his nephew Guillaume Favre-Bertrand (1770-1851); by descent.¹

LITERATURE

Probably mentioned in the artist's autograph inventory, published by Henri Baudot: « 14^e, 15^e, 1789. *Deux études de chevaux d'après nature, 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 10 pouces, séparées en travers, à Ch. Calendrin, à Genève* ».

Bénigne Gagneraux was largely forgotten by art historians until he was rediscovered by Robert Rosenblum in the 1970s, especially in the 1974 exhibition *French painting, 1774-1830: The Age of Revolution*, then by Sylvain Laveissière in the monographic exhibition on the artist in 1983, which led to a reassessment of the modernity of his work whose extreme neo-classicism had a great influence on Ingres and on the Barbus group of painters.

Gagneraux was born in Dijon, and from 1767-1768 he attended the Dijon Drawing School, where was he a pupil of François Desvoges and each year progressed in the rankings of the various annual competitions. In 1773, he won the first prize with *Hercules Descending to Hell to Fight Cerberus* and, shortly afterwards, tried to go to Rome using his own resources. Due to a lack of means, he could only stay for two months

Longtemps négligé par l'histoire de l'art, Bénigne Gagneraux fut remis à l'honneur par Robert Rosenblum dans les années 1970, notamment lors de l'exposition *De David à Delacroix*, en 1974 puis par Sylvain Laveissière lors de l'exposition rétrospective de 1983, qui a permis de réévaluer la modernité d'une œuvre qui exerça par son néoclassicisme extrême une grande influence sur Ingres ainsi que sur la secte des Barbus. Originaire de Dijon, Gagneraux entra dès 1767-1768 à l'École de dessin de Dijon où il fut l'élève de François Desvoges et progressa chaque année dans les classements des différents concours annuels de l'école. En 1773, il en remporta le premier prix avec *Hercule à sa descente aux enfers combat le chien Cerbère et, quelque temps après, tenta de s'établir à Rome par ses propres moyens. Faute d'argent, il ne put y tenir plus de deux mois et regagna Dijon où il put concourir au premier prix de Rome des États de Bourgogne, qui, à l'exemple du prix institué par l'Académie royale de peinture et de sculpture, devait permettre à un artiste dijonnais de partir continuer sa formation à Rome. En 1776, son *Marcus Curtius refusant les présents des Samnites* lui valut le premier prix, et le jeune artiste put enfin partir étudier à Rome, où il resta au-delà des quatre ans réglementaires.*

À Rome, il rencontra le roi Gustave III de Suède, qui, lors de son voyage en Italie, fit de multiples acquisitions par l'intermédiaire du dessinateur et graveur Francesco Piranesi et du sculpteur Sergel. Le souverain commanda à Gagneraux une grande toile pour commémorer sa visite au Vatican, *Le Pape Pie VI visitant avec Gustave III de Suède la Galerie des Antiques du Vatican* (1785, Nationalmuseum, Stockholm). Gustave III fit également l'acquisition d'*Cœdipe recommandant sa famille aux dieux* (1784) qu'il avait eu l'occasion de voir plus tôt et pour lequel il avait eu un véritable « coup de cœur ». Gagneraux



1. Bénigne Gagneraux, *Saddled Horse Seen in Foreshortening in a Landscape*, Private Collection.





B. Gauguier 1787



and returned to Dijon, where he was able to compete for the Grand Prix de Rome of the Burgundian States, which like the Grand Prix established by the Académie Royale de Peinture et de Sculpture allowed Dijon artists to continue training in Rome. In 1776 his *Marcus Curtius Refusing the Samnites' Presents* won him the first prize, and he was finally able to set off to study in Rome, where he stayed beyond the regulatory four-year period.

In Rome he met King Gustav III of Sweden, who had made numerous acquisitions during his trip to Italy through the draughtsman and printmaker Francesco Piranesi and the sculptor Sergel. The monarch commissioned from Gagneraux a large painting to commemorate his visit to the Vatican, *Pope Pius VI Visiting the Gallery of Antiquities of the Vatican with Gustav III of Sweden* (1785, Nationalmuseum, Stockholm). Gustav III also bought *Oedipus Recommending his Family to the Gods* (1784), which he had seen earlier and which he had loved at first sight. Gagneraux was one of the few French painters to work for major Roman Families such as the Borghese for whom he created, among other works, a ceiling of *Jupiter and Antiope* in 1787. Still in Rome, during the anti-French unrest of 1793, he was injured and fled to Florence where he worked for the Grand Duke of Tuscany Ferdinand III. Invited by the king of Sweden, he received the title of court painter in 1794, as well as several commissions. Ultimately, he never went to Stockholm and committed suicide in August 1795 while he was, according to the sculptor from Dijon Antoine Bertrand, "on the way towards glory and fortune". His premature death in fact interrupted a promising and international career, supported by some highly prestigious clients.

In 1787, Gagneraux received a commission from the Burgundy states for a large painting of the *Battle of Senef* (1788, Musée des Beaux-Arts, Dijon). For this, he seems to have studied horses in depth, leading him to create some very beautiful paintings, including ours. From the inventory prepared by the artist himself, published by his first biographer Henri Baudot in 1847 and 1889¹ and the posthumous inventory prepared on 27 August 1795 published by Birgitta Sandström, it is possible to identify six painted studies of horses, of which only four had been located until now, all executed on canvases of similar size (around 62 x 73 cm). However, the artist did not limit himself to a simple preparatory exercise. On the contrary, he sought to create proper "studies from life" recomposed elegantly to make them sophisticated and attractive works that could appeal to collectors. The *Saddled Horse Seen in Foreshortening in a Landscape* (fig. 1) and ours furthermore show the same saddle, probably Portuguese, which confirms the recomposed nature of these studies. In our painting, the horse is calm and tranquil. Branded on the rump, its mane beautifully

fut l'un des rares peintres français à travailler pour les grandes familles romaines dont les Borghèse pour lesquels il réalisa, entre autres œuvres, un plafond représentant *Jupiter et Antiope* en 1787. Toujours à Rome au moment des émeutes antifrançaises de 1793, l'artiste fut blessé et dut se réfugier à Florence, où il entra au service du grand-duc de Toscane Ferdinand III. Invité par le roi de Suède, il reçut le titre de peintre de cour en 1794, ainsi que de nombreuses commandes. L'artiste ne partit finalement jamais pour Stockholm et mit fin à ses jours en août 1795, alors qu'il était, selon les dires de son compatriote le sculpteur dijonnais Antoine Bertrand, « dans le chemin de la gloire et de la fortune ». Sa mort prématurée interrompit en effet une carrière prometteuse et internationale, soutenue par une clientèle des plus illustres.

En 1787, Gagneraux reçut commande de la part des États de Bourgogne d'une grande toile représentant la *Bataille de Sénef* (1788, Musée des beaux-arts, Dijon). À cette occasion, il semble s'être exercé à l'étude des chevaux, ce qui lui permit de réaliser quelques très belles toiles, dont la nôtre. À partir de l'inventaire dressé par l'artiste lui-même, publié par le premier biographe de l'artiste, Henri Baudot, en 1847 et 1889¹, et de l'inventaire après décès dressé le 27 août 1795, publié par Birgitta Sandström, on peut identifier six études peintes de chevaux, dont quatre seulement étaient jusqu'à présent localisées, toutes exécutées sur des toiles de taille équivalente (environ 62 x 73 cm). L'artiste ne s'est cependant pas cantonné à un simple travail préparatoire. Bien au contraire, il s'est efforcé de réaliser de véritables « études d'après nature » recomposées avec élégance pour en faire des œuvres élégantes et attractives, susceptibles d'intéresser des collectionneurs. Le *Cheval sellé vu en raccourci dans un paysage* (fig. 1) et le nôtre portent d'ailleurs la même selle – probablement portugaise –, ce qui montre le caractère recomposé de ces études. Dans notre tableau, le cheval est calme et tranquille. Marqué au fer sur la croupe et la crinière joliment tressée, il est élégamment représenté de profil, comme s'il s'agissait d'un portrait.

La réapparition récente de ce tableau vient apporter de nouveaux éléments de réflexion. En effet, la mention manuscrite portée au dos de la toile est la même que celle que l'on trouve au dos du *Cheval effrayé à la vue d'un serpent* (fig. 2) : à Monsieur / Monsieur Calandrin à Genève. Toutes deux étaient donc destinées au même commanditaire genevois, ce qui est confirmé par la mention que fait l'artiste dans son inventaire manuscrit de « 14^e, 15^e, 1789. Deux études de chevaux d'après nature, 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 10 pouces, séparées en travers, à Ch. Calendrin, à Genève² ». Les dimensions de 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 10 pouces (59 x 70 cm) sont un peu inférieures à celles des tableaux et la date donnée par l'artiste ne correspond pas à celles qui figurent aux côtés des signatures. Sans doute s'agit-il

braided, it is elegantly shown in profile, as if it were a portrait.

The recent reappearance of this painting provides new elements for reflection. In fact, the handwritten text on the back of the canvas is the same as that the back of the *Horse Frightened on Seeing a Snake* (fig. 2): à Monsieur / Monsieur Calandrin à Genève. They were therefore both intended for the same patron from Geneva, which is confirmed by the artist's comment in his handwritten inventory of "14^e, 15^e, 1789. Deux études de chevaux d'après nature, 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 10 pouces, séparées en travers, à Ch. Calandrin, à Genève.²". The dimensions of 2 *pieds* 2 *Pouces* by 1 *pied* 10 *pouces* (50 x 70 cm) are slightly smaller than those of the paintings and the dates the artist gives do not correspond to those that appear beside the signatures. Doubtless these are errors of memory by Gagneraux who was writing around 1794 after very tormented episodes.

Before our picture reappeared, the second painting intended for M. Calandrin had been identified as a *Saddled Horse seen in Foreshortening in a Landscape*.³ Baudot specified that this second painting was in Gagneraux's brother's sale on 13 March 1848 under no. 5,⁴ then with Mr. Chevrot, the painter's grand-nephew who was professor of architecture at the Dijon art school,⁵ as well as two studies of horses' heads.⁶ The reappearance of our painting, therefore confirms that this work could not be one of those intended for Calandrin.

Were the two paintings intended for Calandrin delivered? When Gagneraux died, a posthumous inventory was drawn up. His brother looked after the estate and brought the works remaining in the studio back to France. The artist's posthumous inventory mentions under no. 13 "deux petits tableaux représentant des chevaux avec la selle, sur toile, sans bordure [two small paintings of horses with a saddle, on canvas, unframed]" and "autre tableau représentant sur toile un cheval avec la selle, sans bordure, large 1 1/3 br et haut une brasse [another painting representing on canvas a horse with the saddle, unframed, wide 1 1/3 br and one *brasse* high]" under no. 11. Another painting of a horse is mentioned, under no. 25 but it belonged to a Sieur Tartini. Three paintings of saddled horses were therefore probably brought back, including the *Saddled Horse seen in Foreshortening in a Landscape* and the *Horse Frightened on Seeing a Snake*, although intended for Calandrin, since they were both mentioned in Dijon from the 1840s: the *Horse Frightened on Seeing a Snake* belonged, according to Baudot, to the Delamarche collection from 1845-1846, at the sale of which he acquired the painting⁷ and which then appears in his sale in 1894 (lot 138), before being bought by Magnin and left to the State. It appears certain that ours was on the contrary delivered and was probably no longer in

d'erreurs de mémoire faites par l'artiste qui écrit vers 1794, après des épisodes bien tourmentés.

Avant que notre tableau ne réapparaisse, le second tableau destiné à M. Calandrin avait été identifié comme étant un *Cheval sellé vu en raccourci dans un paysage*³. Baudot précise à propos de ce tableau qu'il était dans la vente du frère de Gagneraux le 13 mars 1848, sous le no. 5⁴, puis chez M. Chevrot, petit-neveu du peintre, professeur d'architecture à l'École des beaux-arts de Dijon⁵, ainsi que deux études de têtes de chevaux⁶. La réapparition de notre tableau infirme donc l'hypothèse que cette œuvre puisse être l'une de celles destinées à Calandrin.

Les deux tableaux destinés à Calandrin lui ont-ils été livrés ? À la mort de Gagneraux, un inventaire après décès fut dressé. Son frère s'occupa de la succession et rapporta en France les œuvres qui restaient dans l'atelier. L'inventaire après décès de l'artiste mentionne au no. 13 « deux petits tableaux représentant des chevaux avec la selle, sur toile, sans bordure » et un « autre tableau représentant sur toile un cheval avec la selle, sans bordure, large 1 1/3 br et haut une brasse » au no. 11. Un autre tableau de cheval est mentionné, au no. 25, mais il appartient à un sieur Tartini. Trois tableaux de chevaux avec la selle furent donc probablement rapportés, parmi lesquels le *Cheval sellé vu en raccourci dans un paysage* et le *Cheval effrayé à la vue d'un serpent*, bien que destiné à Calandrin, puisque tous deux sont mentionnés à Dijon dès les années 1840 : le *Cheval effrayé à la vue d'un serpent* appartenait, selon Baudot, à la collection Delamarche dès 1845-1846, à la vente duquel il peut avoir acquis l'œuvre⁷ qui apparaît donc ensuite dans sa vente en 1894 (lot 138), avant d'être achetée par Magnin et léguée à l'État. Il semble certain que le nôtre a en revanche été livré et n'était probablement déjà plus dans l'atelier au moment de l'inventaire. La



2. Bénigne Gagneraux, *Horse Frightened by a Snake*, Dijon, musée Magnin.

the studio at the time of the inventory. The reason for this disparity in the destiny of the two works is still not known.

Calandrin corresponds to Calandrini, the name of a family from Sarzana, which settled in Lucca and which became famous in Rome under the pontificate of one of its members Nicolas V (1447-1455), whose mother had married a Calandrini, her second husband. The two sons born from this union were made cardinals under their half-brother's pontificate. In Lucca, the Calandrini family occupied several official positions and received many titles. Giuliano Calandrini abandoned the Roman Catholic faith in the 16th century and left for France to escape the persecutions of protestants. One of his descendants, Jean-Louis settled in Geneva in the early 17th century and the family was so successful there that a branch was founded in the city. A merchant and banker, François Calandrini, for whom the painting was made, was a member of the Council of the Two Hundred, a court auditor of Geneva, Councillor of the Petit-Conseil and lieutenant of justice of Geneva. He married Catherine Antoinette Élisabeth Fuzier-Cayla with whom he had three sons, Guillaume-François, André-Richard and Jean-Marc who "stood out from all the people in Geneva of their time, for the pleasantness of their figure and the elegance of their manners: the people liked them greatly and their memory is still very dear."⁸ In the early 18th century, part of the family returned to Lucca where, with its successes abroad, it was warmly welcomed, and this probably explains why François Calandrini is mentioned in the documents of the chancellery in 1788 which reiterates the ancient and noble history of the family.⁹ It may have been on that occasion that he travelled from Geneva to Italy and met Gagneraux. He could then have admired the two paintings in the painter's studio and wanted to acquire them. The reason why both did not arrive in his collection at the same time remains a mystery.

raison de cette disparité de traitement entre les deux œuvres est encore ignorée.

Calandrin correspond à Calandrini, nom d'une famille originaire de Sarzana, puis installée à Lucques et qui se rendit illustre à Rome sous le pontificat de l'un des leurs, Nicolas V (1447-1455), dont la mère avait épousé un Calandrini lors d'un second mariage. Les deux fils nés de cette union furent faits cardinaux sous le pontificat de leur demi-frère. À Lucques, la famille Calandrini occupa de nombreuses charges officielles et reçut de nombreux titres. Giuliano Calandrini abandonna au xvi^e siècle la foi catholique et partit vers la France pour échapper aux persécutions contre les protestants. L'un de ses descendants, Jean-Louis, s'établit à Genève au début du xvi^e siècle et la famille y fut si florissante qu'elle y fit souche. Négociant, banquier, François Calandrini, pour qui a été peint ce tableau, fut membre du Conseil des Deux-Cents, auditeur de justice de Genève, conseiller du Petit-Conseil et lieutenant de justice de Genève. Il avait épousé Catherine Antoinette Élisabeth Fuzier-Cayla avec laquelle il eut trois fils, Guillaume-François et André-Richard et Jean-Marc, qui « s'étoient distingués entre tous les Genevois de leur temps, par les agréments de leur figure et l'élégance de leurs manières : le peuple les aimoit beaucoup et leur mémoire est encore très chère⁸ ».

Au début du xviii^e siècle, une partie de la famille était revenue à Lucques, où, forte de ses succès à l'étranger, elle avait été bien accueillie, ce qui explique sans doute pourquoi François Calandrini est cité dans des documents de la chancellerie de 1788 qui réitèrent l'histoire ancienne et noble de la famille⁹. C'est peut-être à cette occasion que le notable genevois a voyagé en Italie et rencontré Gagneraux. Il a pu alors admirer les deux œuvres dans l'atelier du peintre et souhaiter les acquérir. La raison pour laquelle elles ne lui sont pas arrivées toutes deux en même temps reste inconnue.



LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

La Bassée 1761 – Paris 1845

13 *Trompe-l'œil with a Crucifix*

Oil on canvas

Signed and inscribed *L. Boilly, pinx:/rue Meslée, no. 12/ A Paris.*

65 X 48.5 cm (25 1/2 x 19 1/8 in.)

PROVENANCE

George Rushout, third Baron Northwick (1811-1887), Northwick Park, Gloucestershire, by descent through his widow, to Captain E.G. Spencer-Churchill (1876-1964); his posthumous sale, Christie's, London, 29 October 1965, lot 65; acquired by Leggatt for the Dulverton Trust; Jean-Luc Baroni, London; sale Christie's, London, 27 April 2017, lot 38.

LITERATURE

R.J. Durdent, *Galerie des Peintres français du Salon de 1812*, Paris, 1813, p. 54; *A Catalogue of the Pictures, Works of Art, etc., at Northwick Park*, 1864, no. 402.; E. Bellier and L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Paris, 1882, I, p. 109; H. HARRISSE, *L.L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe. Sa vie et son œuvre, 1761-1845*, Paris, 1898, p. 26, 55, 69, 82, 137, no. 39; P. Marmottan, *Le Peintre Louis Boilly (1761-1845)*, Paris, 1913, p. 134-135; T. Borenius, *A catalogue of the Collection of Pictures at Northwick Park*, 1921, no. 84; J.S. Hallam, *The genre works of Louis-Léopold Boilly*, Washington, 1979, p. 104-105, 250, fig. 113; Susan L. Siegfried, 'Boilly and the Frame-up of Trompe-l'œil', *Oxford Art Journal*, Oxford, 1992, XV, no. 2, p. 31, 33, fig 10; Susan L. Siegfried, *The Art of Louis-Léopold Boilly*, New Haven and London, 1995, p. 187-188, pl. 162; M.-C. Chaudonneret, *The Grove Dictionary of Art*, edited by Jane Turner, London, 1996, IV, p. 241; P. Sanchez and X. Seydoux, *Les catalogues des Salons des Beaux-Arts: I, (1801-1819)*, Paris, 1999, p. 214; M. Philippe, *Le trompe-l'œil: plus vrai que nature?*, exhibition catalogue, Bourg-en-Bresse, 2005, p. 71; J.P. Marandel, *Eye for the Sensual. Selections from the Resnick Collection*, exhibition catalogue, 2011, p. 55, under no. 5, fig. 21; E. Biétry-Rivierre, "Louis Boilly, le Talleyrand de la peinture", *Le Figaro et vous*, 24-25 December 2011, p. 4; A. Yacob, "Boilly", *Dossier de l'Art*, no. 190, November 2011, p. 28, 66, 73; A. Yacob, "La comédie humaine de Boilly", *L'Estampille/L'Objet d'Art*, no. 474, December 2011, p. 46-47; F. Whitlum-Cooper, *Boilly: Scenes of Parisian Life*, London, The National Gallery, 2019, exhibition catalogue, no. 21, p. 27, 86-87, reproduced; É. Breton, P. Zuber, *Boilly, Le peintre de la société parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe*, Paris, Arthéna, 2019, volume II, p. 688, 800P, reproduced.

EXHIBITION

Paris, Salon, 1812, no.110; Paris, Grand Palais; Detroit, Detroit Institute of Arts; New York, Metropolitan Museum of Art, *French painting 1774-1830: the Age of Revolution*, 16 November 1974 – 7 September 1975, no. 9; Dijon, Musée des beaux-arts, *La peinture dans la peinture*, 18 December 1982 – 28 February 1983, no. 474, Fort Worth et and DC, *The Art of Louis-Léopold Boilly: Modern Life in Napoleonic France*, 1995, no. 44; Washington National Gallery of Art, *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe-l'œil Painting*, 2002-2003, no. 52; Magdalen College, Oxford, Chapel, on loan from 1966 to 2011; Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille, *Boilly (1761-1845)*, 4 November 2011-6 February 2012, no. 162; London, National Gallery of Art, *Boilly: Scenes of Parisian Life*, 2019, no. 21.

On visiting the 1812 Salon, the critic Durdent wrote about being attracted by a reference in the *Livret* to a *Christ* by Louis Léopold Boilly. If, "curious to see it", he looked for it "with alacrity", it is because Boilly was already considered, by himself in addition to many other connoisseurs, an artist with an inimitable mind "to present, with a pleasant appearance, some of the familiar scenes that abound in Paris."¹ Boilly, who had been exhibiting regularly at the Salon since 1793, was a talented and prolific portraitist, an amusing chronicler

Lors de sa visite au Salon de 1812, le critique Durdent raconte avoir été attiré par la mention, parmi les notices du livret, d'un *Christ* par Louis-Léopold Boilly. Si, « curieux de le voir », il le cherche « avec empressement », c'est que Boilly est déjà considéré, par lui comme par beaucoup d'autres amateurs, comme un artiste à l'esprit inimitable « pour présenter, sous un aspect plaisant, quelques-unes des scènes familières dont Paris abonde »¹. Boilly, qui expose au Salon depuis 1793, est un portraitiste doué et



L. Boilly. peint:
rue Meslée. n° 12,
A Paris.

of the streets of Paris and of “sujet[s] piquant[s] rendu[s] avec beaucoup d’esprit et une prodigieuse facilité de pinceau² [exciting subjects rendered with great spirit and a prodigious facility with the brush]” but he was not a painter of religious subjects. Durdent was reassured when he saw the painting because it is a “small trompe-l’œil, imitating ivory”, another genre in which Boilly was popular among clients for whom he created numerous works, especially at the start of the 19th century.

In fact, beyond simple still-lives, flower bouquets on ledges for example, in which his illusionist ambitions had already come to the fore, Boilly concentrated on trompe-l’œil with tangible pleasure and in this domain he shows a level of skill that has rarely been equalled. Some of his creations are traditional accumulations of prints, drawings and other imitation papers under the virtuoso, but expected, motif of broken glass; others are more original, such as bunches of grapes hanging from a nail, works in which he combined the art of still life and that of trompe-l’œil, probably as a reference to the anecdote of the rivalry between Zeuxis and Parrhasius reported by Pliny the Elder. In his painted imitations of small terra cottas, *Children with a Goat* by Duquesnoy and Clodion’s *Triumph of Galatea*, Boilly perfectly reproduced everything, even the sculptor’s touch. Finally, true models of the genre that combine humour and elegance skilfully, his table tops and his gueridons, which are painted on real pieces of furniture where he shows papers, drawings, objects and small paintings, give the impression of having been placed there negligently.

The crucifix shown here may be inspired by a *Christ on the Cross* by Girardon, or the one engraved by Thomassin after Girardon, according to the letter, on which many ivory crucifixes of the 18th century are apparently based. Painting this object allowed the artist to demonstrate three aspects of his talent: competing with the three-dimensional character of the sculpture, imitating various textures, here ivory and wood, and finally showing Christ’s expression, with a combination of emotion and reserve. Like for many other trompe-l’oeil works, Boilly has used a *cartellino*, or a small label on imitation paper on which he has signed his work and here, even written his address: *rue Meslée, no. 12*. In this street, which was created in 1696, numerous artists had installed their studios from the early 18th century, including Robert le Lorrain, Christophe Gabriel Allegrain and then his pupil, Jean-Baptiste Pigalle. The Salon *livrets* record Boilly as living there starting in 1804, first at no. 36 and then from 1808, at no. 12, until 1833, after which he and his son are recorded at 11 rue Mazarine. As Susan Siegfried wrote in 1992,³ the use of the *cartellino* therefore allowed Boilly to inform the Salon public where to find his studio in order to commission or buy a work. The cohabitation of such a process of

prolifère, un génial chroniqueur des rues de Paris et de « sujet[s] piquant[s] rendu[s] avec beaucoup d’esprit et une prodigieuse facilité de pinceau² » mais il n’est pas un peintre de sujets religieux. Le critique est rassuré devant l’œuvre puisqu’il s’agit d’un « petit trompe-l’œil, imitant l’ivoire », autre genre dans lequel le peintre est habitué à satisfaire son public et auquel il s’adonne abondamment, surtout au début du XIX^e siècle.

