

La peinture en Lombardie au XVII^e siècle

La violence des passions
et l'idéal de beauté

Sous la direction de
Francesco Frangi et Alessandro Morandotti

La peinture en Lombardie au xvii^e siècle

La violence des passions et l'idéal de beauté



FONDAZIONE
PALAZZO FARNESE

Exposition présentée au Palais Farnese - musée des Beaux-Arts
du 27 juin au 29 septembre 2014

Laurent Marzocchi
*Mayor maire de la Ville d'Ajaccio
président de la Communauté
d'agglomération du Pays Ajaccien*

Suzanne Guerin
*adjointe au maire déléguée à la Culture
et au Patrimoine*

Marie-Jeanne Nicoli
directrice de la Culture et du Patrimoine

Philippe Costantini
*directeur du Palais Farnese
musée des Beaux-Arts
conseiller des musées
de la Ville d'Ajaccio*

Mario-Luce Maitti-Monini
*secrétaire général des musées
de la Ville d'Ajaccio*

Philippe Perletti
responsable des expositions temporaires

Arnaud Le Merrer
directeur

Commissaires de l'exposition
Francesco Frangi
Alessandro Miranelli

Comité scientifique
Isabella Baudera
Jean-Christophe Baudouin
Stavroula Coppa
Philippe Costantini
Pierre Curie
Michel Luchini
Stéphane Léon
Mauro Natali
Giovanni Romano
Pierre Rosenberg
Paola Strada
Nathalie Velle

Catalogue rédigé par
Francesco Frangi
Alessandro Miranelli

avec des essais de
Pierre Curie
Paolo Fubini
Nathalie Velle

Textes en italien réalisés par
Jean-Christophe Baudouin

avec une
Mauro Costantini
(texte Paolo Fubini et bibliographie)
et
Ethan March (nos. 17, 5, 8, 9, 11, 14, 16, 17, 30)

Les expositions et les activités culturelles
de musée sont réalisées avec le soutien
exceptionnel de la Collection Territoriale
de Corse



Sommaire

- 11 *Le Seicento lombardo hier et aujourd'hui*
FRANCESCO FRANGI, ALESSANDRO MORANDOTTI
- Catalogue
FRANCESCO FRANGI, ALESSANDRO MORANDOTTI
- 27 *La formation des grands maniéristes lombards
du début du XVII^e siècle*
- 57 *Les peintres de la peste*
- 91 « Une idée de la beauté lombarde »
Giulio Cesare Procaccini, Daniele Crespi :
leurs antécédents et leur postérité
- 133 *La peinture baroque*
- 179 *Vers le XVIII^e siècle :
Lanzani, Legnanino et l'héritage
de l'idéal de beauté lombarde*
- 199 *Biographies*
PAOLO PLEBANI
- 307 *Approfondissements*
- 209 *Le Seicento lombardo entre littérature artistique
et collectionnisme (XVII^e-XIX^e siècles)*
PAOLO PLEBANI
- 229 *Les tableaux lombards du XVII^e siècle en France*
PIERRE CURIE, NATHALIE VOLLE
- 241 *Annexes*
- 243 *Bibliographie*
- 255 *Index*

Les peintres de la peste

FRANCESCO FRANDI

Parmi les événements qui marquèrent de façon décisive les destins de la peinture lombarde du début du xvii^e siècle, il y en a un qui ne regarde pas les faits storico-artistiques, mais ceux de la dévotion et de la politique religieuse : je fais allusion à la canonisation solennelle de Charles Borromée célébrée en novembre 1610, à peine plus de vingt-cinq ans après la disparition du cardinal et évêque milanais, survenue en 1584. Il est impossible de surévaluer la portée de l'événement, dont le cousin Frédéric, qui fut à son tour cardinal et évêque de Milan de 1595 à 1631, fut l'organisateur patient et convaincu. Pour aussi surprenant que cela puisse paraître, proclamer un saint, en ce temps-là, était un fait tout autre que coutumier : dans les années qui suivent la conclusion du Concile de Trente, en 1563, la Congrégation des rites, l'organisme nommé par le pape Sixte V à qui revenait cette charge cruciale, avait limité les initiatives au point que pour compter les procès en canonisation parvenus à conclusion durant les presque cinquante ans qui conduisent aux célébrations de 1610, les doigts d'une main suffisent : saint Diego d'Alcalá en 1588, saint Hyacinthe en 1594, saint Raymond en 1601, saint Casimir de Cracovie en 1602 et sainte Françoise Romaine en 1608.

Ce qui compte le plus, cependant, c'est qu'avec saint Charles Borromée, l'Église élevait aux honneurs des autels, pour la première fois depuis le Concile, un héros de son histoire récente, combattant en première ligne sur le front de la réforme et de la nouvelle rigueur préconisées par l'assemblée tridentine.

Il ne nous surprend donc pas que, avant et après l'année fatidique de 1610, la glorification de Charles Borromée fut accompagnée d'une masse d'entreprises décoratives qui, par leur quantité, qualité et engagement programmatique, ne me semble pas avoir d'équivalent dans l'histoire antérieure de la commande religieuse. Impossible à parcourir dans son entier, cette profusion d'images édifiantes trouve un des exemples les plus significatifs dans les deux grands cycles de toiles dédiés à la *Vie* et aux *Miracles* du futur saint, commandés dans la première décennie du xvii^e siècle par le Duomo de Milan, à la suite des sollicitations du cardinal Frédéric (Rosi 1965 : 2000, p. 100-108, 163-173). Après que, entre 1602 et 1604, les vingt tableaux illustrant les faits les plus marquants de la biographie de Charles aient été apprêtés, en des temps encore plus serrés (ce n'est pas un hasard si pour tout l'ensemble on a privilégié la technique rapide de la *tempera*), immédiatement avant 1610, furent réalisées les vingt-quatre toiles qui évoquent les miracles réalisés par



1. Antonio d'Emilio, dit Tassari da Varallo, *Saint Charles montrant les curateurs une postholes*, 1615-1616. Donatichonola, collégiale San Giovanni e Protasio.

Borromée. Un choix, cette fois-ci, parfaitement nécessaire au bon déroulement du procès en canonisation, du moment qu'alors comme aujourd'hui les saints, pour le devenir, avaient besoin que leur curriculum fut ensablé de miracles prodigieux.

Tous solennellement exposés entre les travées gothiques du Duomo milanais lors des cérémonies de 1610, les *quindici* de saint Charles avaient nécessité un nombre considérable d'artistes de diverses staturs : aux meilleurs peintres de l'école locale, de Cerano (fig. 3-4) à Morazzone, à Giulio Cesare Procaccini, s'étaient ajoutés des artistes plus attardés et à la personnalité moins affirmée. Cette diversité stylistique et qualitative ne pénalisa toutefois pas le succès immédiat de cette grandiose série, dont la spectaculaire dimension narrative favorisera la prolifération dans les églises de la région, pour tout le XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle, de cycles de tables dédiées à la

vie des saints ou de la Vierge, à compter parmi les traits caractéristiques de la production religieuse de ces décennies. Mais encore plus significatives sont les indications sur la fortune des *quindici* fournies par les copies intégrales ou partielles que des membres de l'établissement espagnol qui gouvernait l'État de Milan firent exécuter et dont rendent compte non seulement les dérivations du cycle des *Miracles* arrivées en 1617 au couvent de Saint Blas à Lorna, où elles se trouvent toujours, mais aussi celles des deux cycles inventoriés dans la collection madrilène de Pierre Álvarez de Tolède, gouverneur de Milan de 1612 à 1616 (Albizzati 2011, p. 94-95 ; D'Alba, à paraître).