En effet, au-delà des simples natures mortes, bouquets de fleurs sur des entablements par exemple, dans lesquelles son ambition illusionniste se révèle déjà largement, Boilly s’est adonné au trompe-l’œil avec une délectation tangible et il fait preuve dans ce domaine d’une habileté peu égalée. Certaines de ses réalisations sont de classiques pêle-mêle de gravures, de dessins et d’autres papiers feints sous le motif virtuose mais attendu de la vitre cassée ; d’autres sont plus originaux, comme ses grappes de raisins pendues à un clou, œuvres dans lesquelles le peintre réunit l’art de la nature morte et celui du trompe-l’œil, probablement en référence à l’anecdote de la rivalité entre Zeuxis et Parrhasius racontée par Plin l’Ancien. Dans ses imitations en peinture de petites terres cuites, *Les Enfants à la chèvre* de Duquesnoy ou *Le Triomphe de Galathée* de Clodion, il reproduit à merveille jusqu’à la touche du sculpteur. Enfin, véritables parangons du genre qui allient avec brio l’humour à l’élégance, ses dessus de table ou de guéridon peints sur de véritables pièces de mobilier, sur lesquels le peintre a représenté papiers, dessins, objets et petites peintures, font l’effet d’avoir été négligemment posés.

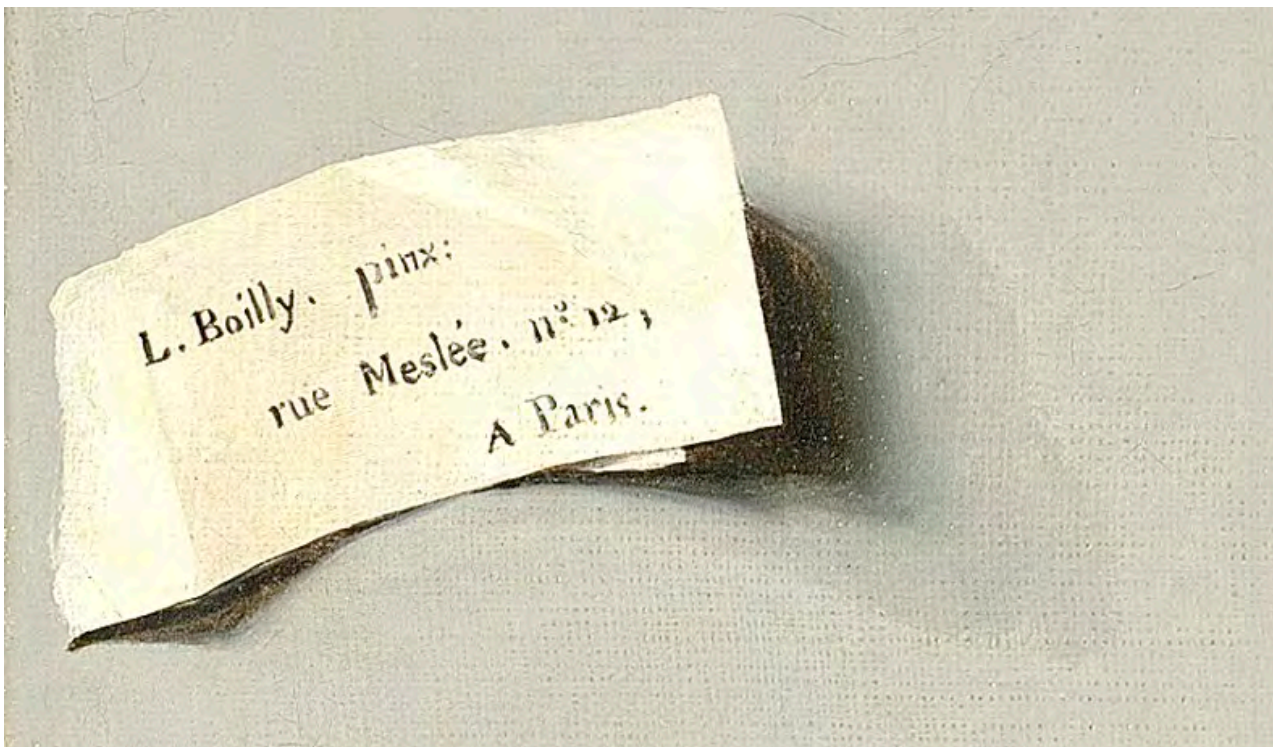
Le crucifix représenté ici tire peut-être son inspiration d’un Christ en croix de Girardon, ou de celui gravé par Thomassin d’après Girardon, selon la lettre, dont se réclament aussi bon nombre de crucifix en ivoire du XVIII^e siècle. Peindre cet objet permettait à l’artiste de faire la démonstration de trois aspects de son talent : rivaliser avec la tridimensionnalité de la sculpture, imiter des textures diverses, ici l’ivoire et le bois, et enfin savoir traiter l’expression du Christ avec un mélange d’émotion et de réserve. Comme sur de nombreux autres trompe-l’œil, Boilly a utilisé un *cartellino*, c’est-à-dire une petite étiquette de papier feinte sur laquelle il signe son œuvre et, ici, écrit même son adresse : *rue Meslée, no. 12*. Dans cette rue ouverte en 1696, de nombreux artistes avaient installé leurs ateliers dès le début du XVIII^e siècle, parmi lesquels Robert Le Lorrain, Christophe-Gabriel Allegrain puis son élève Jean-Baptiste Pigalle. Boilly y est enregistré dans les livrets de salon à partir de 1804, d’abord au no. 36 puis dès 1808 au no. 12, jusqu’à l’année 1833, à partir de laquelle lui et son fils sont enregistrés au 11 rue Mazarine. L’utilisation du *cartellino* permettait donc, comme a pu l’écrire Susan Siegfried dès 1992³, de faire connaître au public du Salon le moyen de connaître l’adresse de l’atelier du peintre pour lui

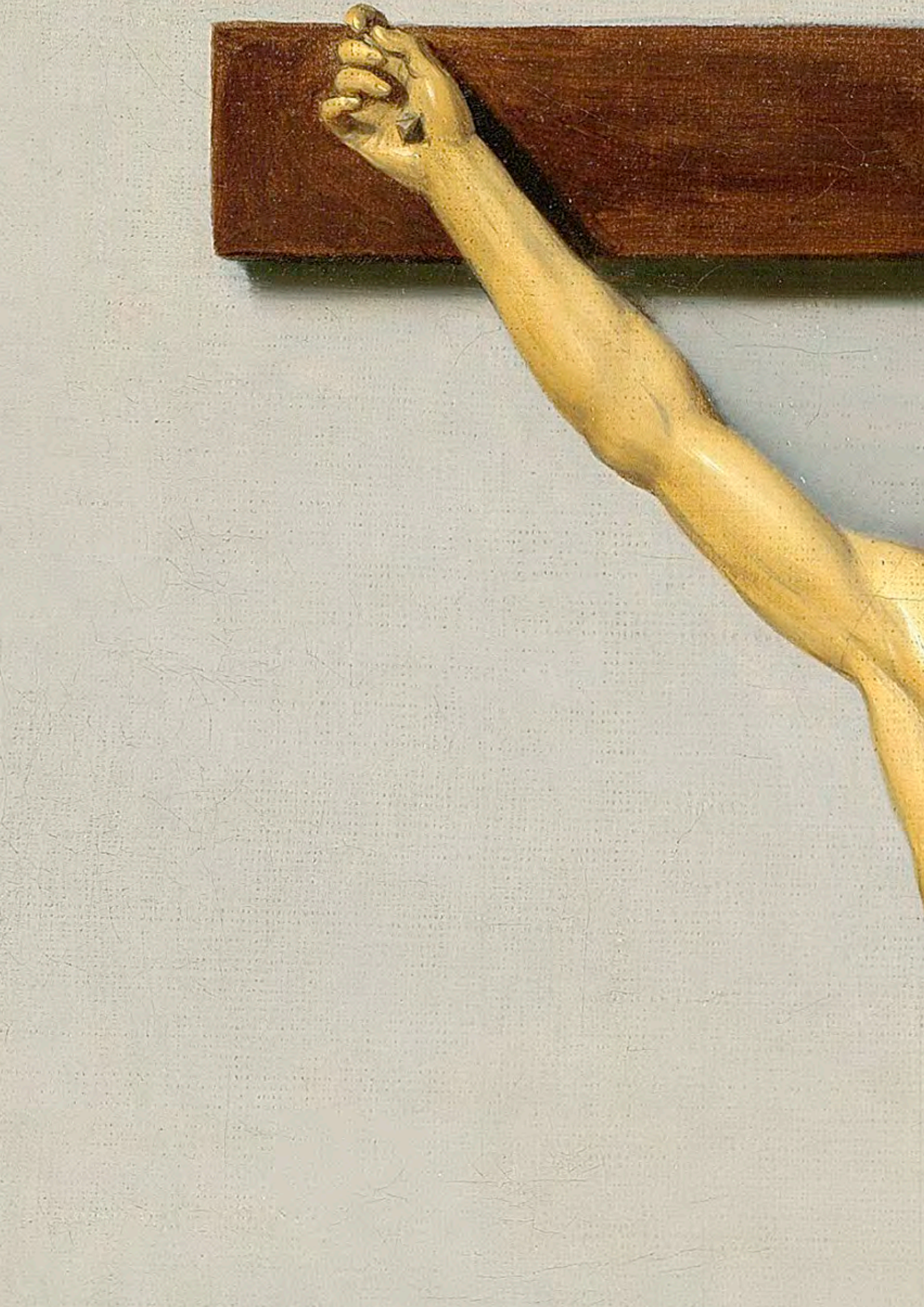
self-promotion with a crucifix is rather comical and a little irreverential, something that is completely in character for the artist and serves to remind us that, as Robert Rosenblum wrote, this is not a religious work, but a “profane description of a religious object”.

The painter’s skill is shown here to be exceptional, in this genre like in others. The crucifix stands out with a captivating realism, the materials of the wood and ivory are clearly distinguished against the grey background, one matt, the other shiny. The shadows are painted with extraordinary skill, respecting the gradation in the projection of the intensity of the light, recalling various recommendations on how to observe and paint shadows expressed by Leonardo da Vinci in one of his manuscripts, known as the *Treatise on Painting*, which was placed on deposit by Napoleon at the Institut National⁴ and which Boilly may have known. This is probably the only painting by Boilly in which he pays such careful attention to the shadows and it is likely that this talent of an illusionist artist is the reason why this painting was “one of the curiosities of the chapel of Magdalen College in Oxford”, as Annie Scottez-De Wambrechies⁵ reiterated.

passer commande ou lui acheter une œuvre. La cohabitation d’un tel procédé d’autopromotion avec un crucifix a quelque chose de comique et d’un peu irrévérencieux, tout à fait dans l’esprit du peintre et rappelle que, comme l’a écrit Robert Rosenblum à son propos, il ne s’agit pas d’une œuvre religieuse mais de la « description profane d’un objet religieux ».

Le savoir-faire du peintre se révèle exceptionnel, dans ce genre comme dans les autres. Le crucifix se décroche avec un réalisme saisissant, les matières du bois et de l’ivoire se distinguant clairement sur le fond gris, l’une mate, l’autre brillante. Les ombres sont peintes de façon extrêmement savante, respectant le dégradé dans la projection de l’intensité lumineuse, ce qui rappelle diverses recommandations concernant la façon d’observer et de peindre les ombres énoncées par Léonard de Vinci dans un de ses manuscrits que l’on appelle communément le *Traité de la peinture*, qui fut déposé par Napoléon I^{er} à l’Institut national⁴ et que Boilly connaissait peut-être. C’est probablement le seul tableau de Boilly dans lequel l’étude de l’ombre est à ce point poussée et on peut penser que ce talent d’illusionniste est la raison pour laquelle ce tableau a été « l’une des curiosités de la chapelle de Magdalen College, à Oxford », comme l’a rappelé Annie Scottez-De Wambrechies⁵.







FRANZ LUDWIG CATEL

Berlin 1778 – Rome 1856

- 14 *A Carthusian monk absorbed in thought among the ruins of the Imperial Palace on the Palatine Hill in Rome, with a View of the Monte Celio and the Alban Hills and the Monte Cavo in the Distance*

Oil on canvas

51 x 63 cm (20 ¹/₁₆ x 24 ¹³/₁₆ in.)

PROVENANCE

Private Collection, France.

The painter, draughtsman, watercolourist and printmaker from Berlin, Franz Ludwig Catel arrived in Rome in 1811 where he successfully devoted himself, both artistically and financially, to landscape and genre painting until he died in 1856.¹ After studying at the academies of Berlin (1794-1797) and Paris (1798-1800), spending time in Switzerland between the two (1797), he entered the Berlin Academy in 1806 and trained for several years from 1807 in oil painting. Between 1798 and 1806 he contributed to the production of contemporary German and French books and almanacs, providing many illustrations. These were for works by Goethe (*"Hermann and Dorothea"*, 1799), Schiller (*"Don Carlos"*, 1801), and by Johann Joachim Campe (*"The young Robinson"*, 1801), Johann Heinrich Voss. In 1805, he provided the illustrations for *"L'Homme des Champs"* by the French author Jacques Delille.

He arrived in Rome at the end of 1811 and first became friendly with the Nazarenes around Friedrich Overbeck,

Le peintre, dessinateur, aquarelliste et graveur berlinois Franz Ludwig Catel arriva en 1811 à Rome, où, jusqu'à la fin de sa vie en 1856, il se consacra avec succès, tant artistiquement que financièrement, à la peinture de paysage et de genre¹. Après des études aux Académies de Berlin (1794-1797) et de Paris (1798-1800), entrecoupées d'un séjour en Suisse (1797), nommé membre de l'Académie de Berlin en 1806, il se forma pendant plusieurs années à partir de 1807 à la peinture à l'huile. Entre 1798 et 1806, il avait apporté à la production contemporaine allemande et française de livres et d'almanachs de nombreux dessins d'illustration, destinés entre autres aux ouvrages de Goethe (*Hermann et Dorothee*, 1799) et de Schiller (*Don Carlos*, 1801), à Johann Joachim Campe (*Le Jeune Robinson*, 1801), Johann Heinrich Voss ainsi qu'au Français Jacques Delille, dont il illustra *L'Homme des Champs* en 1805.

Arrivé à Rome fin 1811, il se lia tout d'abord d'amitié avec les Nazaréens autour de Friedrich Overbeck, à qui il enseigna le dessin en perspective, sans jamais toutefois adhérer de quelque façon que ce soit à leurs idéaux religieux. Né huguenot, il dut se convertir au catholicisme pour épouser en secondes noces la Romaine Margherita Prunetti (fille de l'écrivain d'art Michelangelo Prunetti), en 1814 ; sa première femme Sophie Frederike Kolbe (sœur du peintre Carl Wilhelm Kolbe et nièce de Carl Wilhelm Kolbe le Vieux, dit « Eichen-Kolbe ») était décédée en 1810, ce qui, certainement, facilita le départ de l'artiste vers le sud, envisagé pour la première fois déjà en 1797. À partir de 1818, ayant entre temps fait fortune, il tint avec son épouse romaine une maison d'hospitalité sur la Piazza di Spagna, où soirées et salons virent aller et venir pendant plus de trente ans de nombreux collectionneurs, artistes (notamment Karl Friedrich Schinkel en 1824), musiciens (parmi lesquels Fanny Mendelssohn et son mari, le peintre Wilhelm Hensel, en 1839-1840) et écrivains européens. Catel vécut jusqu'à sa mort en 1856 sur la Piazza di Spagna à Rome, où il fut enterré dans l'église Santa Maria del Popolo.



1. Franz Ludwig Catel, *Monk absorbed in thought among the ruins of the Imperial Palace on the Palatine Hill in Rome, with a view over the Alban Hills, the Monte Cavo*, c. 1820, watercolour and gouache, over pencil sketch, 215 x 287 mm, signed and inscribed lower left: "Catel Rom" (in pen and red ink), Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett.



to whom he taught perspective drawing, but he never adhered to their religious ideas in any way. Born a Huguenot, he had to convert to Roman Catholicism to marry Margherita Prunetti from Rome (a daughter of the writer Michelangelo Prunetti) in 1814, his second marriage. His first wife, Sophie Frederike Kolbe (a sister of the painter Carl Wilhelm Kolbe and niece of Carl Wilhelm Kolbe the Elder, known as "Eichen Kilbe") had died in 1810, which probably facilitated his departure for the south of Europe, a journey that had originally been planned as early as 1797. From 1818, having become wealthy in the meantime, he and his Roman wife created a hospitable home, where for over thirty years, many collectors, artists (including Karl Friedrich Schinkel in 1824), musicians (such as Fanny Mendelssohn with her husband, the painter Wilhelm Hensel, in 1839/40) and European writers met during soirées and salons. Catel lived on the Piazza di Spagna in Rome until his death in 1856, and was buried in the church of Santa Maria del Popolo.

His paintings and drawings cover a broad and fascinating range, from modern painting *in situ*, with spontaneous oil studies done in front of the subject, to landscape compositions that were highly finished and including picturesque genre scenes. He also created ambitious historical compositions, including *Rudolf of Habsburg and the Priest* (1818, from Schiller's ballad of 1805) and *Scenes from the life of Torquato Tasso* (started in 1826).

After his arrival in Italy, from 1812, Catel concentrated intensely on plein air painting *in situ*, in both Rome and Naples. During his long life, he thus created a large number of oil studies in medium and small formats, mainly on card, but he also produced, alongside large format compositions, medium and small oil on canvas paintings. A large group of these is now in the collection of the Fondazione Franz Ludwig Catel, which received a small part of his artistic heritage.²

Our work shows our artist's easily recognizable stylistic characteristics, such as choice of colour, handling of paint, and topography of the motif. In addition, the Kupferstichkabinett of the Hamburg Kunsthalle has a watercolour signed by Franz Ludwig Catel (Fig. 1)³ that confirms the attribution of our painting to this artist without any doubt. These two works, both the small watercolour and the painting presented here, clearly show the same landscape with ruins in which a monk is sitting in meditation, absorbed in his thoughts. The topographical analysis of the motif on the Hamburg watercolour was the subject of certain errors until 2015. In fact it is a view from the ruins of the Imperial Palace on the Palatine Hill in Rome⁴ and not, as the author had also written in 2007, of the ruins of the Villa Adriana at Tivoli.⁵

Through a monumental ruined vault in terracotta bricks that spans the entire width of the composition, the

L'étendue considérable de sa production, picturale comme graphique, couvre un large et passionnant éventail, d'une peinture moderne sur le motif, avec ses études à l'huile spontanées face au sujet, à des compositions de paysages entièrement exécutées, intégrant des scènes de genre pittoresques. Il réalisa également d'ambitieuses compositions historiques, parmi lesquelles *Rodolphe d'Habsbourg et le prêtre* (1818 d'après la ballade de Schiller de 1805) et *Scènes de la vie de Torquato Tasso* (à partir de 1826).

Arrivé en Italie, Catel se consacra intensément dès 1812, à Rome et à Naples, à la peinture de plein air sur le motif. Il livra ainsi au cours de sa longue vie un grand nombre d'études à l'huile de petits et moyens formats, principalement sur carton, mais aussi, à côté de compositions de grand format, de petites et moyennes toiles, dont on retrouve aujourd'hui encore toute une série dans la collection de la Fondazione Franz Ludwig Catel à Rome, qui reçut une petite partie de son héritage artistique².

Le Kupferstichkabinett de la Kunsthalle de Hambourg conserve une aquarelle signée de Franz Ludwig Catel (fig. 1)³, qui vient s'ajouter aux particularités stylistiques aisément reconnaissables, telles que le choix de la couleur, la touche de la peinture et la topographie du motif, pour confirmer l'attribution sans équivoque de notre tableau à l'artiste berlinois. Ces deux œuvres – aussi bien la petite aquarelle que le tableau présenté ici – montrent de toute évidence le même paysage en ruines dans lequel un moine est assis en méditation, absorbé par ses pensées. L'analyse topographique du motif sur l'aquarelle de Hambourg fut sujette à certaines erreurs jusqu'en 2015. Il s'agit toutefois bien d'une vue depuis les ruines du Palais impérial sur le Palatin à Rome⁴ et non, comme l'écrivit également l'auteur en 2007, des ruines de la villa d'Hadrien à Tivoli⁵.

À travers une immense voûte ruineuse en briques de terre cuite, qui enjambe toute la largeur de l'image et sous laquelle s'étend une étroite bande pareille à une scène de théâtre, le regard plonge au loin dans le paysage de la *campagna* environnant Rome. Sur cette scène, à gauche, se tient assis un moine – probablement dans son habit de chartreux –, la capuche remontée jusqu'au visage. Il est assis sur un chapiteau au pied d'un mur, accoudé contre ce dernier sur son bras gauche, perdu dans ses pensées. Le soleil l'éclaire par derrière. Sur le côté droit, apparaissent dans la lumière étincelante du soleil des fragments monumentaux de chapiteaux anciens et de pièces architecturales. L'aquarelle de Hambourg, sur laquelle le moine se tient à droite dans son habit de chartreux blanc la capuche tirée en arrière, présente également un chapiteau à volutes tourné vers le fût de sa colonne. Au second plan, le regard se porte sur de profondes gorges en ruines et à droite sur un haut et ancien mur des palais impériaux, ajouré d'arcs romans ; se dressant dans l'espace de l'image de façon penchée,

gaze is drawn towards the distance, plunging into the landscape of the *campagna* that surrounds Rome. In the foreground, a narrow band stretches like a theatre stage, where on the left a monk sits, probably wearing his Carthusian's habit, the hood put up as far as the face. He is sitting on a capital, leaning against a wall with his left arm, lost in thought. The sun illuminates him from behind. On the right, monumental fragments of ancient capitals and architectural elements appear in the bright light of the sun. The Hamburg watercolour, on which the monk is sitting on the right in his white Carthusian habit, his hood pulled back, also includes a capital with volutes turned towards its column's shaft. In the middle ground, the eye is drawn towards a deep chasm containing ruins and on the right, towards a high and ancient wall of an imperial palace that is pierced by Romanesque arches; it extends further into the distance above the deep gorge. The background of this grand perspective ends with a narrow band of the *campagna* illuminated by the sun and, above it, on the majestic Alban Hills with their high point on the edge of Lake Albano, the Monte Cavo. It is interesting to note the presence of a vast group of buildings beside which an obelisk maybe visible behind a grove in the middle ground on the left. This building, which is seen looking towards Monte Celio, is doubtless inspired by the Villa Mattei. However, between the Palatine and the Villa Mattei there should be far too many other constructions, such as the churches of San Gregorio al Magno and SS. Giovanni e Paolo, for it to be possible to have such an open view. This highlights the way Franz Ludwig Catel tried, through his landscapes, to give the impression of recording only the nature seen. However, in reality he composed his images in a way that was always skilful and refined, arranging compositions according to a precise topography.

The painting of the monk meditating is a remarkable example of Catel's Romantic work, belonging to the same monastic tradition as those of François-Marius Granet, who was a friend of his. These paintings represent a major proportion of his work among contemporary European collectors, like his landscapes animated with genre scenes inspired by the Roman people, which were just as popular.⁶ This is a major work from an important group of landscape paintings showing meditative figures that Catel created in different formats during the 1820s and 1830s in Rome. It is probably due to its French origin that this one was acquired by a French collector, as was already proven for an unidentified painting of around 1821.⁷ Unlike other German artists, Catel's Huguenot origins and his excellent knowledge of French which he had learned as a second language facilitated access to the French in Rome and he knew how to make the most of this connection.

Traditionally, the Hamburg watercolour has always been dated around 1820, but being a typical souvenir

il se prolonge davantage à l'arrière par-dessus un large gouffre. L'arrière-plan de cette perspective grandiose se finit sur une étroite bande de la *campagna* illuminée par le soleil et, au-dessus d'elle, sur les majestueux monts Albains avec leur point culminant au bord du lac Albano, le Monte Cavo. Il est intéressant de constater, derrière un bosquet au second plan à gauche, la présence d'un vaste ensemble de bâtiments, à côté duquel on pense reconnaître un obélisque. Ce bâtiment, que le regard croise dans sa direction vers le Monte Celio, semble incontestablement s'inspirer de la Villa Mattei ; pourtant, il y aurait entre le Palatin et la Villa Mattei beaucoup trop d'autres constructions – par exemple l'église San Gregorio al Magno et SS. Giovanni e Paolo – pour qu'on puisse avoir une vue aussi dégagée. Cela met en évidence la manière dont Franz Ludwig Catel s'efforçait, à travers ses paysages, de transmettre seule la nature vue, tout en composant en réalité ses images d'une manière toujours habile et raffinée et les arrangeant selon une topographie exacte. Le tableau du moine en méditation est un exemple remarquable des peintures romantiques de Catel, appartenant à la même tradition monastique que celles d'un François-Marius Granet, avec qui il était un ami ; ces peintures représentent une part importante de son œuvre parmi les collectionneurs européens contemporains, à l'instar de ses paysages animés de scènes de genre inspirées du peuple romain, tout aussi populaires⁶. Il s'inscrit comme une œuvre majeure d'un groupe considérable d'autres peintures de paysages aux figures méditatives que Catel réalisa sous différents formats dans les années 1820 et 1830 à Rome. C'est probablement en raison de son origine française que ce tableau fut acquis à Rome par un collectionneur français, tel que cela fut également déjà prouvé pour un tableau non identifié autour de 1821⁷. Contrairement à d'autres artistes allemands, les origines huguenotes de Catel et son excellente maîtrise du français appris en seconde langue lui facilitèrent l'accès aux Français présents à Rome, dont il sut tirer profit.

Par tradition, l'aquarelle de Hambourg a toujours été datée autour de 1820 ; étant cependant typique d'un dessin souvenir, il est aussi tout à fait possible qu'elle ait été produite plus tard pour des touristes à Rome. Une fois satisfait de ses compositions, Catel y restait souvent attaché et les répétait dans de nombreuses répliques, mais dont les détails variaient toujours. Pour son ambiance lumineuse et d'autres caractéristiques de style, cette peinture est à dater dans la deuxième moitié des années 1820. Toutefois, il n'existe aucune preuve documentaire de ce tableau de collection privée française, publié ici pour la première fois.

Cette peinture figurera dans le prochain catalogue des œuvres de Franz Ludwig Catel, par le Dr. Andreas Stolzenburg, Hambourg.

drawing, it could very well have been produced later for tourists in Rome. Once satisfied with his compositions, Catel stayed fond of them and repeated them in many replicas, but always varying details. For its luminous atmosphere and other stylistic characteristics, this painting should be dated to the second half of the 1820s. However, no documentary proof of this painting from a French private collection exists. It is published here for the first time.

Andreas Stolzenburg

This painting will be included in the forthcoming catalogue of the works of Franz Ludwig Catel, by Dr. Andreas Stolzenburg, Hamburg.





GIACINTO GIGANTE

Naples 1806 – 1876

15 *Borgo Santa Lucia, Naples*

Oil on canvas

Signed, located and dated at lower left *Gia. Gigante nap 1839*

38 x 60 cm (15 x 23 ⁵/₈ in.)

PROVENANCE

Private Collection, USA.

Taught painting from a very early age by his father Gaetano Gigante, Giacinto then spent time in the studio of the painter Jacob Wilhelm Hüber, where he became friendly with Achille Vianelli (1803-1894). The German landscape artist, who was himself a former pupil of Jacob Philip Hackert, taught them how to use a camera obscura that allows its user to precisely trace the contours of a landscape to be reproduced on tracing paper. Armed with this skill, Gigante became a draughtsman topographer at the Royal Topographical Office, where he learned the techniques of watercolour and lithography with the aim of creating the *Carta topografica e idrografica di Napoli e dintorni*.

These techniques developed his ability to reproduce views of Naples and its surroundings in painting, which were very popular among tourists. After Hüber's return to Germany, Gigante entered the studio of Anton Sminck van Pitloo where he learned to paint landscapes. His talent flourished in this genre and he won several prizes, becoming one of the most important representatives of the School of Posillipo, after his master. His marriage to Eloisa, a sister of his friend Achille Vianelli consolidated this clan of landscape painters and most of his eight daughters married relatives of the painters Salvatore Fergola, Antonio Zezion, Teodoro Witting and Pasquale de Luca. He also created drawings for lithographs to illustrate the *Viaggio pittorico nel Regno delle Due Sicilie* written in 1830-33 by Domenico Cuciniello and Lorenzo Bianchi. At the start of the 1850s, he worked with the family of Ferdinand II King of the Two Sicilies, as professor of painting to the princesses, whom he accompanied to the royal residencies of Caserte, the island of Ischia and Gaeta where he created several works, earning him the title of Cavaliere dell'ordine. He was also honorary professor of the Accademia di Belle Arti di Napoli and he participated at the Universal Exposition of 1867.

His quasi photographic description of the sites and streets of Naples are always accompanied by a very realistic depiction of the human activities that take place there. For their almost documentary character,

Initié à la peinture dès son plus jeune âge par son père Gaetano Gigante, Giacinto passa ensuite dans l'atelier du peintre Jacob Wilhelm Hüber, où il se lia d'amitié avec le peintre Achille Vianelli (1803-1894). Le paysagiste allemand, lui-même ancien élève de Jacob Philipp Hackert, leur apprit l'usage de la chambre optique qui permettait à son utilisateur de tracer avec exactitude les contours du paysage qu'il souhaitait reproduire sur un calque. Fort de ce savoir-faire, Gigante devint dessinateur topographe à l'Office royal de topographie, où il apprit les techniques de l'aquarelle et de la lithographie dans le but de réaliser la *Carta topografica e idrografica di Napoli e dintorni*. Ces techniques développèrent sa facilité à reproduire en peinture des vues de Naples et de ses environs, qui connurent beaucoup de succès auprès des touristes. Après le retour d'Hüber en Allemagne, Gigante entra chez Anton Sminck van Pitloo où il apprit la peinture de paysage. Son talent s'épanouit dans ce genre et il reçut de nombreux prix, devenant après son maître l'un des plus importants représentants de l'École du Pausilippe. Son mariage avec la sœur de son ami Achille Vianelli, Eloisa, allait consolider ce clan de peintres de paysage : la plupart de ses huit filles épousèrent des membres de la famille des peintres Salvatore Fergola, Antonio Zezion, Teodoro Witting et Pasquale de Luca. Il réalisa également des dessins destinés à être traduits en lithographie pour l'illustration du *Viaggio pittorico nel Regno delle Due Sicilie* écrit en 1830-1833 par Domenico Cuciniello et Lorenzo Bianchi. Au début des années 1850, il travailla au sein de la famille de Ferdinand II, roi des Deux-Siciles, comme professeur de peinture des princesses, qu'il put accompagner dans les demeures royales de Caserte, de l'île d'Ischia et de Gaète, où il réalisa de nombreuses œuvres, qui lui valurent le titre de cavaliere dell'Ordine. Il fut également professeur honoraire de l'Accademia di Belle Arti di Napoli et participa à l'Exposition universelle de 1867.

Sa description quasiment photographique des rues et des sites napolitains s'accompagne toujours d'une vision très réaliste des activités humaines qui s'y déploient. Ses œuvres étaient très recherchées par



his works were greatly sought after by tourists on the Grand Tour, but also for the poetry, sometimes the melancholy, of the city that he managed to transcribe. His landscapes, in oil or watercolour, bathing in a fluid light, showing with the same romanticism, the overflowing activity of the 19th century Neapolitan street, the worried and superstitious faith that is expressed in its churches and the serenity of the sublime Amalfi coast. Luminous and calm in some of his works, Naples becomes in others stormy and contrasted or vibrant with mystery.

This beautiful view shows the calm but busy morning in the quarter called Borgo Santa Lucia at the end of the 1830s: the women go about their business cleaning and repairing, a small market takes place under canopies with brightly coloured stripes, donkeys are burdened with merchandise to be transported. The fishermen, who have dragged their boats onto the bank, are chatting nonchalantly, priests pass by in groups and the day serenely begins in this district, one of the oldest of Naples, which became increasingly fashionable in the 19th century, with in particular the construction of a casino that welcomed all the personalities of the time. Before becoming a neighbourhood of amusement and *trattoria*, Borgo Santa Lucia was a source of inspiration for many artists, landscapists but also sculptors such as Vincenzo Gemito who abundantly depicted its *scugnizzi*.¹ Progressively, the ground was paved and a bank was built to accommodate a port. The unity of Italy and the policies of urban renovation that followed during the 1880s led to an irremediable change in this quarter of which Gigante has shown us the picturesque character.

les touristes du Grand Tour, pour leur aspect presque documentaire, mais également pour la poésie, parfois la mélancolie, de la ville qu'il réussit à transcrire. Ses paysages, à l'huile ou à l'aquarelle, baignant dans une lumière fluide, dépeignent avec le même romantisme l'activité débordante de la rue napolitaine du XIX^e siècle, la foi inquiète et superstitieuse qui s'exprime dans ses églises ou la sérénité de la sublime côte amalfitaine. Lumineuse et calme dans certaines de ses œuvres, Naples devient, dans d'autres, orageuse et contrastée ou vibrante de mystère.

Cette belle vue montre le matin tranquille mais affairé du quartier Borgo Santa Lucia à la fin des années 1830 : les femmes vaquent à leurs occupations de nettoyage et de réparation, un petit marché s'organise sous des stores à rayures colorées, des ânes sont chargés de marchandises à acheminer. Les pêcheurs, qui ont tiré leurs barques sur la rive, discutent nonchalamment, des prêtres passent en groupe et la journée commence sereinement sur ce quartier parmi les plus anciens de Naples qui devint de plus en plus à la mode au XIX^e siècle, avec notamment la construction d'un casino qui accueillait toutes les personnalités de l'époque. Avant de devenir un quartier d'amusement et de *trattorie*, Borgo Santa Lucia fut une source d'inspiration pour de nombreux artistes, paysagistes mais aussi sculpteurs comme Vincenzo Gemito qui s'est largement inspiré de ses *scugnizzi*¹. Progressivement, le sol fut dallé et un remblai construit pour accueillir un port. L'unité de l'Italie et les politiques d'aménagements urbains qui s'ensuivirent dans les années 1880 entraînèrent un changement irrémédiable de ce quartier dont Gigante nous montre tout le pittoresque.





Gia Gigante nap 1839



GIUSEPPE MOLTENI

Affori (Milan) 1800 – Milan 1867

16 *Portrait of a Hunter*

Oil on canvas

98,5 x 75 cm (38 ¾ x 29 ½ in.)

PROVENANCE

Private Collection, Italy.

This extraordinary portrait with its iconography which had already been treated by the artist is a noteworthy addition to the catalogue of Giuseppe Molteni's works which has so far been put together for the 2000-2001 exhibition dedicated to the artist and held in the Museum Poldi Pezzoli – because of his fundamental contribution to shaping this collection and his position as Poldi Pezzoli family portrait painter – and in the Milan Civiche Raccolte Storiche, whose collection along with those of the Pinacoteca and of the Brera Academy possess some of the most important portraits of the artist.¹

On that occasion and following another 2018-2019 exhibition on Italian Romanticism which was held in the Milanese branch of the Gallerie d'Italia and, again, in the Museum Poldi Pezzoli², this versatile artist has been finally re-evaluated and acknowledged as a true



1. Giuseppe Molteni, *Hunter in a Swamp*, 1837, Milan, Galleria Lorenzo Vatalaro.

Cet extraordinaire portrait, ne serait-ce que par son iconographie que nous savons traitée par le peintre, représente un ajout notable au catalogue de Giuseppe Molteni, lequel a jusqu'à présent été reconstitué grâce à l'exposition consacrée à l'artiste en 2000-2001 qui s'est tenue au Museo Poldi Pezzoli, justement en vertu de sa contribution fondamentale à la formation de cette collection et en l'honneur de son travail de portraitiste au sein de la famille, ainsi qu'au Civiche Raccolte Storiche de Milan, où sont conservées, comme dans les collections de la Pinacoteca et de l'Accademia di Brera, quelques-unes de ses œuvres les plus importantes¹.

À cette occasion, puis dans les grandes manifestations consacrées au romantisme italien organisées en 2018-2019 à la Galerie d'Italie de Milan et au Museo Poldi Pezzoli², s'est effectuée une totale réévaluation de ce personnage aux multiples facettes, acteur majeur de la culture artistique dans les années de la Restauration, non seulement sur le plan national mais aussi au niveau européen grâce à l'étendue de ses relations et du succès dont il a bénéficié dans sa longue et heureuse carrière.

En dépit de ses origines très modestes, son ascension s'est faite plutôt rapidement, favorisée par la force de son charme et par son grand talent de peintre, qui fut révélé plus par son apprentissage à Bologne auprès du restaurateur en vogue à cette époque, Giuseppe Guizzardi, que par sa formation académique sommaire. Grâce à son extraordinaire dextérité, il deviendra vite le plus habile et le plus sollicité des restaurateurs de son temps. Et même quand il s'affirmera comme peintre à partir de 1828, il n'abandonnera jamais l'activité de restauration, l'associant le cas échéant à celles de connaisseur et de consultant, ce qui fera de lui un protagoniste essentiel du marché de l'art ancien alors particulièrement florissant. C'est par son intermédiaire que de nombreuses peintures de maîtres anciens, parmi lesquelles quelques grands chefs-d'œuvre, quitteront la Lombardie pour intégrer de grandes collections privées et d'importants musées européens, particulièrement en Angleterre.

Avec une habileté hors du commun, il est devenu le confident de grandes familles, au service desquelles il



protagonist of the artistic scene during the period of the Restoration. His influence was not limited to the national frame but extended to the European level due to the vastness of his relations and success that he enjoyed during his long and happy artistic career.

Despite his humble origins, his success was rather rapid as it was favoured by his inborn personal charm and natural talent for painting which was augmented much more by his training in Bologna with the most notable restorer of the time Giuseppe Giuzzardi rather than by his quite brief academic training. His extraordinary technical skills soon made him one of the most proficient and sought-after restorers of his time. Even when Molteni established himself as a painter, starting from 1828, he never abandoned restoration, combining it, if at all, with the activity of expertise and consultancy, which soon made him a leading exponent of the particularly flourishing ancient art market. Thanks to his intervention, many works by Old Masters, including veritable masterpieces, left Lombardy to join private collections and major European museums, particularly in England.

With his extraordinary talent he became confidant of influential families providing his expertise for the evaluation of ancient paintings but also his skill as a restorer and a portrait painter. Although his portraits vied with those of his friend Francesco Hayez, who was however more appreciated as a history painter, they were in higher demand not only by Milanese and Lombard high societies but also by prominent European figures and collectors, particularly German and English, who often visited Milan and attended the important annual exhibitions at the Brera Academy. Molteni was the undisputed protagonist of these events, which is demonstrated by the number of portraits and then of genre scenes which he exhibited with growing success starting from 1828 through the first half of the 1850s.

His international prestige is confirmed by the large number of works which he painted for foreign collectors, but also by his privileged relations with Vienna where he sojourned in 1836 to make a portrait of the new emperor Ferdinand I and where he had two successful exhibitions, in 1839 and 1841. Moreover, his influence on Viennese Biedermeier painting was fundamental thanks to his privileged relationship with Friedrich von Amerling, with whom he developed solid friendship, so much so that he received him in Milan in 1838.³

His competence as an expert and as a restorer of Old Masters was acknowledged in 1855 when he was appointed Curator of the Brera Pinacoteca and was entrusted with exceptional tasks, such as the restoration of Raphael's *Marriage of the Virgin*. While in this post, which prevailed over his less and less frequent painting commitments, he established international relations, such as those with Charles Eastlake, director of the

a mis sa compétence non seulement de connaisseur, évaluant les peintures anciennes, mais aussi de restaurateur et de portraitiste. Par comparaison avec ceux de son ami Francesco Hayez, qui toutefois était plus apprécié et reconnu comme peintre d'histoire, les portraits de Molteni furent les plus convoités, pas seulement par la haute société milanaise et lombarde mais aussi par les grands personnages et les collectionneurs européens, surtout allemands et anglais, qui fréquentaient Milan et les importantes expositions organisées chaque année à l'Accademia de Brera. Molteni fut le chef de file incontesté de ces manifestations comme le prouvent les nombreux portraits, puis les scènes de genre, exposés avec un succès croissant à partir de 1828 jusqu'à la première moitié des années 1850. Sa stature internationale est confirmée, outre les nombreuses œuvres exécutées pour les collectionneurs étrangers, par ses rapports privilégiés avec Vienne où il a séjourné en 1836 pour réaliser le portrait de l'empereur Ferdinand I^{er} et où il a exposé avec succès à deux reprises en 1839 et 1841. Son influence sur le style Biedermeier a été fondamentale, notamment par le biais de ses rapports privilégiés avec Friedrich von Amerling, avec lequel il avait noué un solide rapport d'amitié au point de le recevoir à Milan en 1838³. Sa compétence reconnue de connaisseur et de restaurateur de maîtres anciens fut consacrée par sa nomination en 1855 au poste de conservateur de la Pinacoteca di Brera où il fut chargé



2. Giuseppe Molteni, *Portrait of a Hunter*, 1830-1835, Private Collection.



London National Gallery, and with Otto Müндler who entrusted him with the task of finding new paintings for this important museum.

Molteni's knowledge of Old Master paintings and his perfect mastery of technique make his portraits and pictures in general very special. The same high quality of brushwork and execution can only be found in Hayez's works, which is the case of the present splendid *Portrait of a Hunter* in very good condition. The composition is skilfully constructed through a masterly performed connection of the figure and the background landscape, but also through the psychological relation between the man represented in an adventurous attitude and his dog whose eyes are full of devotion. Suffice it to remark the play of their glances.

The figure of the hunter seems to come out of the painting due to the position of his rifle, skilfully foreshortened so that it appears to be pointed at the viewer and, especially, due to the luminous quality of colours which render the velvet of the brown jacket almost palpable and enhance the whiteness of the collar thus bringing out the handsome face through the contrast with his dark beret. Molteni was indeed highly appreciated by the critics and loved by the public who came in great numbers to his Milanese exhibitions to admire this extraordinary skill in rendering details and the quality of fabrics.

In this very modernistic painting of light and colour, based on lively chromatic contrasts more than on the traditional *chiaroscuro*, which imposed limits on many pictures of the time, stands out the experimental contrast between the figure with well-defined, almost analytical details and features, and the summarily executed landscape background with the outline of an ancient castle painted with a few quick skilful strokes. Looking at the register of Molteni's works exhibited at the annual exhibitions in Brera, we can perceive his interest to this kind of subjects reflecting the aristocratic fashionable pastime of hunting in a series of pictures connectable with the present work.

In 1830 we find '*Portrait of a Person with a Dog, Oil, half-figure commissioned by count Giovanni Vimercati di Crema*'; in 1832, a large '*Portrait of Two Hunters, one in full-figure in the act of chasing a chamois, oil, actual-size, commissioned by Signor Meli* (not only challenging in its size but also in its composition, reproduced in a print in an illustrated almanac dedicated to the exhibition); in 1835, two oil versions of *A Dog with Hunting Equipment*, one for count Giovanni Cicogna and the other for count Luigi Barbiano di Belgiojoso; in 1837, '*Professional Hunter among the Misty Swamps, oil commissioned by Signor Ambrogio Uboldo*', which can be identified or at least related to the portrait in the gallery of Lorenzo Vatalaro (Fig. 1); finally, in 1844 Molteni exhibited his *Wild Game and Hunting Equipment, oil*' without specifying the patron.

de travaux exceptionnels tels que la restauration du *Mariage de la Vierge* de Raphaël. Cet aspect de son talent allait désormais prendre le pas sur celui de peintre et il se consacrerait à des relations privilégiées au niveau international comme avec Sir Charles Eastlake, directeur de la National Gallery de Londres, et Otto Müндler, qui le chargea de trouver de grands tableaux pour ce musée.

La connaissance des tableaux anciens et la maîtrise absolue de la technique donnent aux portraits de Molteni et à ses tableaux en général un aspect très particulier, caractérisé par une qualité de la matière et de l'exécution qui ne se retrouve à un tel niveau que chez Hayez. C'est le cas notamment de cet éblouissant *Portrait de chasseur*, qui se distingue également par son excellent état de conservation. La composition apparaît savamment orchestrée, par la maîtrise de la relation entre le personnage et le fond du paysage, mais aussi dans la relation psychologique entre l'homme représenté dans une attitude aventureuse et son chien qui le regarde avec affection. Il suffit de remarquer le jeu de correspondance entre leurs regards.

Le modèle semble sortir de la toile grâce au raccourci du fusil pointé vers le spectateur et surtout grâce à la qualité lumineuse des couleurs qui rend palpable le velours de la veste marron et accentue la blancheur du col mettant ainsi en valeur le beau visage du modèle par contraste avec son béret sombre. Molteni était d'ailleurs très apprécié de la critique et du public qui venait en nombre admirer dans les expositions milanaïses son extraordinaire capacité à traiter avec vivacité les détails et la qualité des étoffes. Dans cette peinture très moderne sur le plan de la lumière et de la couleur, basée sur de vifs contrastes chromatiques plus que sur le traditionnel clair-obscur qui pose souvent les limites de tant d'œuvres de l'époque, se retrouve le contraste expérimental entre la figure aux traits et aux détails très définis, presque analytiques, et le synthétisme avec lequel il traite le fond paysager d'où émerge, en quelques habiles et rapides touches de pinceau, la silhouette d'un château ancien. L'observation du catalogue des œuvres de Molteni, que l'on peut dresser grâce aux œuvres exposées lors des manifestations annuelles de la Brera, témoigne de son intérêt pour ce genre de sujet, lié à la mode de la chasse dans les classes aristocratiques, par les mentions de nombreuses œuvres que nous pouvons rapprocher de celle-ci. En 1830, est mentionné un *Portrait de personnage avec un chien*, à l'huile, en buste, commandé par le comte Giovanni Vimercati di Crema ; en 1832, un grand *Portrait de deux chasseurs, l'un des deux en pied dans l'acte de poursuivre le chamois*, à l'huile, grandeur nature, pour le signor Meli (peinture exigeante non seulement par ses dimensions mais aussi par sa composition qui est reproduite en gravure dans un almanach illustré dédié à l'exposition) ; en 1835, deux versions, toujours à

Compared to the more descriptive picture in the Galleria Valtaro, the present work has different stylistic characteristics, which enables its dating to the later period, between 1830 and 1835. It must therefore have been executed at the same time as another beautiful *Portrait of a Hunter* (private collection; fig.2). The latter shows the same high chromatic and luminous quality in defining the figure and especially in rendering elegant details of the clothes, as well as identical expressive synthesis in rendering the background landscape.

Fernando Mazzocca

l'huile, d'un Chien avec du matériel de chasse, l'une pour le conte Giovanni Cicogna et l'autre pour le conte Luigi Barbiano di Belgiojoso ; en 1837, Chasseur professionnel dans la brume des marais, à l'huile, réalisée pour le signor Ambrogio Uboldo et que l'on peut rapprocher de celle présentée à la galerie de Lorenzo Vatalaro (fig. 1) ; enfin, en 1844, Gibier et matériel de chasse, à l'huile, sans précision quant au commanditaire.

Par rapport à l'œuvre plus descriptive de la Galleria Vatalaro, la nôtre présente des caractéristiques stylistiques différentes qui portent à la dater d'une période légèrement antérieure, vers 1830-1835. Il est donc certainement contemporain d'un autre beau *Portrait de chasseur* (collection privée ; fig. 2) caractérisé aussi bien par la même grande qualité chromatique et lumineuse dans la définition de la figure et en particulier dans la description des détails élégants de l'habit, que par le même caractère synthétique du traitement du paysage dans le fond.

GIUSEPPE MOLteni

Affori (Milan) 1800 – Milan 1867

17 *Portrait of the Young Painter, possibly Vitale Sala*

Oil on a walnut panel

44.7 x 33.7 cm (17 ½ x 13 ¼ in)

PROVENANCE

Private Collection, Italy.

This vivid portrait was recently recognised by Fernando Mazzocca¹, author of numerous studies on the artist, as a previously unrecorded work by Giuseppe Molteni. Mazzocca, who curated the monographic exhibition held at the Poldi Pezzoli Museum in Milan in 2000², considers this portrait to be a youthful example certainly executed prior to 1829 and identifies the sitter as, possibly, the young Milanese painter Vitale Sala (1803-1835), a pupil of Pelagio Palagi. As is typical of Molteni, the handling of the oils shows subtle highlights and an extremely sophisticated technique, known as *non-finito* – literally ‘unfinished’ – which was much in vogue among North Italian and French artists of the period. The aim of this kind of informal likeness was to capture the spirit of a character. Prior to 1830, Molteni appears to have made a series of portraits of artists in his immediate circle, including a more formal depiction of Vitale Sala holding his palette and brush, which he exhibited in the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan. Another striking portrait of the series is that of Giovanni Migliara shown seated in front of one of his night scenes. At the time, Molteni was vying with Francesco Hayez to be recognised as the chief exponent of Romantic Art in Lombardy. Molteni presented twenty-one portraits, including his own likeness, with the aim of showing his prowess in this field and from this time, he was in high demand as a portrait painter both in Lombardy and further afield in Central Europe.