Utiles à saisir la teneur et la précocité de la pénétration en Espagne de la culture figurative milanaise du début du XVIII^e siècle, ces initiatives se situent dans des années où, à la faveur de la canonisation, les retables sur le plan figuratif de l'histoire de saint Charles prenaient des proportions démesurées. Proclamé saint, Charles devint immédiatement sujet d'une suite infinie de tableaux d'autel qui en plus de peupler les églises de l'archevêché milanais se disséminèrent immédiatement aussi au-delà de ses frontières. Il en découle la diffusion d'un nouveau répertoire iconographique destiné à fournir des images pour soutenir la dévotion à l'égard de saint Charles Borromée (Frangi 2011), à l'intérieur duquel prévalut, du moins dans un premier temps, le thème de la *Gloire de saint Charles*, significativement affronté, pest après 1610, par Cerano, Morazzone et Giulio Cesare Procaccini.

Juste après cette image céleste de Charles Borromée s'en ajoutèrent d'autres de tonalités plus terrestres et sévères, mieux adaptées au caractère du nouveau saint. C'est le cas de la représentation de *Saint Charles en méditation devant le Christ mort* : une scène interprétée avec une extraordinaire intensité par Cerano dans le tableau ici exposé (cat. n° 10) et qui entendait révoquer les circonstances réelles de la prière nocturne de l'évêque dans la chapelle du Sépulture au Sacro Monte de Varallo : une expérience racontée en détails par tous les premiers biographes du saint, attachés surtout à décrire les mémorables haltes de nuit dans ce lieu effectuées quelques semaines avant de mourir, en 1584.

Cette dernière précision permet de toucher du doigt une prérogative de la fortune visuelle de saint Charles que l'on ne peut survoler et qui met en cause le caractère de brûlante actualité qui, au moins à ses débuts, accompagna ce vaste phénomène. Il ne faut pas oublier, de fait, que les vicissitudes de Borromée arrivèrent à leur transfiguration picturale à une époque où la mémoire

historique de la figure et de la geste de l'évêque devait être encore très vive, surtout dans l'archidiocèse milanais : circonstance qui introduisit dans les œuvres le représentant un pouvoir d'implication tout à fait spécial. Il fallait donc faire revivre, comme le fera Camillo Procaccini dans l'église Sant'Angelo de Milan, justement vers 1610, les histoires lointaines chronologiquement du nouveau saint Diego d'Alcalá (V. Zanù, dans Gregori 1999, p. 208-209), le franciscain espagnol ayant vécu dans la première moitié du xv^e siècle : c'était une chose bien différente que de mettre en scène l'épopée bien plus récente de Charles, vécue directement à la première personne par beaucoup des fidèles à qui s'adressaient les œuvres qui la célébraient.

C'est aussi en tenant à l'esprit cette rare particularité qu'il faut évaluer le pathétisme enflammé dont rendent compte la majeure partie des représentations de saint Charles et spécialement celles dans lesquelles est évoqué l'événement le plus dramatique de l'action pastorale de Borromée, c'est-à-dire son secours aux milansais durant la terrible épidémie de peste de 1576-1577. C'était certainement ce moment de son histoire qui plus que tout autre était resté gravé dans les esprits, et ce n'est pas un hasard si à l'époque où l'évêque devient un sujet d'œuvres d'art c'est son activité de consolateur des pestiférés qui est le plus souvent représentée. Il était également clair pour les commanditaires que ce choix était un viatique infailible pour entretenir la dévotion des fidèles.

Le cycle de la Vie du futur saint réalisé pour le Duomo, à l'intérieur duquel les faits liés à la peste sont illustrés par quatre toiles, avec en tête celle mémorable de Cerano dans laquelle est représenté *Charles Borromée parmi les pestiférés* (fig. 7, p. 16) contribua à fournir une confirmation dans ce sens. Même après la canonisation, cependant, le thème est repris avec une insistance quasi obsessionnelle, prévalant sur les autres images analysées avant, et s'articulant autour d'une poignée de sujets bien précis.

Pour s'en rendre compte il suffit de passer en revue les catalogues des peintres, majeurs ou mineurs, actifs dans l'archidiocèse milanais durant la seconde et la troisième décennie du siècle, et il ne sera pas difficile d'y trouver des représentations de saint Charles priant, donnant la communion aux pestiférés ou portant en procession le saint christ pour implorer la cessation de l'épidémie. Et si, comme il advient pour les *quadroni*, la qualité de ces évocations est inévitablement inégale, il faut rappeler comme souvent elles savaient obtenir des résultats de forte puissance dramatique, appréciables au plus haut



2. Antonio d'Erives, dit Tanzio da Varallo, *Saint Charles porte en procession le saint christ*, 1618, Colla, église San Lorenzo.

niveau dans le *Saint Charles donnant la communion aux pestiférés*, de Tanzio da Varallo, de la collégiale de Domodossola (1615-1616 : fig. 1) et dans la toile plus tardive du même auteur de l'église de Colla, dans la province de Novare, représentant *Saint Charles portant en procession le saint christ* (1628, fig. 2 : R. Cantini, dans Bona Castellotti 2000, p. 80-84, n° 6 ; p. 128-129, n° 28).

À la lumière de ces considérations et des suggestions proposées par les œuvres juste citées, il n'est pas difficile de comprendre pour quelle raison, déjà peu après sa redécouverte moderne, survenue surtout à partir des années 1950, la peinture lombarde du début du xvii^e siècle (comme elle ressort de l'anthologie critique de Ferro 1973, p. 203-239) a été à plusieurs reprises mise en relation avec l'image de la peste. Jusqu'au point d'identifier ses protagonistes avec l'heureux néologisme de *pestanti*, forgé en son temps par Giovanni Testori (1966, p. 6-8), un des principaux responsables de cette redécouverte critique, auquel il était bien clair que la tragique expérience de l'épidémie, après avoir fait son entrée dans l'iconographie lombarde à travers l'épopée



3 Giovanni Battista Cerano, *Miracle of Assefa degli Angeli*, 1641, Milan, Duomo

de Charles Borromée, était ensuite devenue un thème privilégié des artistes de l'époque et de leurs commanditaires, même quand l'évêque n'était pas directement impliqué, comme on le voit dans la toile du *Saint Roch* de Morazzone, venue de l'église San Bartolomeo à Borgomanero (cat. n° 12) et située dans les couloirs d'un campement de pestiférés, l'un d'eux gisant sans vie au premier plan, aux pieds du saint.