By the late 1820s Molteni had also taken to the genre of painting then so fashionable, the depiction in meticulous detail of characters in costumes and settings which Hayez became so renowned for, but the captured likeness and the sympathy of Molteni’s portrait commissions is what seems to have appealed to his contemporaries: the critic Francesco Ambrosoli, writing in the journal *L’Eco* to review the 1830 Ambrosiana exhibition declared: *If you wish for a good portrait, there is no shortage of artists in Milan who could paint one for you. And so be it, if you want yourself shown proudly full-length in a history painting, go to Palagi or Hayez. But if your desire is to have a portrait that will definitely touch your mother’s heart or that of your son, or the wife you love, let Molteni paint it for you.*

Ce magnifique portrait a été récemment reconnu comme une œuvre inédite de Giuseppe Molteni par Fernando Mazzocca¹, auteur de nombreuses études dédiées à l’artiste et organisateur de l’exposition monographique au musée Poldi Pezzoli à Milan en 2000². Il s’agit selon lui d’une œuvre de jeunesse exécutée avant 1829 et représentant probablement le jeune peintre milanais Vitale Sala (1803-1835), un élève de Pelagio Palagi (1775-1860). D’une façon propre à Molteni, l’huile est posée par de subtils rehauts et selon une technique extrêmement sophistiquée, appelée *non-finito*, littéralement « inachevé », très en vogue parmi les peintres français et du nord de l’Italie à l’époque. Le but de ce portrait informel et libre est de capturer l’esprit du personnage. Avant 1830, Molteni semble avoir fait une série de portraits d’artistes de son cercle proche, dont un portrait plus formel de Vitale Sala, palette et pinceau en main, qu’il exposa à l’Accademia di Belle Arti di Brera de Milan. Le *Portrait de Giovanni Migliara*, assis devant l’une de ses scènes nocturnes, est également très frappant. À l’époque de cette exposition, Molteni et Francesco Hayez se disputaient le statut de chef de l’école romantique en Lombardie. Molteni présenta vingt et un portraits, dont son autoportrait, afin de montrer son talent dans ce domaine, ce qui lui attira de nombreuses commandes en Lombardie comme en Europe centrale.

Vers la fin des années 1820, Molteni s’était également intéressé au genre historiciste, alors très à la mode, et dans lequel Hayez était devenu si célèbre, mais ce sont ses portraits, ressemblants et spirituels, qui semblent avoir le plus séduit ses contemporains. Le critique Francesco Ambrosoli écrivit dans *L’Eco* à propos de l’exposition tenue en 1830 à l’Ambrosiana : « Si vous voulez un bon portrait, Milan ne manque pas de peintres capables de vous le faire ; par exemple, si vous voulez que votre silhouette soit fièrement campée dans une peinture d’histoire, allez trouver Palagi ou Hayez. Mais si vous désirez avoir, à coup sûr, un portrait qui touchera le cœur de votre mère, de votre fils, ou d’une épouse qui vous aime, commandez-le à Molteni³. »

Molteni fut d’abord élève à l’académie de Brera, mais



Molteni had begun his artistic training at the Brera Academy but his lack of financial security led to his move to Bologna where he became a pupil of the picture restorer Giuseppe Guizzardi. On returning to Milan, parallel to his painting career, he quickly became established as a sought-after specialist in conservation, acting as a consultant to the Louvre and to the British Museum as well as to leading collectors and connoisseurs.

In 1837, Molteni travelled to Vienna to paint the portrait of Emperor Ferdinand I. There he discovered the Biedermeier style, which had become very fashionable in Austria, and met Nazarene painters Johann Friedrich Overbeck and Friedrich von Amerling, whose works he highly admired. During the 1840s Molteni concentrated on painting scenes of contemporary everyday life in a slightly looser style. These works proved extremely popular with both critics and collectors. In 1854, however, Molteni was appointed curator of the Brera Academy and with this ended his career as a painter.

par manque de moyens financiers il déménagea à Bologne où il devint l'élève du restaurateur de tableau, Giuseppe Guizzardi. De retour à Milan, parallèlement à sa carrière de peintre, il fut rapidement considéré comme un spécialiste recherché de la conservation, travaillant parfois comme conseiller auprès du musée du Louvre et du British Museum ainsi qu'auprès d'importants collectionneurs et amateurs.

En 1837, il voyagea à Vienne pour réaliser le portrait de l'empereur Ferdinand I^{er}. Là, il découvrit le style Biedermeier alors en pleine vogue et rencontra les peintres nazaréens, Johann Friedrich Overbeck et Friedrich von Amerling, dont il admira beaucoup les œuvres. Dans les années 1840, il se consacra à la réalisation de scènes de la vie contemporaine et populaire dans un style plus relâché. Ces œuvres furent très appréciées des collectionneurs comme de la critique. En 1854, cependant, Molteni fut nommé conservateur de la Pinacoteca di Brera et abandonna sa carrière de peintre.



JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

Valencia 1863 – Madrid 1923

18 *Portrait of the Painter Francesco Santoro, Rome 1887*

Oil on canvas

Dedicated, signed and dated upper right *A mi querido/ amigo Santoro/ J. Sorolla/ 87* and bears inscription on the back *Francesco Santoro/ 32 via Porta Pinciana, Roma*

76 x 48.5 cm (30 x 19 in.)

PROVENANCE

Private Collection, Italy.

LITERATURE

The painting will be included as no. BPS 4933, *Retrato del pintor Francesco R. Santoro*, in Dr Blanca Pons-Sorolla's forthcoming catalogue raisonné of Sorolla's work.

In this magnificently free and confident portrait, Sorolla has captured the striking appearance and force of personality of his fellow painter Francesco Santoro (1844-1927). The two artists met in Rome where Sorolla stayed in 1886-87. The scholarship that he had received in 1885 from the Provincial deputation of Valencia facilitated his studies in Rome and later in Paris where he went following the advice of his friend and patron Pedro Gil Moreno de Mora. The latter, an amateur artist himself and intimately acquainted with several eminent Parisian artists, perfectly understood the cardinal importance of this city for cultural development. There Sorolla's greatest admiration was reserved for the work of Edouard Manet; this portrait with its powerful draughtsmanship and bravura colour brushwork expresses the explosive effect the visit to Paris had on this young painter who here, at the age of 24, has produced a work of such extraordinary technical power and maturity. The sitter, portrayed in bust-length, with an intense gaze, and wearing a grey suit, is painted in a solid and powerful manner. His physical presence is made more vivid by the contrast with the incandescent yellows and greens of the background.

From the time of his first solo exhibition in Paris in 1906, Sorolla's brilliant technique, his magical application of paint to canvas, made him the internationally admired, pre-eminent Spanish Impressionist that he is still known as. An orphan from an early age, his upbringing was simple but he won a place at the Academy of Art in Valencia at 15, and moved to Madrid a few years later to finish his studies. The interludes in Rome and in Paris were hugely formative and he returned to Valencia in 1888 to paint historical and social realist works on a grand scale before developing his own form of sun-drenched *bravura* Impressionism. In 1909 he was invited to hold an exhibition in the Hispanic Society in New York. This huge show launched him

Dans ce superbe portrait, peint d'une main très sûre, Sorolla a capturé la physionomie intrigante et la forte personnalité du peintre Francesco Santoro (1844-1927), avec lequel il s'était lié d'amitié lors de son séjour à Rome en 1886-1887. Une bourse d'étude accordée à l'artiste en 1885 par la Députation provinciale de Valence lui avait en effet permis de partir étudier à Rome, puis, peu après, à Paris où il se rendit suivant les conseils de son mécène et ami Pedro Gil Moreno de Mora. Lui-même artiste amateur et proche de plusieurs peintres en vue à Paris, ce dernier comprenait parfaitement l'importance capitale de cette ville sur le plan culturel. Les œuvres d'Édouard Manet furent une véritable révélation pour Sorolla. Son admiration pour le peintre français se ressent d'ailleurs dans ce portrait dont le dessin assuré et les brillants effets de couleurs révèlent le rôle catalyseur de l'expérience parisienne sur son apprentissage. À seulement vingt-quatre ans, il parvient en effet à produire un portrait qui allie avec une maturité extraordinaire une puissante quête de modernité à une maîtrise technique sans faille. L'homme au regard intense, représenté en buste et vêtu d'un costume gris, est esquissé d'une façon extrêmement solide et puissante ; sa présence physique est rendue encore plus tangible par l'incandescence des jaunes et des verts appliqués à l'arrière.

Dès sa première exposition en solo à Paris, en 1906, la technique magistrale de Sorolla et l'intensité de son application de la peinture sur la toile, lui valurent d'être internationalement considéré comme le plus important des peintres impressionnistes espagnols. Il l'est encore aujourd'hui. Orphelin dès son plus jeune âge, son éducation avait été rudimentaire, mais il fut admis à l'Académie des arts de Valence à l'âge de quinze ans et termina ses études à Madrid quelques années plus tard. Les interludes romains et parisiens furent capitaux dans sa formation et de retour à Valence



A mi querido
amigo Rantoro
[Signature]
1904

successfully in America and led to numerous portrait commissions.

Sorolla's own family and friends were often the subject of his work. Sorolla's widow, Clothilde, bequeathed his house, studio and gardens in Madrid, and an important archive of documents and letters to the Spanish nation to make a museum. It contains a large number of his works, including his famous *Walk on the Beach*, 1909.

Dr Blanca Pons-Sorolla Ruiz de la Prada has identified the sitter as Francesco Raffaello Santoro by finding evidence of the friendship between the two artists in the form of a photograph of a painting by Francesco Santoro fixed to a piece of card and given to Sorolla, a scene of mourning figures in an interior, with the card signed, dated and dedicated: *Al egregio artista Sig. Soroglia, Francesco Santoro/ 3 Gen 1887*.

en 1888, il se consacra à la peinture de grandes œuvres réalistes, historiques et sociales, avant de développer son propre style, un impressionnisme éclatant et gorgé de soleil. En 1909, il fut invité à exposer à l'Hispanic Society de New York, ce qui lança sa carrière aux États-Unis et lui apporta de nombreuses commandes. Le peintre prenait souvent sa famille et ses amis comme sujet de ses tableaux. Sa veuve, Clotilde García del Castillo, légua à l'État sa maison, son atelier et ses jardins de Madrid, ainsi que tous ses documents d'archive et ses correspondances, pour en faire un musée qui contient un grand nombre de ses œuvres, notamment la célèbre *Promenade au bord de la mer* de 1909.

L'identification du modèle est due à Blanca Pons-Sorolla Ruiz de la Prada, qui a pu prouver l'amitié entre les deux hommes en identifiant la photographie d'une peinture de Francesco Santoro, une scène représentant des figures en deuil, collée sur un morceau de papier et donnée à Sorolla, avec les inscriptions autographes au verso : *Al egregio artista Sig. Soroglia, Francesco Santoro/ 3 Gen 1887*.



ÉMILE BERNARD

Lille 1868 – Paris 1941

19 *In Front of the House*

Oil on canvas

Dedicated, signed and dated bottom right *Souvenir sympathique P. Gabeaud Emile Bernard 87*

31 x 36 cm (12 1/4 x 14 3/16 in.)

PROVENANCE

Private Collection, Paris.

In 1887, the year this painting was created, Émile Bernard was an artist who, despite his young age of barely nineteen, had already gathered a large number of experiences and had done a considerable amount of artistic experimentation.

Sensitive to their son's obvious talents for drawing and painting and despite their apprehension for his future, Émile Bernard's parents had agreed to send him at the early age of sixteen to the studio run by Fernand Cormon at 104 boulevard de Clichy in Paris. In this artist's studio whose "minor methods" he must not have put up with for long, he met several artists, including Louis Anquetin, Gaston Pujol, Henri de Toulouse-Lautrec and Vincent Van Gogh. Thrown out for insubordination as early as 1885, he did not give in to the family's insistence that he find work and settle down, but on the contrary he managed to convince his parents to let him travel through Brittany on foot. He left on 6 April 1886, passing through Mayenne, Beauvoir, Mont-Saint-Michel, Cancale, Saint-Briac and Saint Malo amongst others, a trek that we can follow thanks to the detailed and warm correspondence he exchanged with his family throughout his peregrinations. At Concarneau, he met Schuffenecker who had just participated in the 8th Impressionist exhibition and who encouraged him to go to Pont-Aven to meet Paul Gauguin who was staying at the Pension Gloanec there. Once he arrived at Pont-Aven, he settled there for a while and created some beautiful paintings in the Impressionist manner such as *August, Orchard at Pont-Aven*, which were greatly admired but not at all to the liking of Gauguin who treated the young artist coldly. Back in Asnières in October 1886, Bernard found Van Gogh and Father Tanguy through whom he discovered the works of Cézanne which had a strong impact. At an exhibition in Asnières, he met Paul Signac but only briefly gave in to the temptations of Pointillism and its vibrant treatment of light which he admired, but deplored the absence of coloured impression. Attracted by Japanese art, he and Anquetin began to practice Cloisonnism and to return to colour, while the representation of modern reality was still at the heart of their process which culminated in the

En 1887, l'année de la réalisation de cette œuvre, Émile Bernard est un peintre qui, en dépit de son jeune âge, à peine dix-neuf ans, a déjà accumulé un grand nombre d'expériences et mené de nombreuses recherches artistiques.

Sensibles aux dispositions évidentes de leur fils pour le dessin et la peinture, les parents d'Émile Bernard avaient accepté, malgré leur appréhension quant à son avenir, de le faire inscrire dès ses seize ans dans l'atelier tenu par le peintre Fernand Cormon au 104 boulevard de Clichy. Chez ce peintre, dont il ne devait pas supporter longtemps « les petites méthodes », il côtoya de nombreux artistes, dont Louis Anquetin, Gaston Pujol, Henri de Toulouse-Lautrec et Vincent Van Gogh. Renvoyé pour insubordination dès l'automne 1885, il ne céda pas aux injonctions familiales de trouver un travail et de s'établir, mais au contraire parvint à convaincre ses parents de le laisser faire un voyage à pied à travers la Bretagne. Parti le 6 avril 1886, il passe par Mayenne, Beauvoir, le Mont-Saint-Michel, Cancale, Saint-Briac, Saint-Malo, etc., un périple que l'on suit grâce à la correspondance fournie et chaleureuse qu'il échange avec les siens tout au long de ses pérégrinations. À Concarneau, il rencontre Schuffenecker qui vient de participer à la huitième exposition impressionniste et qui l'encourage à gagner Pont-Aven pour y trouver Paul Gauguin, alors en séjour à la pension Gloanec. Une fois arrivé à Pont-Aven, il s'y établit quelque temps et y réalise de belles toiles dans la veine impressionniste, comme *Août, verger à Pont-Aven*, beaucoup admirées mais pas du tout du goût de Gauguin qui traite le jeune peintre avec froideur. De retour à Asnières en octobre 1886, Bernard retrouve Van Gogh et le père Tanguy chez lequel il découvre les œuvres de Cézanne qui l'impressionnent très favorablement. À l'occasion d'une exposition à Asnières, il rencontre Paul Signac mais ne cède que brièvement aux tentations du pointillisme, une technique dont il admire le traitement vibrant de la lumière mais déplore l'absence d'impression colorée. Attirés par l'art japonais, Anquetin et lui commencent à pratiquer le cloisonnisme et à revenir à la couleur, la représentation de la réalité moderne restant au cœur



souvenir artistique
à P. Gabardel
Sainte-Benoite 1889

radicality of the *View of the Bridge at Asnières* (Brest, Musée des Beaux-Arts), a painting built up around strong horizontal lines, using flat areas of colour and the dark outlines of the figures and objects.

Our painting was made at the start of a second trip to Brittany. In a letter to his parents, dated 16 May 1887¹ he wrote about meeting the young poet Paul Gabeaud whom he had met through Mr. Muguet, a “soldier musician, married in Mayenne” with whom he shared frugal meals. Paul Gabeaud, a “very nice man, poet, painter and songwriter [...], kindhearted man” at the age of twenty-three and the two young people, who quickly became inseparable, exchanged poems and romances. Bernard wrote: “I gave him a study that we did together, yesterday”. This certainly refers to this one, which is dedicated to him. Émile Bernard doubtless meant that they were together when he created it. They probably discussed it since Bernard’s artistic practice seems to have provoked Paul Gabeaud’s curiosity, in fact he dedicated a poem to him². Although Paul Gabeaud did not really make a career in literature the two men kept in touch as Bernard sent him his poem *Adam, ou l’homme* (Venezia la Belle, 1922) in 1929.

In this “study” done from life, a “sympathetic pleasant memory” of the light filled days of spring, Bernard seems to have given up Cloisonnism, at least temporarily, although the *Woman with Geese* (private collection), created at Ribay at the end of April still showed his use of powerful horizontal axes and strong outlines. Here on the contrary, like in his *Public Garden* (private collection), which he also painted during his time in Mayenne, it gives the impression of an attempt to fuse forms and colours, experimentation with a form of nature that is a little artificial, bushes and paths reduced “to elegant geometric forms retouched by small parallel vertical strokes” as Fred Leeman described in his publication on Émile Bernard,³ a comment that applies perfectly to our painting. Here, the artist has abandoned the use of horizontal and vertical lines in favour of diagonals and curves, like in *Evening at Saint-Briac* (private collection). He also uses the same small coloured hatching in *Walk in the Bois d’Amour* (private collection), a hesitant work which also falls between several movements. The great modernity of the paintings Bernard made in late of 1887 and 1888 developed from the experimental character of this period, during which his relationship with Gauguin became crucial.

de leur démarche, ce qui aboutit par exemple à la radicalité de la *Vue du pont d’Asnières* (Musée des beaux-arts, Brest), une œuvre bâtie sur de forts axes horizontaux, utilisant des aplats de couleur et le cerne sombre des figures et des objets.

C’est au début d’un second voyage en Bretagne que Bernard réalise notre tableau. Une lettre écrite à ses parents et datée du 16 mai 1887¹ fait état de sa rencontre avec le jeune poète Paul Gabeaud qu’il a rencontré grâce à monsieur Muguet, un « soldat musicien [...] marié à Mayenne » avec lequel il partage des repas frugaux. Paul Gabeaud, « un garçon très sympathique, poète, peintre et chansonnier [...] homme de cœur » a vingt-trois ans et les jeunes gens, bientôt inséparables, s’échangent des poèmes et des romances. Bernard écrit : « Je lui ai donné une étude que nous avons faite ensemble, hier. » Il s’agit certainement de celle-ci, qui lui est dédiée. Émile Bernard veut sans aucun doute dire qu’ils étaient ensemble lorsqu’il la réalisa. Sans doute en ont-ils discuté puisque la pratique artistique de Bernard semble avoir attisé la curiosité de Paul Gabeaud, qui lui a d’ailleurs dédié un poème². Bien que Paul Gabeaud ne fit pas réellement carrière dans la littérature, les deux hommes restèrent en contact puisque Bernard lui envoya en 1929 l’un des ses propres poèmes, *Adam, ou l’homme* (Venezia la Belle, 1922).

Dans cette « étude » réalisée sur le vif, « souvenir sympathique » des lumineuses journées de printemps, Bernard semble renoncer, au moins temporairement, au cloisonnisme, alors que la *Femme aux oies* (collection privée), réalisée à Ribay à la fin du mois d’avril, témoignait encore de son usage de puissants axes horizontaux et de forts cernes. Ici, au contraire, tout comme dans *Jardin public* (collection privée) qu’il peint également lors de son séjour à Mayenne, il se dégage une impression de tentative de fusion des formes et des couleurs, de recherche d’un naturel un peu artificiel, les buissons et les allées étant réduits « à des formes géométriques élégantes retouchées par de petites touches verticales parallèles », comme le décrit Fred Leeman dans son ouvrage consacré à Émile Bernard³, un commentaire qui s’applique parfaitement à notre tableau. L’artiste y abandonne l’utilisation des axes horizontaux et verticaux au profit des obliques et des courbes, tout comme dans *Soir à Saint-Briac* (collection privée). Ces petites hachures de couleurs sont aussi celles qu’il utilisera dans *Promenade au bois d’amour* (collection privée), une œuvre hésitant elle aussi entre plusieurs tendances. C’est sur le caractère expérimental de cette période que va s’élaborer la grande modernité des œuvres de la fin de 1887 et de l’année 1888 au cours de laquelle sa relation avec Gauguin deviendra cruciale.



RODERIC O'CONOR

County Roscommon (Irlande) 1860 – Nueil-sur-Layon 1940

20 *Breton Boy in Profile, 1893*

Oil on board

Signed and dated upper left *O'Conor 93*

38.1 x 44.5 cm (15 x 17 1/2 in.)

PROVENANCE

Hôtel Drouot, Paris, Vente O'Conor, 7 February 1956; Roland, Browse & Delbanco, London; Drue Heinz, purchased April 1957; sale Christie's, London 17 June 2019, lot. 28.

EXHIBITION

Probably Salon des Indépendants, Paris, 1893, no. 962 *Gamin*; Roland, Browse & Delbanco, London, *Roderic O'Conor paintings; collectors' drawings, 19th and 20th century*, 1957, no. 17.

LITERATURE

Jonathan Benington, 'From Realism to Expressionism: the early career of Roderic O'Conor', *Apollo*, April 1985, p. 156-7 (reproduced); Jonathan Benington, 'Thoughts on the Roderic O'Conor exhibition', *Irish Arts Review*, summer 1986, p 57 (repro), 59; Jonathan Benington, *Roderic O'Conor, a biography with a catalogue of his work*, Dublin 1992, p. 52-3 (repro), 193, no. 32.

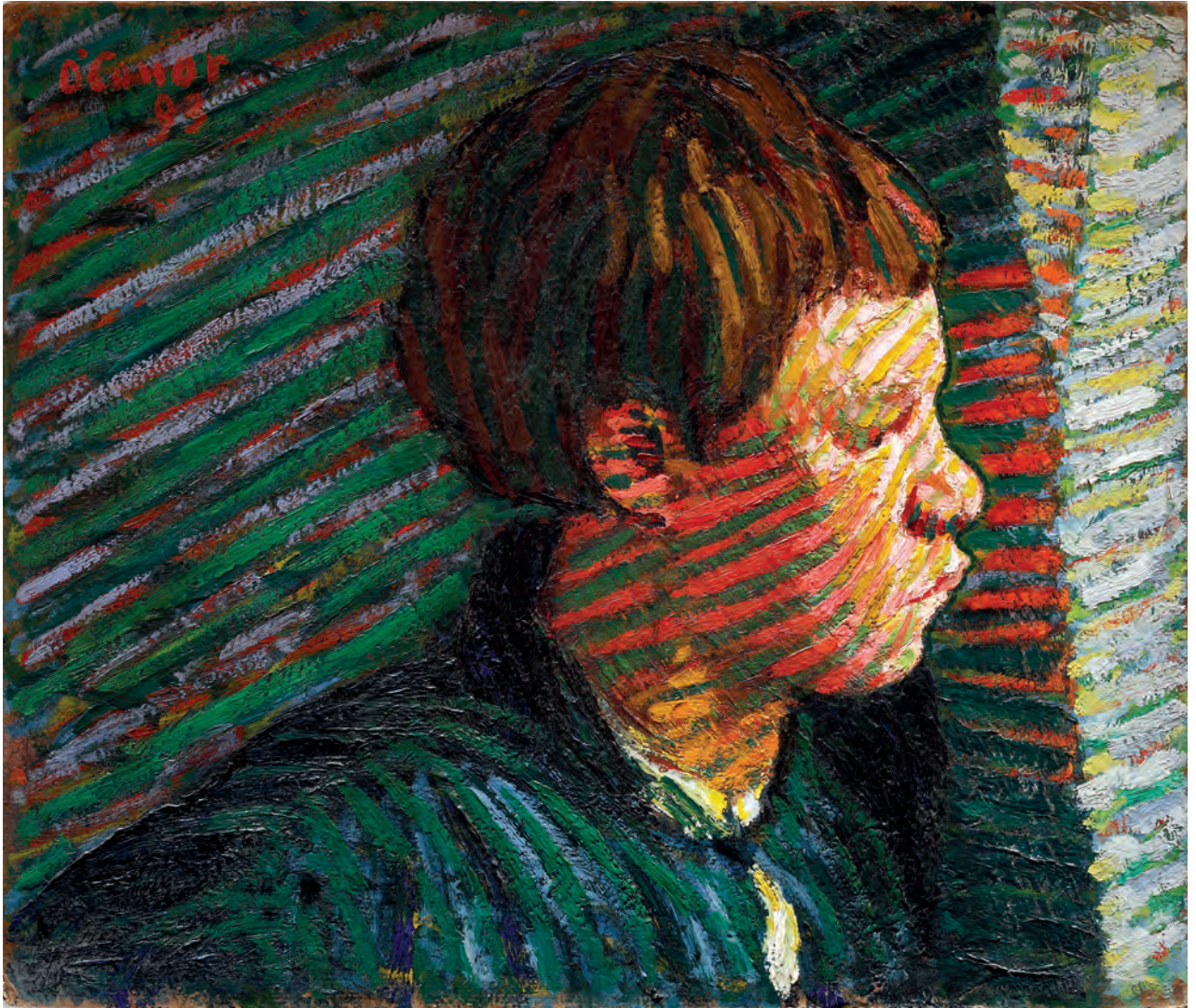
After attending Ampleforth College near York, Roderic O'Conor returned to Ireland and studied at the Metropolitan School of Art in Dublin during 1879-81 and 1882-83. He continued his studies at Antwerp's



1. Roderic O'Conor, *Breton Peasant Woman Knitting*, 1893, oil on board, 81.5 x 67.9 cm

Après des études à Ampleforth College près de York, Roderic O'Conor retourna en Irlande et étudia à la Metropolitan School of Art de Dublin en 1879-1881 et 1882-1883. Il poursuivit ses études à l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers, suivant le cours du paysagiste Charles Verlat. En 1886, il s'installa à Paris et entra dans l'atelier du peintre de portraits Carolus-Duran. En 1889 et 1890, il passa l'été à Grez-sur-Loing près de Fontainebleau et se consacra à la pratique du paysage impressionniste sous l'influence d'Alfred Sisley et de Claude Monet. Entre 1891 et 1904, il s'installa en Bretagne où il rejoignit l'école de Pont-Aven. En 1894, il y fit la connaissance de Gauguin qui rentra de Tahiti, lui prêta son atelier et lui acheta des peintures et des gravures pour le soutenir.

Après son départ pour Paris en 1904, O'Conor continua d'ailleurs à jouer le rôle d'un connaisseur éclairé de l'art moderne par l'intermédiaire de son amitié pour Clive Bell et Roger Fry du groupe de Bloomsbury et pour le jeune Matthew Smith. O'Conor tenait alors un atelier à Montparnasse, ayant vendu des terres dont il avait hérité en Irlande. Continuant la peinture et le dessin, il se consacra de plus en plus aux natures mortes et aux scènes d'intérieur représentant des modèles nus ou habillés. Il ne retourna jamais en Irlande, épousa l'un de ses modèles en 1933 et termina sa vie dans sa maison des bords de Loire pendant la Seconde Guerre mondiale. Une certaine méfiance envers les marchands et les critiques d'art empêcha la reconnaissance de son travail et ce n'est qu'à l'occasion de la vente après décès de sa collection à l'Hôtel Drouot en 1956 qu'il



Académie Royale des Beaux Arts, joining the landscape course under Charles Verlat. In 1886 he settled in Paris and enrolled in the studio of portrait painter Carolus-Duran. The summers of 1889-90 were spent in the artists' colony at Grez-sur-Loing near Fontainebleau, painting impressionist landscapes influenced by Alfred Sisley and Claude Monet. Between 1891 and 1904 he was based in Brittany, joining the Pont-Aven School of painters and meeting Gauguin on his return from Tahiti in 1894. O'Connor lent Gauguin his studio at Pont-Aven after the latter was injured in a fight with local sailors. O'Connor also supported the older artist by purchasing paintings and prints from him.

Following his move to Paris in 1904, O'Connor's role as an enlightened connoisseur of modern art continued in his friendships with Clive Bell and Roger Fry of the Bloomsbury Group, and with the young Matthew Smith. O'Connor now kept a studio in Montparnasse, having sold the lands he inherited in Ireland. Continuing painting and drawing, he devoted less time to landscape subjects, focusing instead on still lifes and pictures of interiors featuring nude and clothed models. He never returned to Ireland and died at his home in the Loire during the Second World War. A distrust of critics and dealers hindered his recognition, and it was only when his private collection was put up for sale at the Hôtel Drouot in Paris in 1956 that his own work began to make an impact. Shortly thereafter the Cork Street dealers Roland, Browse & Delbanco organised the first solo exhibition of his work.

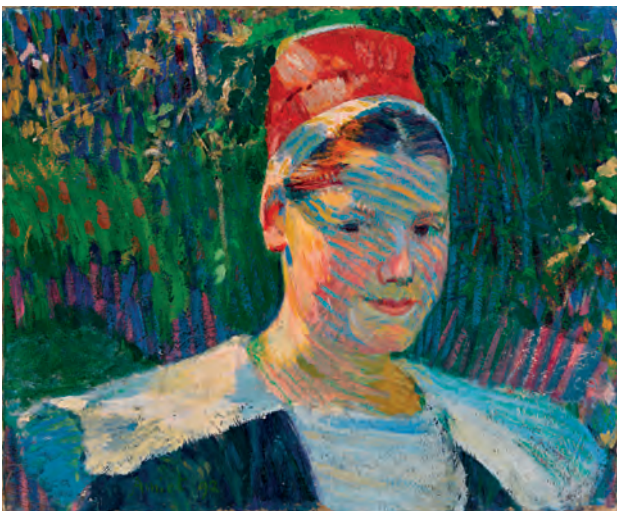
Surveying O'Connor's career, it is clear that the 1890s brought out the best in him. That he should so quickly have become a key member of the Pont-Aven School was a tribute on the one hand to the group's internationalist outlook, and on the other to his own penchant for experimentation. Throughout this era he was drawn to individuals who strove to give new meaning to art, not least Gauguin who made repeated

fut découvert. Peu de temps après, Roland, Browse & Delbanco organisèrent la première exposition rétrospective de son œuvre.

Parmi toutes ses productions, celles des années 1890 apparaissent comme les plus intéressantes. Qu'il soit si rapidement devenu un membre clé du groupe de l'école de Pont-Aven témoigne, d'une part, de la teneur internationale du groupe, d'autre part, du penchant de l'artiste pour l'expérimentation. Tout au long de cette période, il est attiré par des personnalités qui ont pour ambition de donner une nouvelle signification à l'art, dont Gauguin qui fit de nombreux séjours à Pont-Aven entre 1886 et 1894. O'Connor ne céda pas pour autant à la tentation d'imiter les formes simplifiées et traitées en aplats du synthétisme de Gauguin, choisissant plutôt de recourir aux coloris fauves et aux gestes picturaux.

L'année 1893, en ce qui concerne la carrière de Roderic O'Connor, peut être sommairement divisée en trois périodes. Pendant les deux premiers mois, il continua son séjour dans le village breton de Pont-Aven, en compagnie de l'artiste français Émile Bernard et du peintre suisse Cuno Amiet. O'Connor avait noué avec ce dernier une amitié qui allait évoluer vers une rivalité amicale, chacun essayant de surpasser l'autre en modernité. Avec l'arrivée du printemps, O'Connor se déplaça d'une vingtaine de kilomètres vers le hameau côtier du Pouldu. Là, il tissa de nouveaux liens avec le graveur Armand Seguin, avec lequel il partageait un atelier à Saint-Julien, près du port, où le jeune Français avait installé une presse de gravure. Pendant l'été, les deux artistes capturèrent les traits et les particularités des dunes locales, des falaises, des estuaires et de l'arrière-pays vallonné dans des douzaines de gravures. Cette collaboration créative et fructueuse connut cependant une fin abrupte quand, après la mort de son père, O'Connor dut partir pour Dublin en octobre afin de régler la succession.

Signé et daté de 1893, *Jeune Breton de profil* a été exécuté soit à Pont-Aven, soit au Pouldu. Cette dernière hypothèse semble cependant moins probable étant donné la prédilection de O'Connor pour la gravure, d'une part, et pour le paysage comme sujet, d'autre part, pendant les quelque sept mois qu'il passa en compagnie de Seguin au Pouldu. L'œuvre consistant en l'étude de la tête et des épaules d'un enfant, peinte avec des couleurs primaires et secondaires abondamment appliquées, il paraît bien plus logique de la situer dans le contexte d'une série de tableaux représentant des paysans bretons que O'Connor et Amiet réalisèrent pendant leur rapprochement de 1892-1893. Une datation vers janvier ou février 1893 semble pouvoir être avancée si l'on considère, selon toute probabilité, que cette œuvre est bien celle qui fut exposée par O'Connor, sous le titre *Gamin*, lors de la neuvième exposition du Salon des Indépendants à Paris dès le 18 mars de la même année¹.



2. Cuno Amiet, *Breton Woman*, 1892, oil on canvas, 45 x 37 cm, Solothurn, Kunstmuseum.

visits to Pont-Aven between 1886 and 1894. It was to O'Connor's credit that he resisted the temptation to pursue the simplified, flattened forms of Gauguin's synthetist style, opting instead for a much more expressive reliance on fauvist colours and painterly gestures.

The year 1893, as experienced by Roderic O'Connor, can be broadly divided into three phases. During the first two months he continued his sojourn in the Breton village of Pont-Aven, accompanied by the French artist Emile Bernard and the Swiss painter Cuno Amiet. O'Connor had struck up a friendship with the latter that evolved into friendly rivalry, each trying to outdo the other in the modernity of their respective paintings. With the coming of spring, O'Connor moved his base to the coastal hamlet of Le Pouldu, 16 miles from Pont-Aven. Here O'Connor embarked on a new alliance, this time with the printmaker Armand Seguin, with whom he shared a studio at St Julien adjacent to the port, where the young Frenchman had installed an etching press. Over the summer both artists captured the features of the local dunes, cliffs, estuary and rolling hinterland in dozens of etchings. This fruitful creative collaboration came to an abrupt end, however, with the death of O'Connor's father, necessitating his departure for Dublin in October so as to settle the estate.

As a work that is signed and dated 1893, *Breton Boy in Profile* must have been painted either at Pont-Aven or Le Pouldu. The coastal location seems much less likely given O'Connor's preoccupation with printmaking on the one hand, and with landscape subject matter on the other during the seven or so months that he spent in Seguin's company. As a head-and-shoulders study of a child executed in bold primary and secondary colours, it would be much more logical to situate *Breton Boy in Profile* in the context of the series of oil paintings of Breton peasants that O'Connor and Amiet produced during their 1892-3 association. A dating of the work to January or February of 1893 would also make sense if, as seems likely, it is identical with the painting entitled *Gamin* (Urchin) that O'Connor exhibited at the ninth exhibition of the Salon des Indépendants, on view in Paris from 18 March of that year.¹

Whilst Amiet and O'Connor made Breton women and girls wearing the distinctive regional costume (Fig. 2) the focus of their figurative work, the Irishman was the first to explore male subjects. Men and boys were arguably not as appealing as their female counterparts given that they wore plainer clothes, with the addition only of waistcoats and broad-brimmed hats adorned with ribbons on Sundays and during religious festivals. Perhaps inspired by Gauguin's late 1880s paintings of Breton boys bathing and wrestling, or more likely by Charles Filiger's use of local boys as models for his religious compositions, O'Connor made them the subject of three oil paintings together with a drawing

Si, pour Amiet comme pour O'Connor, les Bretonnes – femmes et jeunes filles – portant le costume régional distinctif deviennent un des principaux sujets dans leur travail figuratif (Fig. 2), le peintre irlandais fut le premier à s'intéresser également aux hommes en tant que sujet. Les hommes et les garçons n'étaient pas aussi pittoresques que les femmes, leurs vêtements étant plus simples, à l'exception des vestons et des chapeaux à large bord décorés de rubans qu'ils portaient le dimanche ou lors des fêtes traditionnelles. O'Connor prit pourtant des garçons comme sujet de trois peintures à l'huile ainsi que d'un dessin et d'une lithographie, tous datables de 1892-1893, peut-être sous l'influence des représentations de jeunes Bretons se baignant ou luttant réalisées par Gauguin à la fin des années 1880 ou plus vraisemblablement sous celle de Charles Filiger qui avait l'habitude d'utiliser des garçons des environs comme modèles pour ses compositions religieuses. Quatre de ces œuvres dépeignent le même modèle, un garçon échevelé, d'environ cinq ou six ans, revêtu d'une tunique bretonne et parfois d'un béret. Notre œuvre représente cependant un garçon plus âgé, plus mûr, avec un nez retroussé, placé de profil comme pour renforcer son allure indépendante. Malheureusement, l'identité de ces garçons n'est pas connue, O'Connor s'interdisant de considérer ses représentations de personnages comme des portraits. Décontextualisés, placés devant des fonds neutres, avec leurs traits simplifiés, ils deviennent en réalité des archétypes intemporels de la paysannerie, comme l'a reconnu l'écrivain symboliste Alfred Jarry, ami de l'artiste : « [...] chacun du moins élit un beau spécial, le plus proche de soi. [...] Ainsi : [...] O'Connor les modèles suggérés à l'heure de la sieste, par les passants locaux de la place triangulaire, dédain un peu du choix, par croyance que le peintre, hors du temps n'a que faire du lieu et de l'espace². » Des trois peintures de jeunes paysans par O'Connor, *Jeune Breton de profil* n'est pas seulement la plus grande mais aussi la moins complaisante en termes de style pictural (c'est également la seule qui soit datée et signée). Dans *Tête de garçon breton*, le modèle garde son visage loin de la lumière, détournant les yeux, ses traits principaux sont floutés dans l'ombre³. La palette de couleurs se résume à des tons terreux, souvent favorisés dans les représentations antérieures des enfants de la paysannerie à l'exemple de celles de Frans Hals, comme pour évoquer la relation symbiotique du sujet à la terre. De la même façon, le pinceau, bien que fluide, est chargé d'une vigueur expressive qui écarte toute sentimentalité. O'Connor porte une attention plus soutenue à sa facture dans *Tête de jeune Breton avec une casquette*, œuvre dans laquelle il applique des coups de pinceau longs et réguliers sur le visage, les vêtements et le fond, de façon à modeler les formes ainsi qu'à créer des rythmes linéaires en surface sur l'ensemble de la composition⁴. Mais même là, une

and a lithograph, all dateable to 1892-3. Four of these works depicted the same model, a tousle-haired lad aged about five or six wearing a Breton tunic and sometimes a beret. The present work, however, depicts an older, more mature boy with a snub nose, presented in sharp profile as if to reinforce his independent demeanour. Unfortunately the identities of these lads are unknown, for O'Conor refrained from regarding his figure subjects as portraits. Removed from their surroundings and placed against neutral backgrounds, their features simplified, they became instead timeless archetypes of peasantry, as recognised by the artist's friend, symbolist writer Alfred Jarry: '...Thus : [...] O'Conor the models suggested at siesta-time by local people passing across the triangular public 'square'-in his case there is a slight disdain towards making a choice at all, his belief being that the painter is outside time and is therefore not concerned with place or space either.'²

Of O'Conor's three surviving oil paintings of peasant boys, *Breton Boy in Profile* is not only the largest but also the most uncompromising in terms of its pictorial style (it is also the only one that is signed and dated). In *Head of a Breton Boy* the model poses with his face away from the light, averting his eyes and with the main facial features shrouded in shadow.³ The colour range of this work was restricted to the earthy tones favoured by earlier masters of child peasantry such as Frans Hals, as if to allude to the subject's symbiotic relationship with the land. Likewise the brushwork, though fluent, has been imbued with an expressive vigour that dispels all sentiment. O'Conor brought greater deliberation to his mark-making in *Head of a Breton Boy with Cap*, where he applied elongated strokes of paint consistently to the face, clothing and background, so as to both model the forms and at the same time create linear surface rhythms throughout the composition.⁴ But even here there is a noticeable restraint in the 'striped' gestures, with the exception of the background that has been made to throb with a much bolder banding of green, blue and lilac. Indeed it is this background, rather than the treatment of the head, that sets the tone for the determinedly non-naturalistic approach seen in *Breton Boy in Profile*.

To create this profile head O'Conor laid vivid complementary colours side by side, making no attempt to soften their impact through blending. Stripes of pink and ochre course diagonally through the highlighted areas of the face, only to change angle and mutate into a brighter pink and green denoting the shaded parts of cheek and neck. The strong diagonal movement continues into the left background, where a pale lilac has been juxtaposed with two shades of green and some touches of red. There is no softening of the treatment in any part of the composition, such that even the boy's hair has been translated into streaks of green, dark brown, reddish brown and ochre. The

retenue se fait sentir, sauf dans l'arrière-plan qui vibre sous l'effet d'une généreuse application de bandes vertes, bleues et lilas. C'est d'ailleurs le traitement du fond, plus que celui de la tête, qui établit l'approche résolument non naturaliste dans *Jeune Breton de profil*. Pour créer ce profil, O'Conor appose des couleurs complémentaires côte à côte, sans essayer d'atténuer l'impact de leur juxtaposition en les mélangeant. Des rayures de rose et d'ocre recouvrent en diagonale la partie la plus éclairée du visage, pour changer d'orientation et se transformer en un rose plus vif et en vert sur la partie ombrée de la joue et dans le cou. Le mouvement oblique continue dans l'arrière-plan de gauche, où un ton de lilas pâle est juxtaposé avec deux tons de vert et des touches de rouge. Il n'y a d'atténuation nulle part, de sorte que même les cheveux du garçon sont traités sous forme de rayures vertes, brun foncé, brun-rouge et ocre. Les mouvements du pinceau et les choix de couleurs semblent avoir été déterminés par le besoin, d'une part d'atteindre un dessin cohérent, d'autre part d'assurer un impact visuel aussi expressif que décoratif. O'Conor peut-il avoir voulu suggérer, plaçant le jeune visage à mi-chemin entre un intérieur ombreux et une fenêtre fortement éclairée, que cet enfant est au palier de sa vie, quittant l'enfance pour sa future vie d'adulte, pleine de soucis et de responsabilités ?

La caractéristique la plus expérimentale de *Jeune Breton de profil* est indéniablement l'application de bandes colorées sur le visage du modèle, de telle façon que les traits du modèle se confondent avec le motif et commencent presque à disparaître en tant que tels. Seule une autre œuvre de sa main, *Paysanne bretonne tricotant* (fig. 1 ; 1893), affiche la même liberté par rapport aux conventions de la peinture de portrait, le visage de la femme étant lui aussi modelé au moyen de stries rouges et vertes⁵. Nous pourrions ainsi légitimement nous demander ce qui a conduit O'Conor, résident momentanément de Pont-Aven, à abandonner de façon si radicale ce qui lui avait été enseigné à Dublin, Anvers et Paris à propos de la reproduction mimétique de la figure humaine.

La seule concession faite ici au style de Gauguin et de l'école de Pont-Aven est le cerne foncé utilisé par l'artiste pour renforcer les contours du visage et des cheveux du jeune garçon. Cet élément mis à part, la peinture révèle la précocité de sa compréhension et de son affinité avec le travail de Vincent Van Gogh, qu'il découvrit en septembre 1890 lors de l'exposition posthume organisée par le frère du peintre, Théo, dans son appartement parisien. Sa connaissance de l'œuvre du peintre s'approfondit lors d'une visite en avril 1892 à la toute première exposition de ses œuvres organisée à la galerie Le Barc de Boutteville, rue Le Peletier. O'Conor fut fasciné par l'expressivité du pinceau dans les œuvres de Van Gogh, qu'il décrira plus tard comme de « merveilleuses expressions de caractère poussées jusqu'au point de l'hallucination⁶ ». Retournant à Pont-

brush movements and colour choices seem to have been determined by the need on the one hand to achieve a coherent design, and on the other to ensure a visual impact that would be as expressive as it was decorative. Might O'Connor have been suggesting, with this young face positioned halfway between a shadowy interior and a brightly illuminated window, that this 'gamin' was at a threshold in his life, relinquishing childhood for a future shaped by adult concerns and responsibilities?

Arguably the most experimental feature of *Breton Boy in Profile* is the application of thick coloured stripes to the model's face, such that recognisable features are subsumed within the patterning and begin to relinquish their definition. Only one other work by O'Connor, *Breton Peasant Woman Knitting* (Fig. 1 1893), takes the same liberties with the conventions of portraiture, the woman's face having likewise been modelled using bright red and green striations.⁵ We might legitimately ask what drove O'Connor, temporarily resident in Pont-Aven, to so drastically set aside everything he had been taught in the art schools and studios of Dublin, Antwerp and Paris concerning the mimetic transcription of the human figure.

The only concession *Breton Boy in Profile* makes to the synthetist style of Gauguin and the Pont-Aven School is the dark outline the artist used to reinforce the contours of the boy's face and hair. This feature apart, the painting reveals O'Connor's precocious understanding of, and affinity for, the late work of Vincent van Gogh. His appreciation was sparked in September 1890 by attending the posthumous exhibition staged by the painter's art dealing brother, Theo in his Parisian apartment. His knowledge deepened with a visit in April 1892 to the first ever exhibition of Van Gogh's works held in a gallery, that of Le Barc de Boutteville in Rue Le Peletier. O'Connor was fascinated by the expressive brushwork he discovered in Van Gogh's paintings, which he would later describe as 'wonderful expressions of character pushed to the point of hallucination.'⁶ On returning to Pont-Aven for the summer and autumn of 1892, O'Connor was shown the residue of the Dutch artist's 1888 exchange of paintings with Gauguin and members of his circle based in the Breton village – two Arles landscapes, namely *Thistles* (private collection) and *The Old Mill* (Albright-Knox Art Gallery, New York). Both works were executed with thick calligraphic brushstrokes, some of them arranged in parallel alignment so as to rhythmically animate the picture surface.

Whereas the immediate effect of these encounters with Van Gogh's paintings was born out in O'Connor's landscapes, notably his *Yellow Landscape, Pont-Aven* (Tate) and *The Glade* (Museum of Modern Art, New York), six months would elapse before he found a way of grafting his new 'striping' style onto his figure subjects. The catalyst for this step forward may have been Emile

Aven pour l'été et l'automne 1892, O'Connor put voir le reste d'un échange de peintures qui avait eu lieu en 1888 entre l'artiste hollandais et Gauguin ainsi que les membres de son cercle basés dans le village breton – deux paysages d'Arles, *Thistles* (collection privée) et *Le Vieux Moulin* (Albright-Knox Art Gallery, New York). Les deux œuvres ont été exécutées au moyen de coups de pinceau épais, certains parallèlement alignés de façon à animer rythmiquement la surface du tableau.

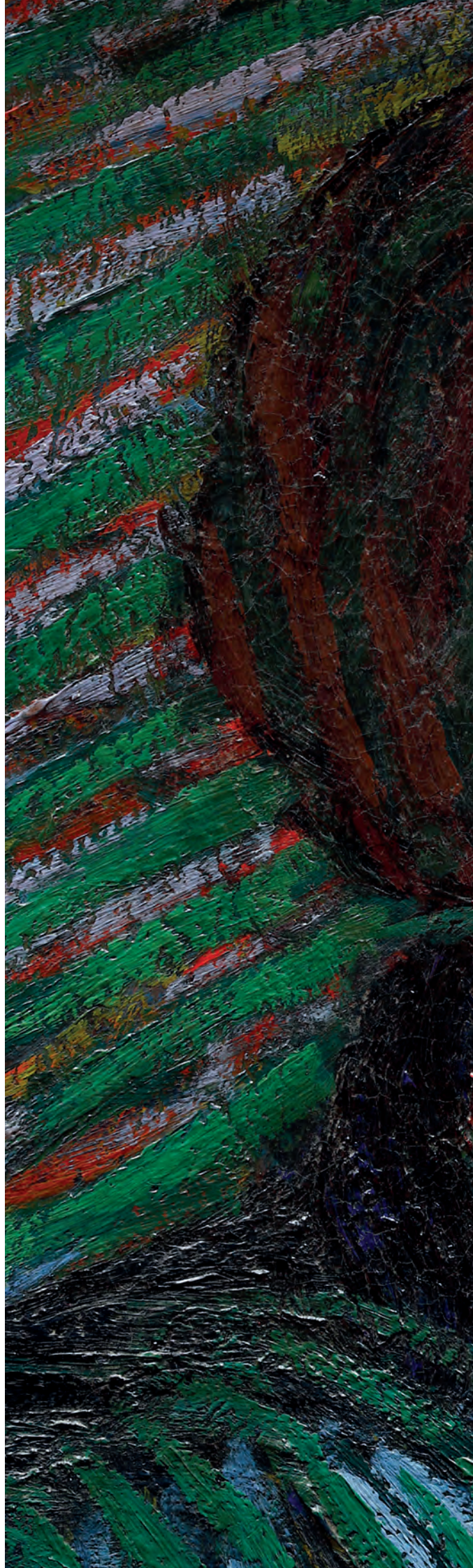
Tandis que l'effet de ces rencontres avec la peinture de Van Gogh s'est traduit immédiatement dans ses paysages, notamment dans *Paysage jaune, Pont-Aven* (Tate, Londres) et *The Glade* (Museum of Modern Art, New York), six mois passèrent avant qu'il ne trouve un moyen d'utiliser ce nouveau style strié pour ses propres personnages. Le catalyseur de cette nouvelle étape fut peut-être la visite d'Émile Bernard à Pont-Aven, de l'été 1892 jusqu'en février 1893, pendant laquelle il commença à travailler à la publication en série de la correspondance de Van Gogh⁷. Il apporta avec lui les vingt-deux lettres que Van Gogh lui avait écrites, copiées avec soin, exception faite de quelques détails personnels. Certaines contenaient des dessins à la plume, dont une esquisse d'un tableau de Van Gogh, *Semeur dans le soleil levant*, dans lequel la veste du semeur, son visage et son chapeau ne sont exécutés que par des traits de plume portés en diagonale (New York, Thaw Collection, The Morgan Library & Museum)⁸. En janvier 1893, Émile Bernard écrivit de Pont-Aven à Jo van Gogh-Bonger en Hollande, pour lui demander le prêt de certaines lettres de Vincent à Théo, ce à quoi elle répondit favorablement⁹. Dans ce contexte, il est très probable qu'O'Connor ait tenu à l'interroger sur l'amitié qui le liait à Van Gogh et qu'il ait eu accès à ces lettres manuscrites.