Il faut toutefois dissiper une équivoque en clarifiant comment, dans l'optique de Testori, la définition des lombards comme peintres de la peste ne devait pas être comprise seulement dans son acception littérale. Il ne s'agissait pas en substance de définir simplement une spécialisation iconographique, mais plutôt d'identifier une véritable poétique : c'est à dire une façon de peindre et de raconter les histoires saintes (mais aussi profanes) en ayant dans un certain sens toujours la peste sous les yeux, avec son lot de mort et de souffrances. Exactement comme il advient, par exemple, dans les *Miracles de saint Charles* réalisés par Cerano, dans lesquels les

interventions prodigieuses de l'évêque, aucune desquelles n'ayant en fait un rapport direct avec l'épidémie, sont malgré tout évoquées mettant en scène un sombre échantillonnage de détails scabreux, visages desséchés et chairs livides et couvertes de plaies, dans lesquelles il apparaît difficile de ne pas voir un reflet de la peste et de ses horreurs (fig. 34).

Face à une hyperbole critique comme celle de Testori, il est juste d'objecter que les raisons qui sont à la base des tendances d'une culture artistique sont toujours extraordinairement complexes et font avant tout référence aux expériences particulières de leurs acteurs, dans le cas présent orientées, comme il était déjà clair à Longhi (1926, p. 355), vers les exaspérations expressives et formelles du maniérisme tardif.

Ce qui n'enlève pas, cependant, que cette intuition conserve encore aujourd'hui une grande vigueur, prouvée non seulement par sa constante adoption dans l'historiographie moderne mais aussi par sa capacité d'identifier de façon icastique l'essence profonde – autrement dit



4. Giovanni Battista Cresspi, dit Cerano, *Miracle de Margherita Veronesi*, 1609-1610. Milan, D'Adda.

cette atmosphère de « torture psycho-formelle », pour utiliser les mots choisis par Testori (1983, p. XVII) en justification de son néologisme – qui se respire dans beaucoup des œuvres les plus représentatives réalisées durant ces années. Que ce soit celles dans lesquelles la « torture » est en action, comme dans le remarquable *Apollon et Marsyas* que l'on tend à attribuer aux années milanaises de Luigi Amidani (cat. n° 35), ou celles qui, si elles ne mettent pas le drame directement sous nos yeux, se révèlent cependant traversées d'une constante sensation d'alarme et de ruine imminente, de laquelle semblent rester en grande partie indemnes, dans ces décennies, seulement les œuvres de Giulio Cesare Procaccini et du plus jeune Daniele Cresspi.

Ainsi s'explique pour quelles raisons les vicissitudes des deux artistes précédemment nommés ont été laissées en marge de cette section aux teintes fortes, qui trouve en revanche comme protagonistes convaincus, essentiellement Cerano et Morazzone, les deux représentants du xvii^e siècle lombard les plus ouvertement

impliqués dans la culture maniériste tardive et sa grammaire surexcitée. Une ressource que tous deux mettent à profit dès l'origine pour exacerber les tons de leur langage propre, sans que cela empêche de distinguer l'éloquence vibrante du premier de la veine plus désinvolte et enflammée du second, pour lequel, ce n'est pas un hasard, le domaine de prédilection est la peinture murale. Il ne pouvait en être autrement pour un artiste formé dans les chantiers décoratifs de la Rome de la fin du xv^e siècle (Stopps 2003, p. 19-31), qui sut divulguer en Lombardie un langage animé d'une vivacité narrative cahotante. En témoignent particulièrement les fresques que Morazzone exécuta, entre la première et la seconde décennie du siècle, dans les chapelles des Sacri Monti de Varese, Orta et Varallo (fig. 5), dans lesquelles son mode enflammé de raconter s'adapte parfaitement à la dimension théâtrale qui inspira ces lieux de prière, dans lesquels l'action sacrée était restituée par le dialogue rapproché entre les figures à fresque et celles en terre cuite qui occupaient l'espace à brève distance de



5. Pier Francesco Mazzucchelli, dit Morazzone, *Liberazione di Basildas*, vers 1613. Varallo, Sacro Monte, chapelle du Fero Heros.

6. Francesco Cairo, *Saint François en exil*, vers 1630-1633. Milan, Chiesa Rocca di Arco del Castello Sforzesco.

l'observateur. Tout cela est suffisant pour se rendre compte de la singularité de ces complexes et leur capacité à impressionner les fidèles qui s'y pressaient, qui peu après eurent la possibilité de se confronter avec la plus incisive grammaire réaliste des fresques réalisées au Sacro Monte de Varallo par l'artiste local, le grand Tiziano, qui succéda à Morazzone dans la seconde partie de la seconde décennie du siècle dans la décoration picturale des chapelles (E. De Filippis, dans Bona Castellotti 2000, p. 88-92, n° 9 ; p. 96-100, n° 13 ; p. 132-133, n° 30). Il me semble par ailleurs que les vicissitudes complexes de Tiziano constituent un exemple éclairant pour comprendre les orientations majeures de la peinture lombarde de cette période dominée par la figure de Frédéric Borromeo. Après avoir passé environ quinze ans en Italie centrale et méridionale, adhérant de façon personnelle aux idéaux caravaggesques, l'artiste lombard revint dans sa patrie vers 1615, s'affirmant d'abord dans les centres de l'actuel Piémont oriental et obtenant ensuite la reconnaissance du

milieu milanais. Ce qu'il faut souligner, cependant, c'est le fait que l'enthousiasme itinéraire septentrional de l'artiste se déroule sous le signe d'une progressive adhésion au pathétisme et aux tons visionnaires de ses collègues lombards (Frangi 2000, p. 60-69), bien mis en valeur, dans l'exposition, par le modèle monochrome de la *Botte de Sennacherib* de Novare (1629-1630 ; cat. n° 16). Il suffit de percevoir le sentiment de tragédie collective qui imprègne ce tableau pour s'assurer de la pleine affiliation de Tiziano à la compagnie des *pentonti*, du reste déjà scellée dans des temps précédents par les deux mémorables retables consacrés à saint Charles et cités plus haut. Il ne faut donc pas s'étonner si, d'ici peu, ce sera Tiziano qui produira l'une des plus inoubliables évocations de la seconde épidémie de peste, celle de 1629-1630, antécédent immédiat de la toile avec *Saint Roch* ici exposée (1631 ; cat. n° 13), dans laquelle un groupe de paroissiens d'un petit village de la Valsesia échappés à la contagion se pressent aux pieds du saint pour implorer son aide, la terreur encore lisible dans leurs yeux.

Conçue comme un véritable ex-voto, la toile de *Saint Roch* constitue de cette façon un abrégé de l'histoire ici parcourue, qui par un singulier signe du destin vit disparaître tous ses protagonistes justement dans les années de cette seconde et dévastatrice épidémie. Le rideau ne tomba cependant pas tout de suite, car pour animer la scène restent pour encore quelques temps les représentants les plus remarquables de la nouvelle génération, Carlo Francesco Nuvolone et Francesco Cairo, qui au moins jusqu'au milieu des années 1630 seront en continuité avec le climat figuratif diffusé par les artistes qui les avaient précédés. En témoignent particulièrement les œuvres de jeunesse de Cairo, dans lesquelles la mise en page resserrée des drames individuels, de l'évanouissement d'*Hérodiade devant la tête du Baptiste* (1633-1635 ; fig. 6, p. 15) aux tourments physiques et spirituels de *Saint François* (vers 1630-1633 ; fig. 6), de *Saint Sébastien* (vers 1633-1634 ; cat. n° 18) et de la *Maria Madeleine* (vers 1635-1637 ; cat. n° 19), se condense en images impressionnantes, capables de raconter avec une attention morbide non seulement les souffrances du corps mais aussi les trépassements et les abysses intérieurs.