L'implication totale d'O'Connor pour un style de peinture expressif, influencé par Van Gogh mais réinterprété par l'usage de lignes parallèles afin de traiter les formes, allait lui valoir une large reconnaissance et l'admiration d'un petit groupe de suiveurs parmi les rangs des artistes de l'école de Pont-Aven. Les lettres de Cuno Amiet révèlent l'étendue de son admiration pour son ami¹⁰. Armand Seguin poursuivit ce style dans bon nombre des gravures qu'il réalisa entre 1893 et 1894. Charles Filiger a peut-être lui aussi été inspiré par l'Irlandais quand il utilisa de larges taches de couleur pures pour colorer les visages de ses portraits à la gouache. Enfin, c'est très clairement à travers le filtre de la sensibilité d'O'Connor que l'Anglais Robert Bevan a absorbé l'influence de Van Gogh visible dans un groupe de lithographies de paysages de Pont-Aven entièrement réalisé à l'aide de lignes rythmiques.

Jonathan Benington

Bernard's visit to Pont-Aven lasting from summer 1892 until February 1893, during which he began to edit Van Gogh's correspondence for serial publication.⁷ He brought with him the 22 letters written to him by Van Gogh, copying them out neatly and carefully removing personal details. Some contained pen drawings, including a sketch of Van Gogh's painting *Sewer with Setting Sun* in which the sewer's jacket, face and hat were described solely with diagonal strokes of the pen (New York, Thaw Collection, The Morgan Library & Museum).⁸ In January 1893 Bernard wrote from Pont-Aven to Jo van Gogh-Bonger in Holland, requesting the loan of some of Vincent's letters to Theo, to which she promptly agreed.⁹ Given Bernard's close friendship with the Dutchman, it seems highly likely that O'Connor would have made a point of questioning him about their association and, furthermore, that he would have seized the opportunity to view the letters in manuscript form.

O'Connor's whole-hearted commitment to an expressive painting style, influenced by Van Gogh but made personal through a consistent rendering of forms using parallel lines, would bring him widespread admiration and a small group of followers within the ranks of the Pont-Aven School. Cuno Amiet's letters reveal the extent to which he was in awe of his friend.¹⁰ Armand Seguin took up the style in many of the etchings he completed during 1893-4. Charles Filiger may have been inspired by the Irishman when he used unblended, bold *taches* of colour to tint the faces of his gouache portraits. And finally the Englishman Robert Bevan clearly absorbed Van Gogh through the filter of O'Connor's sensibility when he produced a group of lithographed Pont-Aven landscapes executed entirely with rhythmic lines.





ACHILLE LAUGÉ

Arzens 1861- Cailhau 1944

21 *Still Life with Flowers, Grapes and Apples*

Oil on canvas

Signed upper right A. Laugé

25.9 x 32.5 cm (11 ³/₄ x 15 ¹/₄ in.)

PROVENANCE

Private Collection, Belgium.

The son of a farmer, Laugé was drawn to painting from a very early age, to the point of painting by necessity with pigments he found in nature: “the blackberry with its vinous juice, crushed, gave him red; wild garlic with its punctured bulb creates a lovely blue; as for yellow, he did not find a generous plant to give it to him and with his small savings, he bought it in the town” wrote his friend Jean Girou.

He received lessons in Toulouse with Antoine Bourdelle, Henri Martin and Henri Marre and then in 1881, left for Paris where he was reunited with the first two. Penniless students, these southerners shared miserable accommodation and makeshift meals. At the École des Beaux-Arts, Laugé attended, with Aristide Maillol, the classes of Jean Paul Laurens and Alexandre Cabanel, who urged them not to give in to Pointillism before learning to draw. In addition to the classes given by their professors in the rigid academic methods, the young artist also benefited from the cultural and artistic life of Paris of the 1880s, truly revolutionized from the temerity of the Impressionist artists whose paintings were exhibited in the rooms of the Panorama of Reichshoffen, at Durand-Ruel, rue Saint-Honoré, rue Lafitte and elsewhere. Puvis de Chavannes’ works exhibited at the Salon of 1886 would have a lasting influence on Laugé for their simplicity, their bareness and their stature, qualities that he would later combine with his experimentation on the decomposition of colours of shades to form the fundamental elements of his style.

Although in constant contact with “the true revolution brought about by the lucid audaciousness of the impressionist phalanx”,¹ which was happening in Paris, it was only once he had returned home that he started to take an interest in the artistic techniques practiced by Seurat, Signac, Pissarro, Angrand, Dubois-Pillet. Equipped with a solid artistic background and well informed about Impressionist and Post-Impressionist innovations, he moved to Carcassonne in 1889 where the dense and contrasted light of the south naturally brought him towards a solid and geometric divisionism that was inspired more by Pissarro than by Monet. He benefitted from solid support at the heart of a group of

Fils de cultivateur, Laugé est très tôt attiré par la peinture, au point de peindre par nécessité avec des pigments trouvés dans la nature : « [...] la mûre de son jus vineux lui donne, écrasée, le rouge ; l’ail sauvage de sa bulle crevée, fait un beau bleu ; quant au jaune, il n’a pas trouvé de plante généreuse qui le lui offre, et sur ses petites économies, il l’achète à la ville », écrit son ami Jean Gairou.

Il prend des cours à Toulouse avec Antoine Bourdelle, Henri Martin et Henri Marre puis, en 1881, part à Paris où il retrouve les deux premiers. Étudiants sans le sou, ces Méridionaux partagent logements de misère et repas de fortune. À l’École des beaux-arts, Laugé suit, avec Aristide Maillol, les cours de Jean-Paul Laurens et d’Alexandre Cabanel, lequel les exhorte à ne pas céder au pointillisme avant d’avoir appris à dessiner. Outre les cours donnés par leurs professeurs aux méthodes académiques rigides, le jeune artiste bénéficie de la vie culturelle et artistique parisienne des années 1880, véritablement révolutionnée par les audaces des peintres impressionnistes dont les toiles sont exposées dans les salles du Panorama de Reichshoffen, chez Durand-Ruel, rue Saint-Honoré, rue Lafitte ou ailleurs. Les œuvres de Puvis de Chavannes exposées au Salon de 1886 marqueront durablement Laugé par leur simplicité, leur dépouillement et leur stature, des qualités qu’il associera plus tard à ses recherches sur la décomposition des tons pour former l’essentiel de son style.

Bien qu’en contact constant avec « la véritable révolution apportée par les audaces lucides de la phalange impressionniste¹ » qui s’opère à Paris, ce n’est qu’une fois rentré chez lui qu’il commence à s’intéresser à ces techniques picturales pratiquées par Seurat, Signac, Pissarro, Angrand, Dubois-Pillet. Doté d’un solide bagage artistique et bien au fait des nouveautés impressionnistes et postimpressionnistes, il s’installe en 1889 à Carcassonne où la lumière dense et contrastée du Sud va l’amener naturellement à un divisionnisme solide et géométrique, plus inspiré par Pissarro que par Monet. Il bénéficie de soutiens solides au cœur d’un groupe d’amis, notamment Achille Astre qui ouvrira en 1905 une galerie à Paris, rue Laffitte,



friends, especially Achille Astre who opened a gallery in Paris on the rue Laffitte in 1905, Achille Rouquet, a writer, draughtsman and printmaker for the Revue Méridionale which he established in 1886, the poets Prosper Estien and Achille Mir, Jean Alboize, the future director of the magazine *L'Artiste* and curator of the museum of Fontainebleau, lastly the Sarrault family, which was well established in the city, of whom Laugé made several portraits. After Carcassonne, he moved to Cailhau, Alet, and Toulouse.

In this magnificent still life that dates to the 1890s, Laugé has followed the rule decreed by Signac in his publication *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*: he has used pure colours – the three primary colours – that he has divided but not mixed, juxtaposing them to create nuances and colours for lighting using an optical effect. He uses the blue shadow “faithful complement to his controller, light”. But Laugé was not dogmatic and his work shows little interest in the scientific aspect of research on the division of shades and theories of colours. It is mainly the poetry of lighting effects and alternations of colour that fascinate him in this arrangement of flowers and fruit from his garden, assembled simply on a white tablecloth. Doubtless he was also influenced by *Japonisme*, fashionable at the time and which he could have learned about from the many prints that were being exhibited and collected. In the upper area of his composition, the canvas is mostly left in reserve to introduce a warmer shade in the light blue of the background. In the same way, his signature stands out in red against the blue background and revives and limits the cold tendency. The glass in which the red carnations and white flowers bathe is painted in the same way as the background in the upper section of the painting, it is therefore mainly by an optical effect that the viewer mentally recreates its presence. The search for balance, geometry, is obvious in this still life comprising a skilfully balanced distribution between large and small spheres, apples and grapes, placed on a circular platter, close to the cylindrical form of the glass. Only the flowers have a random shape, organic, that creates a contrast with the geometry of the rest of the painting.

Laugé's works were never accepted at official Salons. He exhibited at the Salon des Indépendants in 1894, at which most of the works unleashed violent criticism. The same year, he participated in an exhibition with the Nabis group in Toulouse. In the early 20th century, he worked on tapestry cartoons for the Gobelins factory and exhibited his meditative and silent paintings in many Parisian galleries, especially the one owned by his friend Achille Astre, but also Bernheim-jeune and Georges Petit.

This still life will be included in the forthcoming catalogue raisonné of the works of Achille Laugé by Nicole Tamburini.

Achille Rouquet, écrivain, dessinateur et graveur de *La Revue méridionale* qu'il a fondée en 1886, les poètes Prosper Estien et Achille Mir, Jean Alboize, futur directeur de la revue *L'Artiste* et conservateur du musée de Fontainebleau, enfin, la famille Sarrault, très implantée dans la ville, dont Laugé fera de nombreux portraits. Après Carcassonne, il s'installe à Cailhau, Alet et Toulouse.

Dans cette magnifique nature morte qui date des années 1890, Laugé suit la règle édictée par Seurat et publiée par Signac dans son ouvrage *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme* : il utilise des couleurs pures – les trois couleurs primaires – qu'il divise mais ne mélange pas, les juxtaposant pour créer des nuances et des couleurs d'éclairage par effet d'optique ; il utilise l'ombre bleue, « fidèle complémentaire de son régulateur la lumière ». Mais Laugé n'est pas dogmatique et son travail ne s'intéresse pas en profondeur à l'aspect scientifique de la recherche sur la division des tons et les théories de la couleur. C'est principalement la poésie des effets de lumière et des alternances de couleur qui le fascine dans cet arrangement des fleurs et des fruits de son jardin, assemblés avec simplicité sur une nappe blanche. Il est sans doute aussi influencé par le japonisme, en vogue, dont il a pu prendre connaissance grâce aux nombreuses estampes alors exposées et collectionnées. Dans la partie supérieure de sa composition, la toile est largement laissée en réserve pour introduire une teinte plus chaude dans le bleu clair du fond. De même, sa signature qui se détache en rouge sur le fond bleu vient réveiller et tonifier la tendance froide. Le verre dans lequel baignent les œillets rouges et les fleurs blanches est peint de la même façon que le fond de la partie supérieure du tableau, et c'est donc principalement par un effet d'optique que le spectateur reconstitue mentalement sa présence. La recherche d'équilibre, de géométrie est évidente dans cette nature morte composée d'une répartition savamment équilibrée entre grandes et petites sphères – pommes et raisins – posées sur un plat circulaire, près de la forme cylindrique du verre. Seules les fleurs ont une forme aléatoire, organique, qui forme un contraste avec la géométrie du reste du tableau.

Les œuvres de Laugé ne furent jamais admises aux salons officiels. Il exposa au Salon des Indépendants en 1894, dont la plupart des œuvres suscitèrent de violentes critiques. La même année, il participa à une exposition avec le groupe des Nabis à Toulouse. Au début du xx^e siècle, il travailla à des cartons de tapisserie pour la manufacture des Gobelins et exposa, dans de nombreuses galeries parisiennes, notamment celle de son ami Achille Astre mais aussi chez Bernheim-Jeune et Georges Petit, ses toiles méditatives et silencieuses.

Cette nature morte sera incluse dans le prochain catalogue raisonné des œuvres d'Achille Laugé par Nicole Tamburini.



UMBERTO BOCCIONI

Reggio Calabria 1882 – Verona 1916

22 *Portrait of a Young Man*

Oil on canvas

36 x 46 cm (14 ³/₁₆ x 18 ¹/₈ in.)

PROVENANCE

Galleria Annunciata, Milan; Galleria dello Scudo, Verona; acquired by the former owner in 1986; sale Christie's Milan, 11 April 2018, lot. 31.

LITERATURE

M. Calvesi, A. D'Ambruoso, *Umberto Boccioni, Catalogo generale*, Turin 2016, p. 268, no. 179 (illustrated).

EXPOSITION

Verona, Museo di Castelvecchio, *Boccioni a Venezia: dagli anni romani alla mostra d'estate a Ca' Pesaro: momenti della stagione futurista*, 1985-1986, catalogue p. 40, no. 20 (reproduced); Milan, Accademia di Brera, 1986; Venice, church of San Stae, 1986; Rome, Galleria Arco Farnese, *Divisionismo Romano*, 1989, catalogue p. 71, no. 14 (reproduced); Vicenza, Basilica Palladiana, *L'arte del XX secolo nelle collezioni private vicentine*, 1998-1999, catalogue p. 78, no. 5 (reproduced); Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, *La pittura a Venezia: dagli anni di Ca' Pesaro alla Nuova Oggettività: 1905-1940, 1999-2000*, catalogue p. 59 (reproduced and also on the cover).

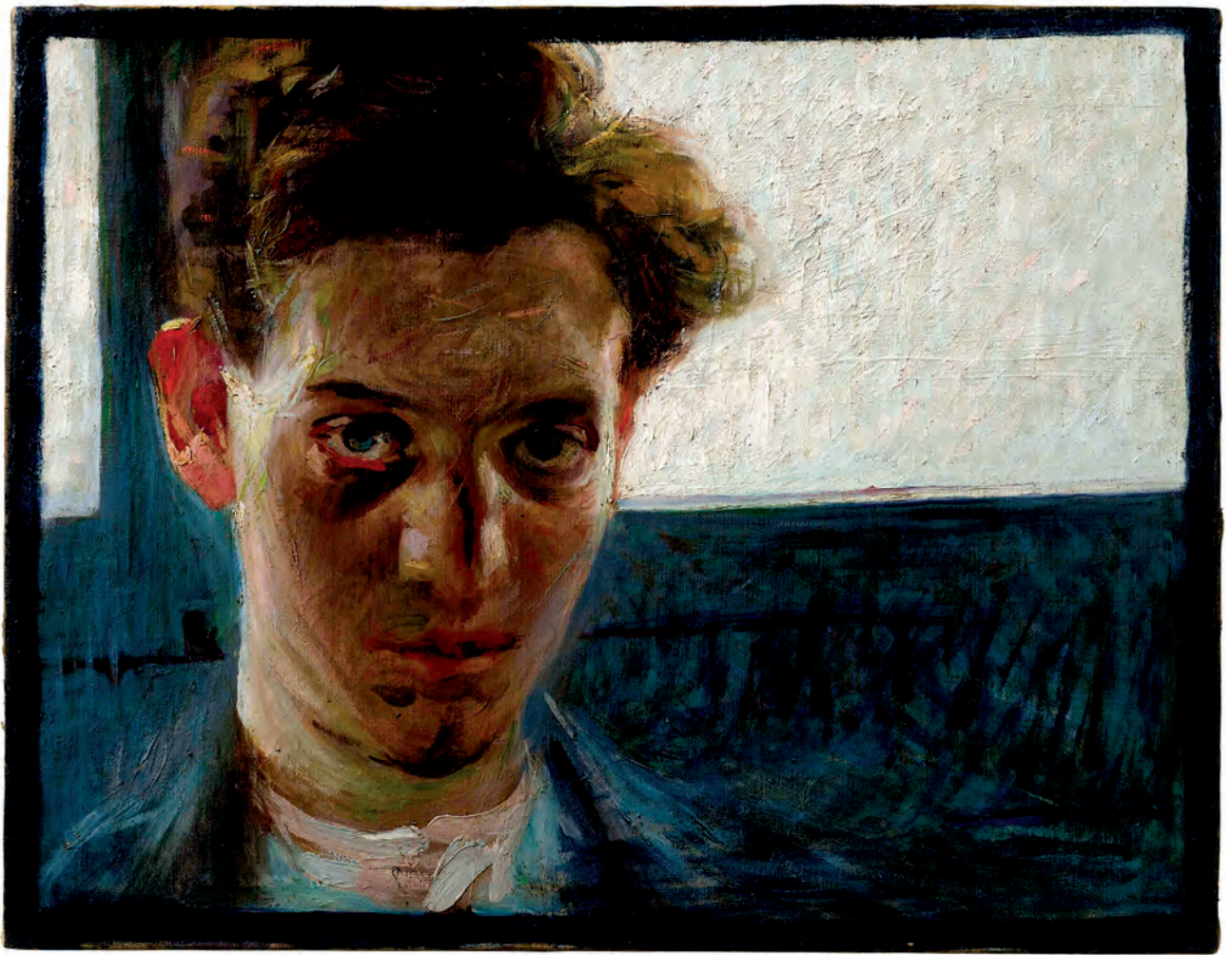
This vibrant *Portrait of a Young Man* dates to the early career of Umberto Boccioni around the years 1905-1906, while the young artist was progressively freeing himself from the influence of his master Giacomo Balla with whom he had learned the Impressionist and Divisionist techniques in Rome.

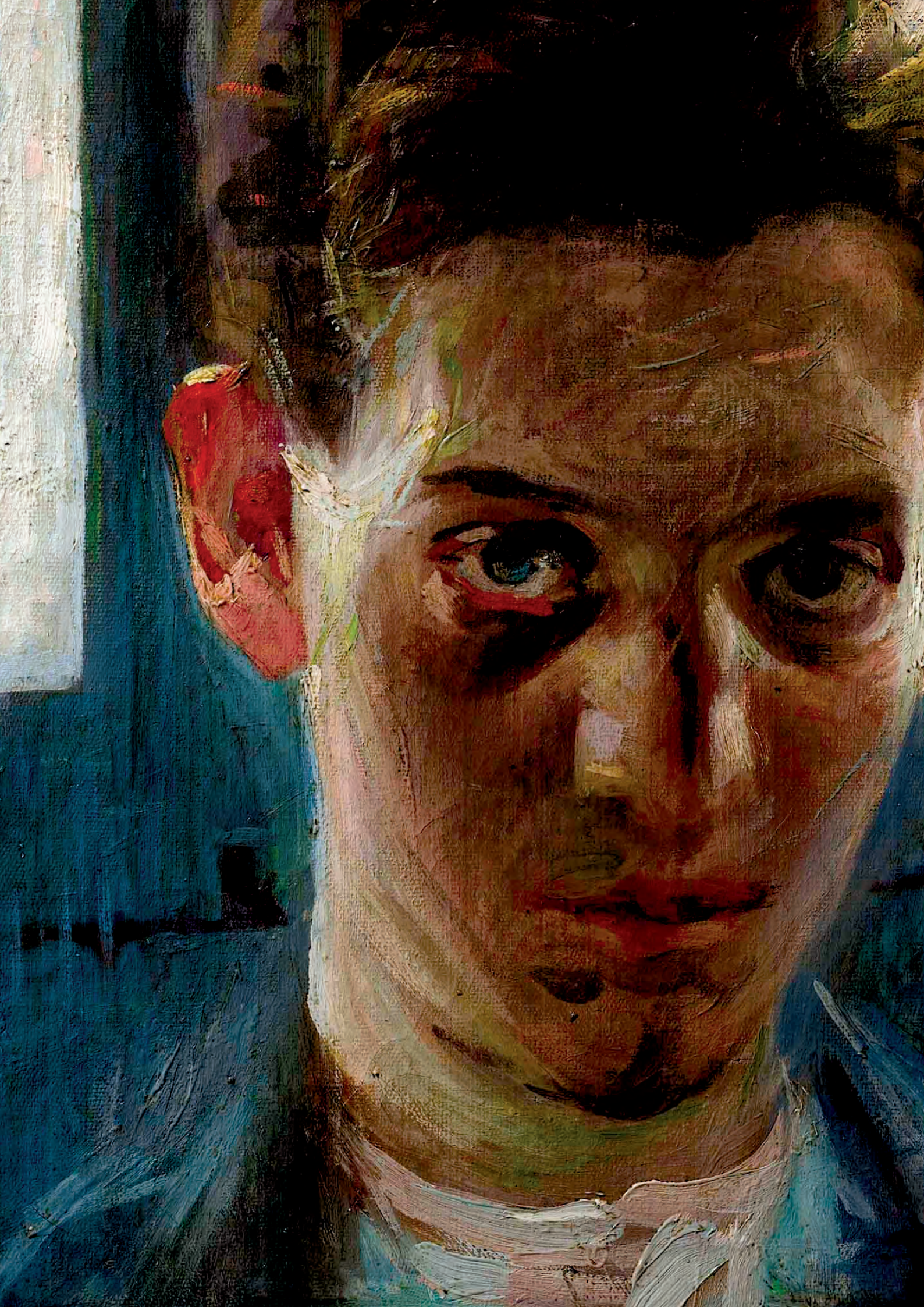
It was on 20 February 1909 that the first *Manifesto of Futurism* written by Filippo Tommaso Marinetti was published and the movement of which Boccioni would become the theoretician was launched. The works from before this revolution show the development, including a variety of artistic experiences, that brought Boccioni to this point. In Rome in 1901, where he studied first at the Scuola Libera del Nudo at the Accademia di Belle Arti, Boccioni was also interested in design. With Gino Severini he became a pupil of Giacomo Balla. From April to August 1906, he joined Severini in Paris to study the Impressionist and post-Impressionist styles that he assimilated and used perfectly. From Paris he undertook a journey to Russia where he remained until November of the same year. In April 1907, he was in Venice and attended drawing classes at the Accademia di Belle Arti. These different types of training formed the basis for a solid cultural background on which the revolution of Futurism was built. In 1908, he met Filippo Tommaso Marinetti in Milan, as well as Carlo Carra and Luigi Russolo and was reunited with Balla and Severini with whom he developed this movement of vital momentum and dynamic sensation.

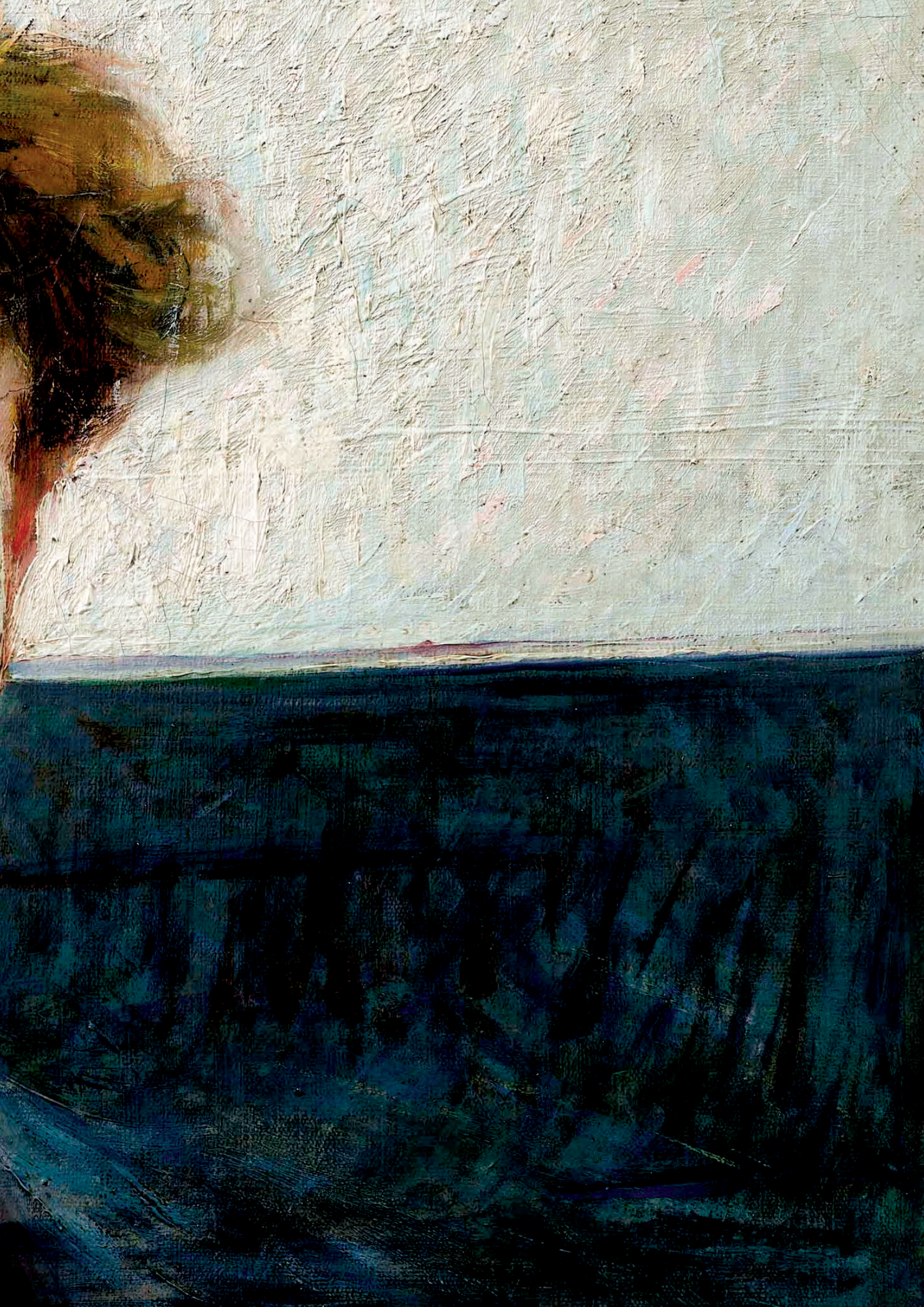
Ce vibrant *Portrait de jeune homme* date du début de la carrière d'Umberto Boccioni vers les années 1905-1906, alors que le peintre se libère progressivement de l'influence de son maître Giacomo Balla, chez lequel il avait appris à Rome les techniques impressionnistes et divisionnistes.