Ce sera seulement à la conclusion de ces monologues sans fin joyeux, déclamés sous une lumière banale, que le rideau tombera sur l'épisode des *pentonti*, laissant finalement la place à un scénario aux tons différents qui, à partir de la poésie des *affetti* de Giulio Cesare Procaccini, conduira la peinture lombarde vers des décors plus stricts.



Giovan Battista Cresspi, dit Cerano

Baroque des Bressi (Novare), 1571 - Milan, 1632

10. *Saint Charles en méditation devant le Christ mort*, vers 1612-1615

Huile sur toile

409 x 136 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 547

La toile se trouvait dans la cathédrale de Ségovie quand, en 1794, le roi Charles IV de Bourbon la racheta pour les collections royales, desquelles elle passa dans celles du musée du Prado avant 1843. L'histoire antérieure du tableau et les raisons de son arrivée en Espagne ont été éclaircies seulement récemment par Cristina Gadea (2005, p. 293), qui a proposé de façon vraisemblable d'identifier l'œuvre avec une toile de sujet analogue vue en 1626 par Cassiano dal Pozzo dans le palais madrilène de Juan de Mendoza, marquis de la Hinojosa. Déjà attribué à Cerano par Dal Pozzo, le tableau est ensuite mentionné dans un inventaire de la collection du marquis rédigé en 1628, année de sa mort, qui ne cite pas l'auteur mais donne une description du sujet (« San Carlos puesto de rodillas [agenouillé] ante una figura de nuestro señor en el sepulcro ») correspondant tout à fait à ce que l'on voit dans la toile du Prado. Étant donné que Juan de Mendoza fut gouverneur de Milan du 30 juillet 1612 au 15 septembre 1615, il est presque certain que la toile fut commandée à Cerano par le noble espagnol durant les années de son mandat en Lombardie. À cet égard, il est utile de rappeler que les documents précédemment cités mentionnent dans la collection de Mendoza deux autres peintures de Cerano (un *Saint François recevant les stigmates* et une *Virge à l'Enfant et saint François*), ainsi qu'une série de quarante-quatre tableaux représentant *La Vie et les Miracles de saint Charles*, copiés d'après la célèbre série réalisée par divers artistes pour le Duc de Milan entre 1612 et 1615. Ces œuvres sont aujourd'hui d'identification incertaine, mais définissent néanmoins les intérêts artistiques cultivés à Milan par le gouvernement et sa dévotion particulière à l'égard de saint Charles, confirmée par le fait que c'est justement Mendoza qui commanda, toujours à Cerano, entre 1612 et 1613, le spectaculaire *Gloire de saint Charles*, encore aujourd'hui dans l'église San Gottardo de la capitale lombarde (Cavalieri 2010, p. 79-80).

En raison de l'activité précocée de la toile en Espagne, il n'est pas surprenant d'en trouver sur le territoire ibérique de nombreuses copies anciennes (Pérez Sánchez 1965, p. 351-352), dont une à la cathédrale de Tolède.

Vêtu de ses habits cardinaux, saint Charles Bacconi est représenté en méditation devant le corps sans vie du Christ. En bas à gauche sont visibles la coarctation d'épines et le bassin destiné à recevoir le sang sacré. Le tableau montre une invention iconographique qui connaît un succès notable juste après la canonisation de Charles Bacconi, célébrée en 1610, et qui prévoyait le rapprochement de l'image du nouveau saint et de la figure du Christ mort ou de son tombeau vide. Illustrée par les variations sur ce thème peints par Guido Cesare Procaccini, Mirazzone, Ludovico Carrache et, plus tard, Valerio Castello, cette représentation constitue une amplification, sur le plan mystique, d'une circonstance précise de la vie de l'évêque milanais mentionnée par tous ses plus précoces biographes (par exemple Giussano

1610, p. 486-487). Ces textes font référence aux longues heures de méditation passées par Charles dans la chapelle du Saint Sépulcre à Vercelli, soulignant en particulier le caractère mémorable de la dernière habile nocturne dans ce petit édifice consacré en 1584, quelques semaines avant sa mort (sur cet argument, voir Frangi 2011, p. 233-243). Il faut rappeler que Cerano consacra au thème au moins deux autres œuvres : un tableau perdu cité par les guides milanais dans l'oratoire de San Giovanni al Gemilone et un grand retable aujourd'hui dans l'église Santa Stefano à Milan, datable de peu après 1610, qui reprend quasi littéralement la composition de la toile du Prado, ajoutant cependant autour du corps du Christ quatre autres saints (S. Cappa, dans Rossi 2005, p. 144, n° 212).

Entré dans les collections du Prado comme œuvre de Lucio napoléon (De Madrazo 1843, p. 137, n° 657), le tableau fut signalé comme œuvre de Cerano par Hermann Voss à Nikolaus Pevsner (1925, p. 285) qui le confia au peintre de Novare, avec une marge d'incertitude. Réaffirmée par Sánchez Casón (1949, p. 186) et par Pérez Sánchez (1965, p. 351), l'attribution à l'auteur fut dans un premier temps accueillie avec beaucoup de perplexité par Marco Rosci (1964, p. 64-65, n° 80), qui cependant ensuite s'avéra convaincu de l'autographe de la toile (Rosci 1984, p. 209 ; 2000, p. 136-138, n° 92). Dans des temps plus récents, quelques doutes sur l'attribution à Cerano ont été émis à nouveau par Mario Marabbi (dans Gregori, Bayer 2004, p. 278), tandis que Paolo Vanni (dans Biondini 2005, p. 239-260, n° 30) et l'auteur de ces lignes (Frangi 2011, p. 232) ont reconfirmé avec fermeté l'attribution à l'auteur.

Il me semble en fait que la qualité de l'œuvre est tout à fait adaptée au milieu de haut prestige pour lequel elle a été réalisée. La caractère essentiel des moyens picturaux n'empêche pas de saisir le soin apporté par Cerano à la réalisation du moindre détail, de la description méticuleuse des reflets argentés sur le surplis foncé de saint Charles au rendu du clair-obscur sur les épidermes livides des deux protagonistes. Ce qui peut surprendre, néanmoins, est l'extraordinaire intensité dramatique avec laquelle le peintre suit l'événement : la prière nocturne de l'évêque au Saint Sépulcre se transforme en une rencontre rapprochée, dépourvue de toute communication verbale, entre le Christ mort et saint Charles. Le regard se concentre de cette façon sur la tension spasmodique méditative de Bacconi, restituée à travers l'expression crispée du visage et l'entrecroisement nerveux des mains jointes, véritable épice de l'image.

Datable juste après les grandes toiles réalisées par le peintre pour la série des *Miracles de saint Charles* (1610), l'œuvre du Prado montre une phase désormais diverse du parcours de Cerano par rapport au *Coarctement d'épines* de la collection Borromeo (cat. n° 7) : les expirations du maniérisme tardif et la parure chromatique étendue de ce tableau laissent place à un langage essentiel, qui privilégie un registre lumineux sobriété. Les caprices formels subissent de ce fait un registre expressif sévère et sobres, plus qu'un simple adage au rôle de principal interprète de « mythe » figuratif de saint Charles que le peintre assume en ces années.



Pier Francesco Mazzucchelli, dit Morazzone

Morazzone (Novare) 1571 - Pissone (S. Maria)

11. *Christ en croix adoré par saint Charles*, vers 1615-1620

Huile sur toile

44 x 37 cm

Milan, Archivio Storico Quadreria, inv. 09

La mention la plus ancienne de la toile remonte à 1650, alors qu'elle apparaît parmi les œuvres données par le cardinal Cesare Monti (en charge en tant qu'archevêque de Milan de 1632 à 1650) à ses successeurs et à sa ville.

Ni l'un ni l'autre ne connaît rien quant aux circonstances relatives à l'entrée du tableau dans la prestigieuse collection du prélat, une inscription à la plume « Cum indulgentia S. Caroli » visible sur la toile originale (reproduite dans Coppa 1994, p. 89-90), contribue à nous éclairer sur le rapport à la dévotion qui accompagne l'histoire ancienne de l'œuvre, en la mettant en relation avec une indulgence impétrée liée à saint Charles.

La Crucifixion prend place sur un fond de paysage urbain, qui entend évoquer librement la ville de Jérusalem. Au-dessous des symboles traditionnels du soleil et de la lune, trois anges en vol recueillent en autant de calices le sang qui coule de ses plaies sur ses mains et ses côtes, alors que dans la partie inférieure, un quatrième enlève le sang sur la croix au pied du Christ à l'aide d'une éponge.

À droite, se détache la figure de saint Charles en prière, déjà représenté avec une auréole, ce qui situe son iconographie après sa canonisation en 1846. Comme dans le tableau de Cesare du musée du Prado présent ici (cat. n° 10), il est pour le moins surprenant que, peu de temps seulement après avoir été proclamé saint, Bernardino soit représenté avec autant de force dans une scène sacrée, « volant » la place de la Madeleine, de la Vierge et de saint Jean l'Évangéliste, habituellement présents au pied de la croix. Dans ce cas aussi, comme nous l'avons précisé à propos de la peinture de Cesare, la présence de Charles renforce sa motivation dans l'intense dévotion de l'archevêque pour le mystère de la croix

et de la Passion du Christ (Bacci 1997, p. 47-58), ainsi que dans son extraordinaire popularité.

Déjà donné à Morazzone grâce à une inscription ancienne au revers de la toile originale et dans l'inventaire relatif à la donation de 1650, le tableau a été attribué au peintre de Verèse par toute la critique successive qui, à partir d'une indication donnée par Misa Gregori (1962, p. 94-95, n° 72), s'accorda également à situer la toile dans les dernières années de la seconde décennie du xvi^e siècle, donc dans la saison de la pleine maturité de l'artiste (pour l'historiographie, voir Stoppi 2003, p. 241, n° 58).

S'il est vrai que les attitudes nerveuses des anges et la définition soignée et minutieuse du corps du Christ évoquent encore la formation de Morazzone dans le sillage du maniérisme tardif, des caractères plus modernes se lisent dans la facture picturale, à la fois fluide et frémissante et mûrie grâce à l'étude des pétruscistes des maîtres de Giulio Cesare Poma et csi. Des remarques analogues peuvent être faites au vu de la grande sensibilité du traitement du clair-obscur avec lequel sont restitués les effets du rayon de lumière qui illumine la scène depuis la gauche ainsi que les lignes qui éclairent le ciel nuageux derrière le Christ.

L'existence d'une jupe destinée à un autre réaliste dans l'atelier du peintre (Casaliggio [Novare], église Sant'Arbrogio - Dell'Orso, Ferris 1996, p. 186-187, n° 602) qui reprend fidèlement la composition de notre œuvre nous invite à ne pas exclure l'hypothèse que le même Morazzone ait exécuté une version en grand format de la scène, qui pouvait servir de modèle à ses élèves. L'inscription au revers de la toile mentionnée plus haut et la grande qualité d'exécution de notre peinture laissent cependant supposer qu'elle n'ait pas été conçue comme un simple modello, mais bien comme une œuvre destinée dès l'origine à la dévotion privée.

FRANCESCO FRANCHI



Pier Francesco Mazzuchelli, dit Morazzone

MOZZONE (POMEI), 1573 - POMEI (VI), 1618

12. *Saint Roch intercédant pour la cessation de la peste, vers 1612*

Huile sur toile

130 x 128 cm

Bergamasco (Novare), collégiale San Bartolomeo

La toile constitue le retable de la chapelle de saint Roch, inscrite sur un registre existante à l'intérieur de l'église et décrite d'un petit cycle de fresques de Morazzone, dédiées au saint. L'attribution du chantier est scandée d'importants documents d'archive (Bisoli éd. 1986 [fin xv^e siècle], p. 78-88 ; P. Zanetti, dans Melli éd. 1986 [fin xv^e siècle], p. 78-84), par lesquels nous apprenons que la chapelle fut fondée par la paroisse de Bergamasco, dépendant du diocèse de Novare, le 20 mars 1611. L'implantation de Morazzone dans le chantier fut intervenir peu après : une lettre du 4 mai 1612, adressée par le père Giovanni Battista Cattaneo au théologien Francesco Quaglioni, qui servait d'intermédiaire entre la paroisse de Bergamasco et la curie de Novare, nous informe qu'à cette date le peintre avait déjà réalisé des projets (la lettre parle de « disegni ») pour la chapelle, qui attendaient d'être approuvés par l'évêque Carlo Boschi. Dûe pour comprendre avec quelle rigueur étaient suivies et contrôlées, après la réforme de Charles Borromée, les entreprises artistiques dans l'archevêché lombard, l'histoire devant se conclure positivement et de façon plutôt rapide, et l'évêque Taverna, à l'occasion de la visite pastorale effectuée fin 1617, put voir la chapelle entièrement décorée et dotée d'un retable (Rizzi 1959, p. 157, 160-161).

Le tableau présente une conception iconographique toute centrée sur le rôle traditionnel de saint Roch en tant que protecteur du lieu de la peste, auquel font allusion le cadavre étendu aux pieds du saint et les volutes des pestiférés visibles dans le fond. Dans ce sens plus direct, Roch se retourne avec ses mains jointes vers le ciel, indiquant d'un geste de la main droite l'absence de doute qui l'inspire et demandant grâce. À ses côtés, pour mentionner que son intercession a réussi, un ange en robe rouge salue son évêque, mettant fin à la propagation de la peste. Tout a été illustré dans l'iconographie de saint Roch, l'incursion de l'ange dans la scène doit être mise en relation avec deux passages bibliques *Cronache di Sant'Uffizio*, 24, 15-17 ; *Primer livre des Chroniques*, 23, 7-10, relatifs à l'épidémie de peste que Dieu envoya par le biais d'un ange sur Israël, comme châtiment, au temps du roi David (Panni 2008, p. 87-91 ; P. Vesoli, dans Bisconti 2007, p. 269-270, n° 43). Des deux, le passage des *Chroniques* est particulièrement significatif, puisqu'il y est explicitement fait référence à l'ordre de Dieu donné à l'ange afin qu'il renvoie son évêque pour faire cesser l'épidémie. Il y a aussi un passage de la *Légende Dorée* (lui-même directement inspiré des textes bibliques précités) qui présente une correspondance iconographique avec la toile de Morazzone : la peste frappait Rome sous le pontificat de Grégoire le Grand, en 590, lorsque l'apparition de l'archange saint Michel, renvoyant son évêque, sur les gradins du Mausolée d'Hélière, qui depuis prit le nom de Château Saint Ange, mit fin à l'épidémie.