C'est le 20 février 1909 que paraît le premier *Manifeste du futurisme*, écrit par Filippo Tommaso Marinetti, qui lance un mouvement dont Boccioni se fera le théoricien. Avant cela, les œuvres du peintre montrent le cheminement, varié en expériences artistiques, qui le mena à cette rupture. À Rome en 1901, où il étudie d'abord à la Scuola Libera del Nudo à l'Accademia di Belle Arti, Boccioni s'intéresse également au design. Avec Gino Severini, il devient l'élève de Giacomo Balla. D'avril à août 1906, il rejoint Severini à Paris pour étudier les styles impressionnistes et postimpressionnistes qu'il assimile et manie parfaitement. Depuis Paris, il entreprend un voyage en Russie où il demeure jusqu'en novembre de la même année. En avril 1907, il est à Venise et suit des cours de dessin à l'Accademia di Belle Arti. Ces différentes formations constituent le socle d'une solide culture sur laquelle va s'édifier la rupture du futurisme. En 1908, il rencontre Filippo Tommaso Marinetti à Milan, ainsi que Carlo Carra, Luigi Russolo et retrouve Balla et Severini avec lesquels il va élaborer ce mouvement de l'élan vital et de la sensation dynamique.

Maurizio Calvesi a daté ce portrait des années 1905-1906¹ ; sa composition est proche en effet de celle de nombreux portraits réalisés vers le milieu de la







Maurizio Calvesi has dated this portrait to the years 1905-1906;¹ its composition is close in fact to that of numerous portraits created around the middle of the first decade of the 20th century: one of his aunt, dated 1905 (Milan, private collection), of the lawyer Zironda (private collection, made in Paris in 1906) for example. But a comparison can also be made with portraits from the years around 1907, one of his mother (Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna, collection Grassi) of Cavalier Tramello (Milan, private collection) and especially with one of Virgilio Brochi for both the intensity of expression and the structure: devoid of any element of context, social, family or professional, the portrait concentrates on the sitters' faces which are placed off-centre to the left in front of a horizontal element, in a frame traced with the brush. The portrait of Cavalier Tramello also has a painted frame, in brown this time. This composition, which can be found in the artist's graphic work around 1907-1908 may have been inherited from Boccioni's work as a cartoonist, which dates to around 1904. During the years that precede the arrival of Futurism, Boccioni had periods of doubt about the direction in which his art should evolve; he made several attempts but also went back and forth between different techniques.

This portrait, in its internal structure, reveals the influence of the Old Masters, in particular that of the portraitists of 16th century Florence: we know he studied Pontormo thanks to the existence of a drawing that copies the *Portrait of a Young Boy* in the Uffizi according to the autograph inscription². The large eyes open with a magnetic gaze, the beautiful oval of the face placed on a neck encircled with white evokes in a way, by its confident drawing and the fullness of the volumes, the Pontormo's portrait or those of Salviati and Bronzino and therefore confirms Boccioni's visual culture.

Boccioni already considered himself Divisionist in the *Portrait of the Lawyer Zironda* in 1906. Divisionism is fundamental to Futurism, which in a way derives from it. "Divisionism, for the modern painter, must be an innate complementarity" as the *Manifesto of Futurist Painters* of 5 February 1910 states. However, Boccioni at times appears indecisive, as is the case here, and he practiced several techniques. Without being only Divisionist, the portrait is imagined by means of a few unexpected marks of colour, acid green, purple, red and several brushstrokes juxtaposed recall the Impressionist touch. Although a theoretician, in his practice Boccioni went beyond labels and nourished his manner with different influences in a way that was highly experimental. The result here is superb in this captivating portrait, by its intensity and its contrasts of light but also its atmosphere: the softness and plenitude of youth contrast strangely with the intense and fixed gaze, the graveness of the expression.

première décennie du xx^e siècle : celui de sa tante, daté de 1905 (Milan, collection privée) et celui de l'avocat Zironda (collection privée, fait à Paris en 1906), par exemple. Mais la comparaison peut se faire également avec des portraits de l'année 1907, celui de sa mère (Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna, collection Grassi), celui du cavalier Tramello (Milan, collection privée), et particulièrement avec celui de Virgilio Brochi par l'intensité de l'expression mais également la mise en forme : dénué de tout élément de contexte social, familial ou professionnel, le portrait se concentre sur le visage du modèle décentré sur la gauche et placé devant un élément horizontal, dans un encadrement tracé au pinceau. Le portrait du cavalier Tramello possède lui aussi un encadrement peint en brun. Cette mise en page, que l'on retrouvera dans le travail graphique de l'artiste vers 1907-1908, est peut-être héritée du travail de cartooniste de l'artiste, auquel il s'est consacré au cours de l'année 1904. Pendant ces années qui précèdent l'avènement du futurisme, Boccioni traverse des périodes de doute quant à la direction que devrait prendre son art ; il fait de nombreuses tentatives mais également des allers-retours entre différentes techniques.

Ce portrait, dans sa structure interne, révèle l'influence des maîtres anciens et notamment celle des portraitistes du xvi^e siècle florentin : on sait qu'il a étudié Pontormo grâce à l'existence d'un dessin qui copie un portrait de jeune garçon aux Offices, selon l'inscription autographe². Les grands yeux ouverts sur un regard magnétique, le bel ovale du visage posé sur un cou cerclé de blanc peuvent évoquer d'une certaine manière, par leur dessin sûr et la plénitude des volumes, les portraits de ce maître florentin ou encore ceux de Salviati ou de Bronzino et témoignent donc de la culture picturale de l'artiste.

Boccioni se considérait déjà comme divisionniste dans le *Portrait de l'avocat Zironda* en 1906. Cette technique de peinture est fondamentale pour le futurisme, qui en découle d'une certaine façon. « Le divisionnisme, pour le peintre moderne, doit être un complémentarisme inné », déclare en effet le *Manifeste des peintres futuristes* du 5 février 1910. Pourtant, Boccioni se montre parfois indécis, comme ici, et pratique plusieurs techniques. Sans être seulement divisionniste, le portrait s'anime par le moyen de quelques taches de couleurs inattendues, vert acide, violet, rouge et de plusieurs coups de pinceau juxtaposés rappelant la touche impressionniste. Bien que théoricien, dans sa pratique Boccioni va au-delà des étiquettes et nourrit sa facture de différentes influences, d'une façon tout à fait expérimentale. Le résultat ici est superbe dans ce portrait captivant, par son intensité et par ses contrastes de lumière mais aussi d'atmosphère : la jeunesse du visage contraste étrangement avec l'intensité et la fixité du regard ainsi qu'avec la gravité de l'expression.

NOTES

1 DOMENICO PULIGO

- 1 Gamba, Carlo, "Di alcuni ritratti del Puligo", *Rivista de l'Arte*, Rome, 1909, p. 277-280; Emil Schaeffer, "Die Bildnisse des Pietro Carneseccchi", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, II, 1909, p. 405-412.

2 FEDERICO BAROCCI

- 1 Giovanni Pietro Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*, Cambridge University Press, New York, 2005, p. 160
- 2 *Ibid.*, 1672, p. 192.
- 3 *La Galeria del Cavaliere Marino. Distinta in Pitture, e Sculture*, Milan, Giovanni Battista Bidelli, 1620, p. 233: 'This is the Great Barocci./ O jealous and guilty, Nature! You killed him./ Because he had taken your brushes from you./ Jealous, you killed him./ Because although he could never create living men./ Even though without a soul./ He made others believe with counterfeit colours./ That his paintings were alive.'

3 JACOPO LIGOZZI

- 1 Luigi Bastianelli et compagnie, *Serie degli uomini più illustri nella pittura, scultura e architettura*, Florence 1769-1775, volume VII, 1773, p. 231.
- 2 Suzanne Boorsch et John Marciari, *Master drawings from the Yale University Art Gallery*, New Haven, Connecticut, Yale University, 2006, p. 100, note 8

4 JOSEPH HEINTZ THE ELDER

- 1 Carel van Mander, *Le Livre des peintres*, Paris, J. Rouan, 1885 (trad : Henri Hymans), vol. 2, p. 231.
- 2 Theophil Kreichauf, "Historische Erklärung der Gemälde welche Herr Gottfried Winkler", in *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, volumes 7 and 8.

5 ALESSANDRO ROSI

- 1 E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Florence 1994, p. 68.
- 2 Francesco Saverio Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVII*, ca. 1725-1730, A. Matteoli, Rome 1975, p. 232: 'per il Serenissimo Principe Francesco Maria di Toscana fece un bello e vago quadro entrovi la Santa Conversazione, di mezze figure al naturale, e di più un gatto bianco e nero in atto di salire in grembo alla Santissima Vergine, di rara espressione e verità. Tutte queste figure sono assai belle e di gran maniera e con buona armonia disposte; le vesti di esse sono drappi vergati di più colori, alla moda di Paolo, che lo rendono vaghissimo. Questo quadro, dopo la morte del nominato Principe, pervenne nelle mani di Cosimo e fratelli Bencini, ricchi e civili cittadini, i quali – con altri molto belli di diversi maestri – fino al presente giorno con tutta diligenza lo conservano'.
- 3 Elisa Acanfora, *Rosi Alessandro*, dans *La pittura in Italia*, 1989, II, p. 869 rendu à Alessandro Rosi.
- 4 *Vite dei pittori*, vol. 4, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. E.B. 9.5, 1719-1741, I, 1719, c. 164.
- 5 *Reale Galleria di Firenze illustrata*, vol. 13, Florence, 1817-1833, IV, *Serie terza. Ritratti di pittori*, 1833, pp. 18-19; P. Prezzolini, *Storia del Casentino*, vol. 2,

1 DOMENICO PULIGO

- 1 Gamba, Carlo, "Di alcuni ritratti del Puligo", *Rivista de l'Arte*, Rome, 1909, p. 277-280; Emil Schaeffer, "Die Bildnisse des Pietro Carneseccchi", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, II, 1909, p. 405-412.

2 FEDERICO BAROCCI

- 1 Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672, p. 171.
- 2 *Ibid.*, 1672, p. 192.
- 3 *La Galeria del Cavaliere Marino. Distinta in Pitture, e Sculture*, Milan, Giovanni Battista Bidelli, 1620, p. 233 : « Voici le grand Barocci/ Nature jalouse et coupable ! tu l'as tué/ Parce qu'il t'avait dérobé tes pinceaux/ Jalouse, tu l'as tué/ Parce que bien qu'il ne puisse créer d'hommes vivants/ Bien que sans une âme/ Il pouvait faire croire avec ses couleurs/ que ses tableaux étaient vivants. »

3 JACOPO LIGOZZI

- 1 Luigi Bastianelli et compagnie, *Serie degli uomini più illustri nella pittura, scultura e architettura*, Florence, 1769-1775, volume VII, 1773, p. 231.
- 2 Suzanne Boorsch et John Marciari, *Master drawings from the Yale University Art Gallery*, New Haven, Connecticut, Yale University, 2006, p. 100, note 8.

4 JOSEPH HEINTZ THE ELDER

- 1 Carel van Mander, *Le Livre des peintres*, Paris, J. Rouan, 1885 (trad : Henri Hymans), vol. 2, p. 231.
- 2 Theophil Kreichauf, « Historische Erklärung der Gemälde welche Herr Gottfried Winkler », in *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, volumes 7 et 8.

5 ALESSANDRO ROSI

- 1 E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Florence 1994, p. 68.
- 2 F. S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVII*, vers 1725-1730, A. Matteoli, Rome, 1975, p. 232 : « per il Serenissimo Principe Francesco Maria di Toscana fece un bello e vago quadro entrovi la Santa Conversazione, di mezze figure al naturale, e di più un gatto bianco e nero in atto di salire in grembo alla Santissima Vergine, di rara espressione e verità. Tutte queste figure sono assai belle e di gran maniera e con buona armonia disposte; le vesti di esse sono drappi vergati di più colori, alla moda di Paolo, che lo rendono vaghissimo. Questo quadro, dopo la morte del nominato Principe, pervenne nelle mani di Cosimo e fratelli Bencini, ricchi e civili cittadini, i quali – con altri molto belli di diversi maestri – fino al presente giorno con tutta diligenza lo conservano ».
- 3 Elisa Acanfora, *Rosi Alessandro*, dans *La pittura in Italia*, 1989, II, p. 869 rendu à Alessandro Rosi.
- 4 Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite dei pittori*, 4 vol., Florence, 1719-1741, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. E.B. 9.5, 1719-1741, I, 1719, c. 164.
- 5 *Reale Galleria di Firenze illustrata*, 13 vol., Florence, 1817-1833, IV, *Serie terza. Ritratti di pittori*, 1833, p. 18-19 ; P. Prezzolini, *Storia del Casentino*, 2 vol.,

Florence, 1859-1861, I, 1859, p. 113.

- 6 Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, vol. 8, Pisa 1839-1847, VII, 1847, p. 44.
- 7 E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Florence 1994, cat. 15, pp. 67-68, fig. 16.
- 8 *Ibid.*, cat. 16, pp. 68-69, ill., likely sold Christie's.
- 9 Francesca Baldassari, *op. cit.* (see literature), p. 628.
- 10 See V.E. Markova, *Dipinti del Seicento fiorentino in Russia*, in "Antichità viva", XXXIII, 1994, 5, pp. 36-42.
- 11 See E. Acanfora, *op. cit.*, cat. nn. 18-20, p. 69-70, ill.
- 12 On this issue see E. Acanfora, *Firenze 1630 : invenzione, copia, mercato. Una fonte per Filippo Baldinucci* (being prepared for publication).
- 13 For the Roman context and Caravaggio's doubles, see R. Vodret Adamo (dir.), *I doppi del Caravaggio : il mistero svelato dei due San Francesco in meditazione*, exhibition catalogue (Carpineto Romano, 2010), Rubbettino Editore, 2010.

6 BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

- 1 W.B. Jordan, *op. cit.*, see bibliography, 2002, p. 63-73.
- 2 "An octagonal *lamina* (metal plate) depicting our Lady (The Virgin Mary) and our Lord Jesus Christ at the bottom of the Cross with a few little angels crying by Murillo with its silver gilded frame and with small gilded bronze heads of angels.
- 3 *ibid.*, p. 64.

7 SALVATOR ROSA

- 1 Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, Stamperia del Ricciardi, 1745, tome 3, p. 215 : 'sopra una barchetta, in compagnia di [...] Marzio Masturzo, scolaro di Paolo (Greco), per disegnar massimamente le vedute della bella riviera di Posilippo e quelle verso Pozzuoli, quasi tanti esemplari prodotti dalla natura.'
- 2 Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti*, Rome, chez Gregorio, Settari, 1772, p. 478: 'va in campagna a copiare i paesi piu belli.'
- 3 James S Patty, *Salvator Rosa in French Literature: From the Bizarre to the Sublime*, The University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, 2005.
- 4 The Irish writer Lady Morgan, who was born Sydney Owenson, published *The Life and Times of Salvator Rosa* in 1824.
- 5 Alexandre Dumas dedicated to the artist a two-part *feuilleton* 'Salvator Rosa. Mœurs napolitaines', published in *Le Courrier français* on 28 and 29 March 1843.
- 6 Eugène de Mirecourt made the artist appear in his adventure novel *Masaniello* published in 1851.
- 7 Adelphé Nouville published 'Salvator Rosa dans les Abruzzes' in *Bulletin de la société des gens de lettres* in June 1855.
- 8 Marc-Monnier, *Histoire du brigandage dans l'Italie méridionale*, Paris, Michel Levy frères, 1862.

8 CESARE FRACANZANO

- 1 Bernardo De Dominici, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, 1743, vol. III, p. 82
- 2 Painted for the canonico Pizzella, according to G.B.

Florence, 1859-1861, I, 1859, p. 113.

- 6 Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 8 vol., Pise, 1839-1847, VII, 1847, p. 44.
- 7 E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Florence, 1994, cat. 15, p. 67-68, fig. 16.
- 8 *Ibid.*, cat. 16, p. 68-69, ill.
- 9 Francesca Baldassari, *op. cit.* (voir bibliographie), p. 628.
- 10 V.E. Markova, *Dipinti del Seicento fiorentino in Russia*, in "Antichità viva", XXXIII, 1994, 5, pp. 36-42.
- 11 À ce sujet, voir E. Acanfora, *op. cit.*, cat. nn. 18-20, p. 69-70, illustré.
- 12 Sur la question, voir. E. Acanfora, *Firenze 1630 : invenzione, copia, mercato. Una fonte per Filippo Baldinucci* (en cours de publication).
- 13 Pour le contexte romain et à propos des « doubles » du Caravage, voir R. Vodret Adamo (dir.), *I doppi del Caravaggio : il mistero svelato dei due San Francesco in meditazione*, catalogue d'exposition (Carpineto Romano, 2010), Rubbettino Editore, 2010.

6 BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

- 1 W.B. Jordan, *op. cit.* (voir bibliographie), p. 63-73.
- 2 « une *lamina* octogonale dépeignant Nostra Signora [la Vierge] et Notre Seigneur Jésus-Christ au bas de la croix et quelques petits anges pleurant de Murillo avec son cadre doré d'argent fin et des petites têtes d'anges de bronze sous la dorure. »
- 3 *Ibid.*, p. 64.

7 SALVATOR ROSA

- 1 Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, Stamperia del Ricciardi, 1745, tome 3, p. 215 : « sopra una barchetta, in compagnia di [...] Marzio Masturzo, scolaro di Paolo (Greco), per disegnar massimamente le vedute della bella riviera di Posilippo e quelle verso Pozzuoli, quasi tanti esemplari prodotti dalla natura. »
- 2 Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti*, Rome, chez Gregorio, Settari, 1772, p. 478 : « va in campagna a copiare i paesi piu belli. »
- 3 James S. Patty, *Salvator Rosa in French Literature : From the Bizarre to the Sublime*, The University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, 2005. français les 28 et 29 mars 1843.
- 4 L'Irlandaise Sydney Owenson, devenue Lady Morgan en 1812, publia *The Life and Times of Salvator Rosa* en 1824.
- 5 Alexandre Dumas consacre à l'artiste un feuilleton en deux parties « Salvator Rosa. Mœurs napolitaines », publié dans *Le Courrier français* les 28 et 29 mars 1843.
- 6 Eugène de Mirecourt met en scène l'artiste dans son récit d'aventure et de fiction *Masaniello* publié en 1851.
- 7 Adelphé Nouville a publié « Salvator Rosa dans les Abruzzes » dans le *Bulletin de la société des gens de lettres* en juin 1855.
- 8 Marc-Monnier, *Histoire du brigandage dans l'Italie méridionale*, Paris, Michel Levy frères, 1862.

8 CESARE FRACANZANO

- 1 Bernardo De Dominici, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, 1743, vol. III, p. 82.

D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, in *Arch. stor. per le prov. napoletane*, XLV (1920), p. 60, mentioned by Monica Romano in her entry on Cesare Fracanzano on www.treccani.it.

3 Talented artist.

4 See e.g. M. Bugli, *Cesare Fracanzano: nuovi documenti e alcuni dipinti inediti*, in 'Kronos', 3, 2001, 73-84; M. Romano, *Fracanzano, Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49, ad vocem, Rome, 1997; S. Schütze, 'in 'Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien', 4/5.2002/03 (2004), pp. 164-189; V. Farina, *Artemisia e i pittori del Conte. La collezione di Giangiolamo II Acquaviva d'Aragona a Conversano*, exhibition catalogue, Cava de' Tirreni, 2018, passim.

9 GIOVANNI ANTONIO BURRINI

1 Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739, p. 326 : 'uomo timido di natura e quanto ardito pareva e pieno di vivacità e di prontezza nell'opere suo altrettanto pusillanimo e da poco nel rimanent'.

2 *Idem*, p. 325 : 'in questo genere di cose singolarmente so poria dir, che il Burrini fosse il nostro Cortona, o il nostro Giordani.'

3 Eugenio Riccòmini, *Giovanni Antonio Burrini*, Bologne, Edizioni Tipoarte, 1999, p. 10 : 'un dilatarsi ampio del gesto pittorico, un gagliardo affrettarsi della mano a coprire la superficie, un lasciar correre il pennello in stesure più sommarie, e talora quasi sbadate, anche se non prive di vezzi'.

4 Zanotti, *ibid.*, p. 326 : 'il timore però di non poter reggere il peso di una famiglia'.

5 Riccòmini, *ibid.*, p. 209, no. 38.

10 PIERRE SUBLEYRAS

1 Formerly in the collection of Christian Hammer, then in the Susini collection before being with Jean Luc Baroni.

11 CLAUDE-JOSEPH VERNET

1 Florence Ingersoll-Smouse, *Joseph Vernet - peintre de Marine 1714-1789*, Paris, 1926, T. II, p. 20, no. 925: «Au bord de la mer/Signé: J. Vernet 1770/H. 0,32 m ; L. 0,50 m/Musée de l'Ermitage, Leningrad, no. 1799 (coll. Galizine)». Painting dated to 1770, formerly collection of Prince Dimitry Alekseyevich Golitsyn (1734-1803).

2 F. Ingersoll-Smouse, *op. cit.*, no. 939. Work dated 1771.

3 F. Ingersoll-Smouse, *op. cit.*, no. 1300, print by Jacques Le Veau (1729-1786). Print dated 1773.

12 BÉNIGNE GAGNERAUX

1 We are grateful to the former owners for providing information on provenance.

2 H. Baudot, "Éloge historique de Bénigne Gagnereaux, peintre d'histoire de S.M. le Roi de Suède, membre de l'Académie de'Forti, à Rome, membre et professeur de l'Académie des beaux-arts de Florence prononcé aux séances publiques et particulières de l'Académie du 14 décembre 1846 et 3 février 1847", in *Mémoires de*

2 Exécutée pour le chanoine Pizzella, selon G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, in *Arch. stor. per le prov. napoletane*, XLV (1920), p. 60, source citée par Monica Romano dans la notice « Cesare Fracanzano » sur www.treccani.it.

3 Vaillant artiste.

4 Voir par ex. Maria Luigia Bugli, « Cesare Fracanzano: nuovi documenti e alcuni dipinti inediti », in *Kronos*, 3, 2001, 73-84 ; Monica Romano, « Fracanzano, Cesare », in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49, ad vocem, Rome, 1997 ; S. Schütze, in *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 4/5.2002/03 (2004), p. 164-189 ; Viviana Farina (dir.), *Artemisia e i pittori del Conte. La collezione di Giangiolamo II Acquaviva d'Aragona a Conversano*, catalogue d'exposition, Cava de' Tirreni, Area Blu, 2018, passim.

9 GIOVANNI ANTONIO BURRINI

1 Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, Bologne, Lelio dalla Volpe, 1739, p. 326 : « Uomo timido di natura e quanto ardito pareva e pieno di vivacità e di prontezza nell'opere suo altrettanto pusillanimo e da poco nel rimanente. »

2 *Ibid.*, p. 325 : « in questo genere di cose singolarmente so poria dir, che il Burrini fosse il nostro Cortona, o il nostro Giordani. »

3 Eugenio Riccòmini, *Giovanni Antonio Burrini*, Bologne, Edizioni Tipoarte, 1999, p. 10 : « un dilatarsi ampio del gesto pittorico, un gagliardo affrettarsi della mano a coprire la superficie, un lasciar correre il pennello in stesure più sommarie, e talora quasi sbadate, anche se non prive di vezzi ».

4 Zanotti, *op. cit.*, p. 326 : « il timore però di non poter reggere il peso di una famiglia ».

5 Riccòmini, *op. cit.*, p. 209, no. 38.

10 PIERRE SUBLEYRAS

1 Autrefois dans la collection Christian Hammer, puis dans la collection Susini et enfin chez Jean-Luc Baroni.

11 CLAUDE-JOSEPH VERNET

1 Florence Ingersoll-Smouse, *Joseph Vernet - peintre de Marine 1714-1789*, Paris, 1926, T. II, p. 20, no. 925 : «Au bord de la mer/Signé: J. Vernet 1770/H. 0,32 m ; L. 0,50 m/Musée de l'Ermitage, Leningrad, no. 1799 (coll. Galizine)». Œuvre datée de 1770, ancienne collection du prince Dimitri Alekseyevich Golitsyn (1734-1803).

2 *Ibid.*, no. 939. Œuvre datée de 1771.

3 *Ibid.*, no. 1300, gravure de Jean-Jacques Le Veau (1729-1786). Gravure datée de 1773.

12 BÉNIGNE GAGNERAUX

1 Nous remercions les anciens propriétaires d'avoir communiqué les éléments de provenance.

2 Henri Baudot, « Éloge historique de Bénigne Gagnereaux, peintre d'histoire de S.M. le Roi de Suède, membre de l'Académie de'Forti, à Rome, membre et professeur de l'Académie des beaux-arts de Florence, prononcé aux

l'Académie des sciences, arts et belles lettres de Dijon, Dijon et Paris, 1847, volume 47 et 2^{ème} édition, Dijon, 1889 with preface and notes by M. Chevrot.

- 3 idem, p. 212.
- 4 Christie's, Monaco, 30 June 1995 (lot 66); S. Laveissière, *Bénigne Gagneraux (1756-1795): un peintre bourguignon dans la Rome néo-classique*, Éditions De Luca, 1983, p. 110.
- 5 Baudot is wrong about the dimensions of these works, which he considers were all painted, horizontally or vertically on canvases measuring 55 x 76 cm. Here again, it is likely that the measurements taken with or without the frames are incorrect.
- 6 Baudot, 1847, p. 216 et 1889, p. 46.
- 7 These two lovely horses' heads (private collection) are also mentioned in the painter's posthumous inventory: "deux tableaux peints sur toile où sont deux têtes de cheval, bordure dorée, larges 1 brasse et hauts 1 br à 1/3 [two paintings on canvas on which there are two horses' heads, gilt frame, 1 brasse wide and 1 1/3 br tall]" under lot 10 but not in the list of works drawn up by the painter. Baudot deduced from this that they were painted after 1794. It is also possible that for the artist they were only painted studies preparatory for the *Battle of Senef* and not finished works, and that consequently they did not deserve to be included in his inventory.
- 8 Delamarche sale, 29-31 May 1860, lot 260.
- 9 Jacques Augustin Galiffe, *Notices généalogiques sur les familles genevoises depuis les premiers temps jusqu'à nos jours*, vol. II, Geneva, 1831, p. 536-561.
- 10 Francesco Antonio Vitale, *Storia diplomatica de'senatori di Roma dalla decadenza dell'imperio romano fino a nostril tempi*, Rome, stamperia Salomoni, 1791, p. 453.

13 LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

- 1 R.J. Durdent, *Galerie des Peintres français du Salon de 1812*, Paris, 1813, p. 53-54.
- 2 Charles Paul Landon, *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts: Recueil de gravures au trait d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture ou projets d'architecture*, Paris, Imprimerie de Chaigneau aîné, 1812, "Salon de 1812", p. 101.
- 3 Susan Siegfried, "Boilly and the Frame-up of Trompe-l'œil", *Oxford Art Journal*, 1992, XV, no.2, p. 31; *The Art of Louis Leopold Boilly, Modern Life in Napoleonic France*, New Haven, in association with the Kimbell Art Museum. Fort Worth and the National Gallery of Art, p.187.
- 4 Napoléon I^{er} fait même déplacer le tableau de la Joconde dans la chambre de Joséphine aux Tuileries en 1801, témoignage d'un renouveau d'intérêt pour le peintre toscan à cette époque. Parmi les plus célèbres observations de Léonard, on peut citer celle des ombres qui « se noient ensemble et se perdent insensiblement comme la fumée » (*Traité de la peinture*, chapitre XVIII) ou encore son conseil : « Remarquez bien que les ombres des objets ne sont pas toujours simples et unies et qu'outre la principale, il y en a encore d'autres qu'on n'aperçoit presque point, parce qu'elles sont comme une fumée ou une vapeur légère répandue sur la principale ombre : remarquez aussi que ses

séances publiques et particulières de l'Académie du 14 décembre 1846 et du 3 février 1847 », in *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles lettres de Dijon*, Dijon et Paris, 1847, volume 47, et 2^e édition, Dijon, 1889, avec préface et notes par M. Chevrot.

- 3 *Ibid.*, p. 212.
- 4 Monaco, chez Christie's, le 30 juin 1995 (lot 66) ; Sylvain Laveissière, *Bénigne Gagneraux (1756-1795). Un peintre bourguignon dans la Rome néo-classique*, Éditions De Luca, 1983, p. 110.
- 5 Baudot se trompe sur les dimensions de ces œuvres, qu'il estime être toutes peintes, verticalement ou horizontalement, sur des toiles de 55 x 76 cm. On peut imaginer là aussi que les mesures prises avec ou sans les cadres soient trompeuses.
- 6 H. Baudot, 1847, p. 216 et 1889, p. 46.
- 7 Ces deux belles têtes de chevaux (collection particulière) sont également mentionnées dans l'inventaire après décès du peintre : « deux tableaux peints sur toile où sont deux têtes de cheval, bordure dorée, larges 1 brasse et hauts 1 br à 1/3 » au lot 10 mais pas dans la liste des œuvres établie par le peintre. Baudot en déduit qu'elles ont été peintes après 1794. On peut aussi penser qu'il ne s'agissait pour l'artiste que d'études peintes en vue de la réalisation de la *Bataille de Senef*, et non d'œuvres finies, et qu'en conséquence elles ne méritaient pas de figurer dans son inventaire.
- 8 Vente Delamarche, 29-31 mai 1860, lot 260.
- 9 Jacques Augustin Galiffe, *Notices généalogiques sur les familles genevoises depuis les premiers temps jusqu'à nos jours*, tome II, Genève, 1831, p. 536-561.
- 10 Francesco Antonio Vitale, *Storia diplomatica de'senatori di Roma dalla decadenza dell'imperio romano fino a nostril tempi*, Rome, stamperia Salomoni, 1791, p. 453.

13 LOUIS-LÉOPOLD BOILLY

- 1 René-Jean Durdent, *Galerie des Peintres français du Salon de 1812* (Éd. 1813), Paris, p. 53-54.
- 2 Charles-Paul Landon, *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts : Recueil de gravures au trait d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture ou projets d'architecture*, Paris, Imprimerie de Chaigneau aîné, 1812, « Salon de 1812 », p. 101.
- 3 Susan Siegfried, « Boilly and the Frame-up of Trompe-l'œil », *Oxford Art Journal*, 1992, XV, no. 2, p. 31 ; *The Art of Louis Leopold Boilly, Modern Life in Napoleonic France*, New Haven, en association avec le Kimbell Art Museum. Fort Worth et la National Gallery of Art, p. 187.
- 4 Napoléon I^{er} fait même déplacer le tableau de la Joconde dans la chambre de Joséphine aux Tuileries en 1801, témoignage d'un renouveau d'intérêt pour le peintre toscan à cette époque. Parmi les plus célèbres observations de Léonard, on peut citer celle des ombres qui « se noient ensemble et se perdent insensiblement comme la fumée » (*Traité de la peinture*, chapitre XVIII) ou encore son conseil : « Remarquez bien que les ombres des objets ne sont pas toujours simples et unies et qu'outre la principale, il y en a encore d'autres qu'on n'aperçoit presque point, parce qu'elles sont comme une fumée ou une vapeur légère répandue sur la principale ombre : remarquez aussi que ses

différentes ombres ne se portent pas toutes du même côté » (chapitre XXVI).

- 5 *Louis-Léopold Boilly*, exposition du 4 novembre 2011 au 6 février 2012, Palais des beaux-arts de Lille ; catalogue d'exposition, Paris, N. Chaudin, 2011, sous la direction d'Annie Scottez-De Wambrechies et Florence Raymond, p. 235, no. 162.

14 FRANZ LUDWIG CATEL

- 1 For more about the artist's life, see: Andreas Stolzenburg, *Franz Ludwig Catel (1778 - 1856) paesaggista e pittore di genere*, exhibition catalogue Rome, Casa di Goethe, Rome 2007 (also available in German); *Franz Ludwig Catel. Italienbilder der Romantik*, published by Hubertus Gaßner and Andreas Stolzenburg, exhibition catalogue Hamburger Kunsthalle, Petersberg 2015.
- 2 For the Fondazione Catel (formerly Pio Istituto Catel, established in accordance with wishes expressed in the artist's will), see <http://www.fondazionecatel.it/arte/> and Andreas Stolzenburg, "Franz Ludwig Catels Engagement für die deutsche Künstlerschaft in Rom und die Gründung des Pio Istituto Catel" (Franz Ludwig Catel's engagement with the German art community in Rome and the foundation of the foundation du Pio Istituto Catel), in *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1770-1840). Akteure und Handlungsorte / Il mercato d'arte e l'attività artistica a Roma (1770-1840). Attori e luoghi*, published by Hannelore Putz, international conference held at the German Historical Institute, Rome, 30/9-2/10/2014, organized by the German Historical Institute, Rome, the Bibliotheca Hertziana-Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte Rome, and the history seminar of the LMU, Munich, p. 273-294.
- 3 Exh. cat. Hamburg, 2015, p. 448, no. 120, fig. p. 329. The watercolour comes from the collection of Susanne Elisabeth Sillem (1785-1865) from Hamburg, who had acquired it directly from the artist during a trip to Rome before bequeathing it in 1866, with other works, to the Free and Hanseatic City of Hamburg; since 1869 it has been at the Hamburger Kunsthalle.
- 4 I am grateful to Arnold Esch, Rome for the identification.
- 5 *Franz Ludwig Catel (1778 - 1856) paesaggista e pittore di genere*, exhibition catalogue, Casa di Goethe, Rome 2007 (also available in German), p. 103, fig. 59, p. 104.
- 6 Cf. also exhibition catalogue Hamburg 2015, p. 321-333.
- 7 For example Pierre-Louis-Jean-Casimir Duc de Blacas (1771-1839) and Alexandre-Jacques-Laurent Anisson du Perron (1776-1852) known as buyers of paintings by Catel in France; cf. exhibition catalogue, Hamburg 2015, p. 17, with note 208 (Blacas) and p. 258, with note 16 (Anisson du Perron). Artist friends of Catel in Rome, François-Marius Granet, Auguste de Forbin (1777-1841) and possibly also Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) certainly acted as intermediaries.

15 GIACINTO GIGANTE

- 1 Urchins of the streets of Naples.

différentes ombres ne se portent pas toutes du même côté » (chapitre XXVI).

- 5 *Louis-Léopold Boilly*, exposition du 4 novembre 2011 au 6 février 2012, Palais des beaux-arts de Lille ; catalogue d'exposition, Paris, N. Chaudin, 2011, sous la direction d'Annie Scottez-De Wambrechies et Florence Raymond, p. 235, no. 162.

14 FRANZ LUDWIG CATEL

- 1 Pour plus de détails sur la vie et l'œuvre de l'artiste, voir : Andreas Stolzenburg, *Der Landschafts- und Genremaler Franz Ludwig Catel (1778-1856)*, catalogue de l'exposition Rome, Casa di Goethe, Rome 2007 (également disponible en italien) ; *Franz Ludwig Catel. Italienbilder der Romantik*, publié par Hubertus Gaßner et Andreas Stolzenburg, catalogue de l'exposition Hamburger Kunsthalle, Petersberg, 2015.
- 2 Sur la Fondazione Catel (ancien Pio Istituto Catel, fondé selon les volontés testamentaires de l'artiste), voir <http://www.fondazionecatel.it/arte/> et Andreas Stolzenburg, « Franz Ludwig Catels Engagement für die deutsche Künstlerschaft in Rom und die Gründung des Pio Istituto Catel » (L'engagement de Franz Ludwig Catel pour la communauté artistique allemande à Rome et la fondation du Pio Istituto Catel), dans *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1770-1840). Akteure und Handlungsorte / Il mercato d'arte e l'attività artistica a Roma (1770-1840). Attori e luoghi*, publié par Hannelore Putz, conférence internationale à l'Institut historique allemand, Rome, 30/9-2/10/2014, organisée par l'Institut historique allemand, Rome, la Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte (Institut Max-Planck pour l'histoire de l'art), Rome, et le séminaire historique de la LMU, Munich, p. 273-294.
- 3 Catalogue de l'exposition Hamburg 2015, p. 448, no. 120, illustré p. 329. L'aquarelle provient de la collection de la Hambourgeoise Susanne Elisabeth Sillem (1785-1865), qui l'avait acquise directement auprès de l'artiste lors d'un voyage à Rome avant de la léguer en 1866, avec d'autres œuvres artistiques, à la Ville libre et hanséatique de Hamburg ; elle se trouve depuis 1869 à la Hamburger Kunsthalle.
- 4 Tous mes remerciements pour l'identification à Arnold Esch, Rome.
- 5 *Der Landschafts- und Genremaler Franz Ludwig Catel (1778-1856)*, catalogue de l'exposition, Casa di Goethe, Rome 2007 (également disponible en italien), p. 103, fig. 59, p. 104.
- 6 Cf. aussi le catalogue de l'exposition Hamburg, 2015, p. 321-333.
- 7 Citons par exemple Pierre-Louis-Jean-Casimir de Blacas d'Aulps, duc de Blacas (1771-1839) et Alexandre-Jacques-Laurent Anisson du Perron (1776-1852) connus comme acquéreurs de tableaux de Catel en France ; cf. Catalogue de l'exposition Hamburg, 2015, p. 17, avec note 208 (Blacas) et p. 258, avec note 16 (Anisson du Perron). Les artistes amis de Catel à Rome François-Marius Granet, Auguste de Forbin (1777-1841) et possiblement aussi Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) jouèrent certainement le rôle d'intermédiaires.

16 GIUSEPPE MOLteni

- 1 Fernando Mazzocca, Lavinia M. Galli Michero, Paola Segramora Rivolta (dir.), *Giuseppe Molteni 1800-1867 e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, catalogue d'exposition, Milan, Skira, 2000.
- 2 Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo, *Romanticismo*, catalogue d'exposition, Milan, Silvana, 2018.
- 3 Fernando Mazzocca, « Painting in the Kingdom of Lombardy-Venetia 1820-1860. The Long Period of Romanticism », in *Is that Biedermeier ? Amerling, Waldmüller, and More*, catalogue d'exposition (Vienne, Belvédère), München, Hirmer Verlag GmbH, 2016, p. 49-59.

17 GIUSEPPE MOLteni

- 1 Fernando Mazzocca confirmed the attribution to Molteni after seeing this picture on 4 October 2017.
- 2 F. Mazzocca, *Giuseppe Molteni e il ritratto nella Milano romantica 1800-1867*, exhibition catalogue, Milan, 2000, no. 10, p. 200; illustrated p.109.
- 3 F. Ambrosoli, 'Belle Arti, Esposizione pubblica del 1830', in *L'Eco*, no. 114, Thursday 22 settembre 1830, p. 454: 'Se volete un bel ritratto, non manca a Milano chi ve lo farà; e bene, se vi piace che la vostra figura campeggi tutta intera in un quadro storico e composto dirigetevi al Palagi o all'Hayez, ma se vi preme d'avere a colpo sicuro un ritratto che parli al cuore di vostra madre, di vostro figlio, o d'una moglie che v'ami, fatelo fare al Molteni'.

19 ÉMILE BERNARD

- 1 Neil McWilliam, Émile Bernard, les lettres d'un artiste (1884 - 1941), Dijon, Les presses du réel, 2012, p. 60-62, lettre no. 20.
- 2 "Where are you going? Travelling painter/ always gathering along the roads/ Fleeing Paris and all its doubts/ to walk alone, sad and pensive? When on your forehead drops bead/When in your eyes red appears/ and in your furious desire/ you take your paintings for daubs/ what are you hoping for, always thoughtful? / with no future, no proud glory/ do you see with a lascivious gaze? I see the sky full of light/ I look in all of nature/ the beautiful, the great, in the naïve!" translated from the original in French in Neil McWilliam, *op.cit.*, p. 62.
- 3 Wildenstein Institute, Fred Leeman, *Emile Bernard (1868-1941)*, Citadelles & Mazenod, Wildenstein Institute publications, 2013, p. 72, fig. 29.

20 RODERIC O'CONOR

- 1 Salon des Indépendants, Paris, 1893, no. 962 *Gamin*.
- 2 Alfred Jarry, 'Filiger', *Mercure de France*, no. 57, September 1894.
- 3 Sotheby's, London, *The Irish Sale*, 18 May 2000, no. 111.
- 4 Jonathan Benington and Brendan Rooney, *Roderic O'Conor and the Moderns: Between Paris and Pont-Aven*, National Gallery of Ireland, Dublin, 2018, 66-7, no. 35.
- 5 Benington and Rooney, *op. cit.*, 64-5, no. 34.
- 6 Roderic O'Conor to Clive Bell, 18 February 1908, OCCB6, National Gallery of Ireland Archive, Dublin.

15 GIACINTO GIGANTE

- 1 Gamins des rues de Naples.

16 GIUSEPPE MOLteni

- 1 F. Mazzocca, L. M. Galli Michero, P. Segramora Rivolta (dir.), *Giuseppe Molteni 1800-1867 e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, exhibition catalogue, Milan, Skira, 2000.
- 2 Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo, *Romanticismo*, catalogue d'exposition, Milan, Silvana, 2018.
- 3 Fernando Mazzocca, « Painting in the Kingdom of Lombardy-Venetia 1820-1860. The Long Period of Romanticism », in *Is that Biedermeier ? Amerling, Waldmüller, and More*, catalogue d'exposition (Vienne, Belvédère), München, Hirmer Verlag GmbH, 2016, p. 49-59.

17 GIUSEPPE MOLteni

- 1 Fernando Mazzocca a confirmé l'attribution à Molteni après l'avoir vue le 4 octobre 2017.
- 2 F. Mazzocca, *Giuseppe Molteni e il ritratto nella Milano romantica 1800-1867*, catalogue d'exposition, Milan, 2000, no. 10, p. 200 ; illustré p. 109.
- 3 F. Ambrosoli, « Belle Arti, Esposizione pubblica del 1830 », dans *L'Eco*, no. 114, jeudi 22 septembre 1830, p. 454 : « Se volete un bel ritratto, non manca a Milano chi ve lo farà ; e bene, se vi piace che la vostra figura campeggi tutta intera in un quadro storico e composto dirigetevi al Palagi o all'Hayez, ma se vi preme d'avere a colpo sicuro un ritratto che parli al cuore di vostra madre, di vostro figlio, o d'una moglie che v'ami, fatelo fare al Molteni. »

19 ÉMILE BERNARD

- 1 Neil McWilliam, Émile Bernard, les lettres d'un artiste (1884-1941), Dijon, Les presses du réel, 2012, p. 60-62, lettre no. 20.
- 2 « Où vas-tu ? peintre voyageur/ Glanant toujours le long des routes/ Fuyant Paris et tous ses doutes/ Pour marcher seul, triste et songeur ?/ Quand sur ton front perlent des gouttes/ Quand dans tes yeux vient la rougeur/ Et que dans ton désir rageur/ Tu prends tes tableaux pour des croûtes.../ Qu'espères-tu, toujours pensif ?/ Sans avenir, sans gloire altière/ Que vois-tu d'un regard lascif ?/ Je vois le ciel plein de lumière/ Je cherche en la nature entière/ Le beau, le grand, dans le naïf ! »
- 3 Fred Leeman, *Émile Bernard (1868-1941)*, Citadelles & Mazenod, Wildenstein Institute publications, 2013, p. 72, fig. 29.

20 RODERIC O'CONOR

- 1 Salon des Indépendants, Paris, 1893, no. 962, *Gamin*.
- 2 Alfred Jarry, « Filiger », *Mercure de France*, no. 57, septembre 1894, p. 74.
- 3 Sotheby's, Londres, *The Irish Sale*, 18 mai 2000, no. 111.
- 4 Jonathan Benington et Brendan Rooney, *Roderic O'Conor and the Moderns : Between Paris and Pont-Aven*, catalogue d'exposition, National Gallery of Ireland, Dublin, 2018, p. 66-67, no. 35.
- 5 *Ibid.*, p. 64-65, no. 34.
- 6 Roderic O'Conor à Clive Bell, 18 février 1908, OCCB6,

- 7 Emile Bernard to Andries Bonger, Pont-Aven, 31 December 1892, in Neil McWilliam, ed., *Émile Bernard: les lettres d'un artiste*, Monts 2012, 204-5.
- 8 Leo Jansen, Hans Luijten and Nienke Bakker, *Vincent van Gogh – Painted with Words: The Letters to Émile Bernard*, New York 2008, 58 and 177, letter 7 written c. 19 June 1888.
- 9 Jo van Gogh-Bonger to Émile Bernard, 26 January 1893, *Art-Documents*, no. 17, 1952.
- 10 Extracts from the letters referring to O'Conor are quoted in Claude Ritschard, *Cuno Amiet: de Pont-Aven à die Brücke*, exh. cat., Geneva 2000, 18-19.

21 ACHILLE LAUGÉ

- 1 Albert Sarrault in the preface to the exhibition catalogue *Achille Laugé et ses amis Bourdelle et Maillol*, cited in Nicole Tamburini, *Achille Laugé 1861 – 1944 Portraits pointillistes*, exhibition catalogue, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, Carcassonne, Musée des Beaux-Arts, 1990, p. 16.

22 UMBERTO BOCCIONI

- 1 Maurizio Calvesi, Alberto Dambruoso, *op. cit.* (see literature), p. 164.
- 2 *Portrait of a Boy* (Private Collection), inscribed *Galleria degli Uffizi, Firenze Jacopo Barrucio da Pontormo / Giovinetto* (illustrated in Calvesi and Cohen, *Boccioni. L'opera completa*, Milan, Electra, 1983, no. 19).

Archives de la National Gallery of Ireland, Dublin.

- 7 Émile Bernard à Andries Bonger, Pont-Aven, 31 décembre 1892, dans Neil McWilliam (ed.), *Émile Bernard : les lettres d'un artiste*, Les presses du réel, 2012, p. 204-205.
- 8 Leo Jansen, Hans Luijten et Nienke Bakker (ed.), *Vincent van Gogh. Painted with Words : The Letters to Émile Bernard*, New York, 2008, p. 58 et 177, lettre 7 écrite vers le 19 juin 1888.
- 9 Jo van Gogh-Bonger à Émile Bernard, 26 janvier 1893, *Art-Documents*, no. 17, 1952.
- 10 Des extraits de lettres faisant référence à O'Conor sont cités dans Claude Ritschard, *Cuno Amiet : de Pont-Aven à die Brücke*, catalogue d'exposition, Genève, 2000, p. 18-19.

21 ACHILLE LAUGÉ

- 1 Albert Sarrault dans la préface du catalogue de l'exposition *Achille Laugé et ses amis Bourdelle et Maillol*, cité dans Nicole Tamburini, *Achille Laugé 1861-1944, Portraits pointillistes*, catalogue d'exposition, Saint-Tropez, musée de l'Annonciade, Carcassonne, Musée des beaux-arts, 1990, p. 16.

22 UMBERTO BOCCIONI

- 1 Maurizio Calvesi, Alberto Dambruoso, *op. cit.* (voir bibliographie), p. 164.
- 2 *Portrait de jeune garçon* (collection privée), inscrit *Galleria degli Uffizi, Firenze Jacopo Barrucio da Pontormo / Giovinetto* (illustré dans Calvesi et Cohen, *Boccioni. L'opera completa*, Milan, Electra, 1983, no. 19).

Index of the Artists

Barocci, Federico	no. 2
Bernard, Émile	no. 19
Boccioni, Umberto	no. 22
Boilly, Louis-Léopold	no. 13
Burrini, Giovanni Antonio	no. 9
Catel, Franz Ludwig	no. 14
Fracanzano, Cesare	no. 8
Gagneraux, Bénigne	no. 12
Gigante, Giacinto	no. 15
Heintz the Elder, Joseph	no. 4
Laugé, Achille	no. 21
Ligozzi, Jacopo	no. 3
Molteni, Giuseppe	no. 16-17
Murillo, Bartolomé Esteban	no. 6
O'Connor, Roderic	no. 20
Puligo, Domenico	no. 1
Rosa, Salvator	no. 7
Rosi, Alessandro	no. 5
Sorolla y Bastida, Joaquín	no. 18
Subleyras, Pierre	no. 10
Vernet, Claude-Joseph	no. 11

Photographs
Alberto Ricci and private archives

Editing of the French texts
Béregère de Rivoire

Translation in English
Jane MacAvock et Marina Korobko

Design & printing
Viol'Art | info@violart.firenze.it

February 2020

JEAN-LUC BARONI & MARTY DE CAMBIAIRE

LONDON & PARIS