Il est significatif et mérite d'être rappelé, que durant les années consacrées à cette toile (et exposé, la représentation de Saint Charles en prière devant le saint ébauché avec l'ange renvoyant son évêque construit ses certains succès dans les terres de l'archevêché milanais. Désigné initialement

par un retable de Giovanni Andrea Corbelli en 1613 pour la paroisse de Soresio, dans la province de Novare (Dell'Orto, Ferris 1996, p. 111, n° 201), puis reprise quelques années après dans un tableau du Maître du Saint Sébastien Mort, conservé dans l'église de Turate, province de Crème (Cavalotti 2012, pp. 231-239), et dans un remarquable retable de Giovanni Baglione destiné à l'église San Pietro à Pagnano (Novare), de 1614 (Dell'Orto, Ferris 1996, p. 178, n° 91). L'iconographie transmise dans significativement à saint Borromeo le rôle, ici interprété par saint Roch, d'intercesseur auprès de Dieu pour les victimes de la peste.

Déjà signalée parmi les œuvres de Morazzone par Ratti (1941, p. 136, 144 ; 1944, p. 83), la toile de Bergamasco fut présentée à l'exposition consacrée au peintre de Varèse en 1962, dans le catalogue de la galerie, Mina Garroni, alors que les documents cités plus haut n'étaient pas connus, proposant une date au début de la seconde décennie du xv^e siècle (Garroni 1962, p. 60-61, n° 30). Les découvertes archivistiques postérieures ont permis de confirmer cette indication, fixant à 1612 ou peu après la date d'exécution du tableau et des fresques en rapport de la petite chapelle saint Roch (Stoppa 2007, p. 218-219, n° 40).

Dans les commentaires dédiés à la toile on a toujours accordé de l'importance à la représentation, dans le paysage sur la droite, des misérables alors des pestiférés, confinés hors les murs de la cité pour éviter la diffusion de l'épidémie. Il n'est pas difficile de voir ici la fascination exercée par les inépuisables évocations de la peste de 1576-1577 traitées par Caruso dans les grandes toiles consacrées à la Vie et aux Miracles de saint Charles Borromée pour le Ducato de Milan, à commencer par la célèbre scène de Charles Borromée renvoyant les pestiférés de 1604. La toile présente donc l'intérêt quasi obsessionnel pour ce thème du temps de Frédéric Borromeo, quand l'affirmation toujours plus intense du rôle de l'archevêque Charles passait aussi par une attention accrue aux actes de soutien à ses interventions lors de l'épidémie qui marqua son épiscopat.

La conséquence de cette orientation fut l'affirmation, parmi les artistes lombards de l'époque, d'une vénéralité spécialisée dans la représentation de scènes de peste : une prérogative qui se trouve confirmée par le tableau de Morazzone ici exposé, dans lequel cependant le motif iconographique est interprété avec une sensibilité bien différente de celle de Caruso. Aux effets brutallement réalistes de ce dernier, Morazzone oppose, comme souvent dans ses créations, un langage plus extérieur et affectif, dont il est compte en particulier la figure de saint Roch, dont les larges draps soulignent la personnalité théâtrale, proche d'un pas de danse, et qui montre comment les modèles manérisés tardifs sont exploités pour donner vie à de petites scènes de théâtre et dynamiser les compositions. Traits prérogatives qui, dans les autres œuvres, se retrouvent dans d'autres œuvres parmi les plus réussies de Morazzone, de la *Madone portée au ciel par des anges* de l'église San Vittore de Varèse, de 1611, à la *Lette de Jacob et l'ange*, de peu antérieures, du Museo Diocesano de Milan : deux toiles qui, ce n'est pas un hasard, écopèrent pour Longhi (1962, p. 83-83X) les rythmes barocques d'un ballet, entre joie aragonaise et temps,



Antonio d'Enrico, dit Tanzio da Varallo

Reggio Valenza (Verceil) vers 1480 - Varallo (V), 1632/1633

13. *Saint Roch et les paroissiens de Camasca, 1631*

Huile sur toile

190 x 125 cm

Varallo, paroissiale (dépôt de la paroisse de Camasca)

cat. 59, inv. 603

Déposée au siège actuel en 1932, la toile fut réalisée pour la paroisse Saint-Bernard de Camasca, petit hameau montagneux dépendant de la commune de Varallo, en Valaisa (Verceil), où elle est mentionnée pour la première fois en 1792 (S. Baiocco, dans *Bona Castellotti 2000*, p. 153-154, n° 39).

Un cartel, fixé à la gauche, indique ainsi un rochet au premier plan sous l'enseigne des habitants de la commune, *De y lit : « Divo Rochi in sinibus / intercessioni Civitatis / Camasce sacre / anno 1631 »*. On apprend ainsi que le tableau fut exécuté en 1631, à la demande de la communauté de Camasca, pour solliciter l'intercession de saint Roch, le saint le plus fréquemment invoqué pour se protéger de la peste. Étant donné que l'année d'achèvement soit de peu la tragique épidémie qui toucha la Valaisa en 1630, il est facile de comprendre à quelle «obscure» (« oscurità ») se réfère le cartel.

Représenté avec ses traditionnels habits de pèlerin et la plaie bien visible sur la jambe gauche, saint Roch est flanqué du chien qui le regarda lorsqu'il attrapa la peste aux environs de Plaisance. Le regard vers le ciel et le geste de la main montrent de façon explicite la volonté du saint d'intercéder pour les paroissiens en habits du xvii^e siècle qui l'observent en priant. Il ne fait aucun doute qu'ils représentent la communauté de Camasca, menée par le prêtre en surplis et robe rouge au premier plan, qui, comme le personnage lui à sa droite, se distingue par son visage fortement caractérisé, certainement son portrait. L'hypothèse de Lana (1840, p. 276), qui s'appuie sans doute sur une pièce d'archive aujourd'hui insensée, selon laquelle le religieux serait Giovanni Antonio Floris, curé de Camasca, prend ainsi tout son sens.

Le cartel retracé plus haut nous fait comprendre que le tableau est véritablement un ex-voto collectif (Bianchi 1952, p. 399 ; Testori 1959, p. 48, n° 24), conçu, et selon toute probabilité aussi financé, par les habitants d'un village entier, pour remercier le saint d'avoir survécu à la peste et peut se garantir une protection ultérieure. Pour satisfaire son rôle d'œuvre de dévotion collective, Tanzio organise l'espace de façon tout à fait originale, réservant quasiment tout le proscenium à la majestueuse figure de saint Roch, perché sur

un petit rochet et vêtué par les paroissiens entrassés en lui à droite. Plutôt que de se conformer à l'habituelle situation en oblige des commanditaires, le rapport entre ces derniers et la figure sacrée semble répliquer celui existant lors de la prière devant une statue : avec la différence fondamentale que le saint et son faible chien ont ici l'air bien vivant.

Durant de l'époque de la carrière de Tanzio, la toile montre bien les caractères de la pleine maturité de l'artiste de la Valaisa, capable dans ses œuvres les plus avancées de conjuguer ensemble les fondements caravaggesques et naturalistes de son art avec le raffinement de la culture figurative baroque. Dans ce sens, l'intérêt pour Daniele Crespi, visible dans la simplification de la composition, concentrant l'attention sur l'attitude d'imploration du regard et du geste éloquent du saint, apparaît ici particulièrement important. L'œuvre réplique en fait les choix adoptés quelques années auparavant par Crespi dans la toile représentant Saint Philippe bénissant aujourd'hui à l'Archives de Milan, elle aussi caractérisée par un indiment subtil du personnage, au centre de la composition.

Comme toujours dans ses œuvres, cette tension dévotionnelle est traduite par Tanzio avec des accents de vérité et de franchise qui le distinguent de ses collègues milanais : en témoignent non seulement certains passages d'un réalisme inimitable et la représentation convaincante des effets de clair-obscur, mais aussi les expressions analysées et crites par idéalisés des paroissiens, dans les yeux desquels se lit la peur croissante très vite causée par la tragédie à peine survenue.

Aux effets théâtraux du *Saint Roch* de Mirazzone conservé à Borgomasero et ici exposé (cat. n° 12), la toile de Varallo oppose une image d'une absolue authenticité dans laquelle Tanzio nous montre en outre ses grandes capacités de dessin, acquises à ses débuts en Italie septentrionale, vers 1615, et qui sont exprimées ici surtout par les mains osseuses et nerveusement articulées, étudiées par l'artiste dans une magnifique sanguine conservée aux Gallerie dell'Accademia de Venise, et autrefois attribuée à Cesare da Sesto, avant que Mario Rossi ne la mette en relation avec notre toile (Rossi 1962, p. 256 ; S. Baiocco, dans *Bona Castellotti 2000*, p. 191, n° 71).



Pier Francesco Mazzucchelli, dit Morazzone

Morazzone (Varese), 1573 - Pliniano (S), 1626

14. *Mise au tombeau*, vers 1615

Huile sur toile

148 x 89 cm

Milan, collection Koelliker

L'œuvre fut présentée à l'exposition sur Morazzone à Varese en 1962 (Gregori 1962, p. 82, n° 51), la toile appartenait à la collection de Carla Bergamasco Corlese à Crémone. On ignore tout de son histoire précédente, hormis quelques indications lacuniques relatives à ses passages dans d'anciennes collections grâce aux inscriptions au verso ou lisses au verso de la toile originale : « C.A. Val. 179 » et « 36 ».

À l'occasion de son entrée dans la collection Koelliker en 2002, l'œuvre a fait l'objet d'une restauration qui a consisté à enlever des ajouts postérieurs placés le long des deux marges verticales et dans la partie supérieure, bien visibles sur la reproduction du catalogue de 1962.

Comme le laisse supposer la présence de la pierre tombale sur la gauche, la peinture représente le moment où le Christ est placé au tombeau, après que les clous eussent été retirés et posés sur le sol au premier plan. À l'exception de la Vierge à droite, en prière, désespérée, l'identification des autres personnages qui entourent le protagoniste est plutôt problématique, y compris la figure qui se tourne à l'arrière, peut-être la Madeleine ou un ange.

En présentant la toile comme une œuvre autographe de Morazzone, Mina Gregori (1962, p. 82, n° 51) en soulignait le pathétisme excessif, encore lié à la tradition de Gaudenzio Ferrari et proposant une datation autour du milieu de la seconde décennie du xvii^e siècle, étayée par des rapprochements avec les fresques de la chapelle de l'Istituto della Pietà, ou *Sacro Monte d'Orta*, réalisées entre 1615 et 1616. Cette indication chronologique est partagée en substance dans les recherches consacrées récemment à cette peinture par Jacopo Stoppa, à partir de la notice du catalogue complet de l'œuvre du peintre de Varese rédigé par l'historien (Stoppa 2003, p. 227-228, n° 49 ; J. Stoppa, dans Frangi, Morandotti 2004, p. 54).

L'auteur des ajouts sur les bords du support original n'appartient pas l'ordonnement singulier de la composition qui, suivant une habitude du peintre, place sur les marges du tableau les figures de la Vierge et de la supposée Madeleine, en les laissant en partie à

l'extérieur du champ visuel. Ce cadrage extrêmement rapproché permet de concentrer l'attention sur le corps du Christ et, par conséquent, d'accentuer la tonalité vénéralive de l'image, à laquelle contribue aussi la savante mise en scène tout en clair-obscur de la toile. Brisée de haut, la scène est en fait simplement éclairée par un rayon de lumière qui provient de la gauche et se pose sur le buste du Christ, mettant en évidence le détail de la plaie encore sanglante de ses côtes, à laquelle les clous de la croix constituent une sorte de pendant idéal ; eux aussi sont touchés et ensanglantés, comme un fragment de nature morte dans la partie inférieure.

Dans sa mise en page serrée et sévère, l'œuvre se rapproche d'autres représentations de la Passion du Christ, toutes incontestablement postérieures, réalisées par Morazzone entre la première et la seconde décennie du xvii^e siècle, depuis le *Couronnement d'épines* de la Fondazione Roberto Longhi à Florence jusqu'au *Christ déposé de ses vêtements* en collection particulière, ou à la *Le Christ aux outrages* du Museo de Arte de Ponce à Porto Rico (Stoppa 2003, p. 195-196, 227, n° 20, 21, 48).

Comme il advient souvent dans cette production, l'absence registres dramatique et l'appel à la dévotion de la toile n'empêchent aucunement Morazzone de mettre en œuvre avec complaisance le caractère poétique de sa grammaire figurative issue du maniérisme tardif. Il est visible dans le plissement recherché des draps, les précieuses touches de lumière dorée sur les cheveux blancs du Christ et la définition anatomique vigoureuse de son corps athlétique où l'on perçoit clairement les articulations et les muscles encore crispés sous la peau brune, tendue comme un élastique.

Comme l'a précisé Stoppa, l'invention de la composition du tableau est reprise avec quelques variantes dans une toile monochrome conservée à la Pinacoteca Ambrosiana de Milan (J. Stoppa, dans *Pinacoteca Ambrosiana* 2006, p. 297, n° 363), qui offre des affinités avec les œuvres tardives d'Isidoro Bianchi, élève et imitateur de Morazzone. À la différence de notre œuvre, dans l'exemple de l'Ambrosiana, le Christ est placé dans le tombeau par Nicodème et Joseph d'Arimatee, conformément au récit biblique. Stoppa signale l'existence d'un dessin, au caractère autographe incertain, à mettre en rapport avec notre tableau (autrefois à Morazzone, Galerie Carlo Bassetti, 6 décembre 1979, B. 3455, 203 x 143 mm ; voir J. Stoppa, dans Frangi, Morandotti 2004, p. 54).



Antonio d'Enrico, dit Tanzio da Varallo

Magna Società (Novara), vers. 1480 - Musée (?) 1622/1623

16. La Bataille de Sennachérib, 1629-1630

Huile sur toile

153 x 95 cm

Novare, collection de la Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare

Le tableau est documenté pour la première fois en 1786, alors qu'il se trouvait, avec d'autres œuvres de l'artiste, au palais Avogadro à Novare (Blanchini 1786, p. 178-179). Passé ensuite par descendants à la famille Ferrati Ambrosi, il fut acquis en 1947 par la Banca Popolare di Novara, qui le déposa l'année suivante au Museo Civico de la città piemontese. Depuis 2010, il est conservé au siège de l'Institut de crédit, au palais Bellini.

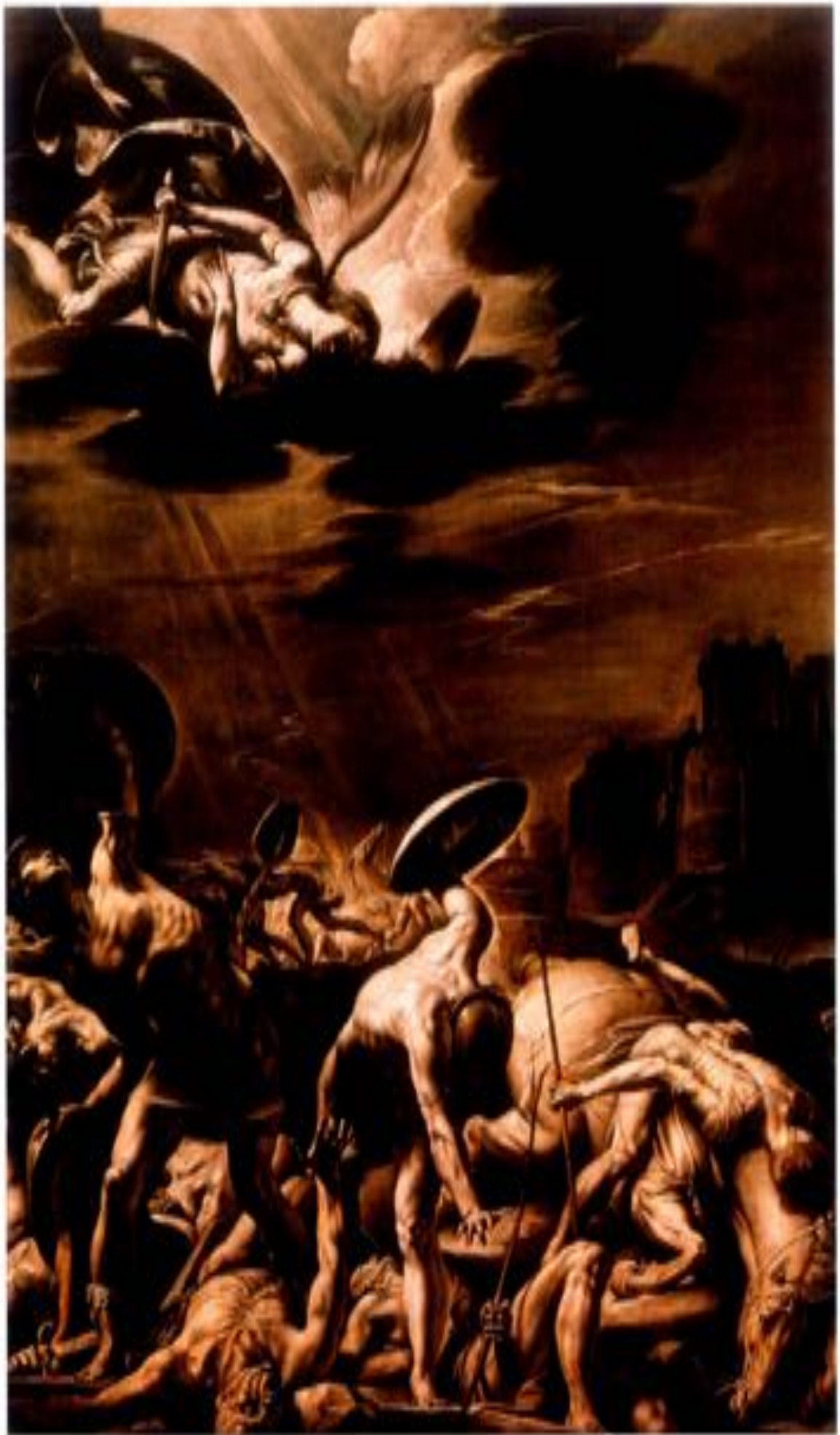
La scène se rapporte au siège de Jérusalem par le roi assyrien Sennachérib, qui eut lieu au début du ^{vi}e siècle avant l'ère chrétienne, et amplement décrit dans le second livre des rois (18-19). L'épisode illustré ici est le final dramatique de l'histoire, quand un ange envoyé par Dieu extermine soudainement 185 000 soldats de l'armée de Sennachérib, obligeant ce dernier à retourner à Ninive, et permettant ainsi à Jérusalem, évacuée par les défilés forcés qui apparaissent sur la droite du tableau, de rester sauvée.

L'œuvre constitue le modello préparatoire pour la grande toile de Tanzio da Varallo encore aujourd'hui accrochée à une des parois latérales de la chapelle de l'Arco Sacramental de l'église de San Gaudenzio à Novare. Un document nous informe que la décoration à fresque de la chapelle fut commandée au peintre par le gentilhomme novarais Ottavio Nassari le 19 février 1627. Tanzio termina la commande en 1629, date qui apparaît, avec sa signature, dans un cartouche à l'intérieur des peintures murales (P. Venturoli, dans Bona Castellotti 2000, p. 137-143, n° 31). Non comprise dans le contrat de commande, la toile de la *Bataille de Sennachérib* fut réalisée à une date proche et de toute façon avant 1630, date qui apparaît sur une plaque de marbre située dans la zone sous l'œuvre (Frangi 1996b, p. 170).

Instable donc d'une phase plutôt avancée du processus de l'artiste, le puissant tableau réalisé pour San Gaudenzio (520 x 260 cm environ) a été à juste titre considéré comme une des inventions les plus représentatives du peintre de Varallo. Giovanni Testori, le principal artisan de la redécouverte moderne de Tanzio, a été un des premiers à remarquer cette puissance, en reconnaissant dans *La Bataille de Sennachérib* un manifeste de l'intensité expressive égérée de l'artiste et de son interprétation sur le mode à la fois héroïque et dramatique de la figure humaine (voir Testori 1973a, p. 63-66). Toutes qualités que l'on retrouve également dans le remarquable *modello* manuscrit en question, qui n'avait pas été choisi sans raisons par Roberto Longhi pour représenter l'artiste à l'exposition sur *Caravaggio e i caravaggeschi* qui se tint à Milan en 1951, et ensuite constamment emprunté pour les plus importantes expositions consacrées à Tanzio et au ^{xvi}e siècle lombard (pour un résumé, voir F.M. Perin, dans Bona Castellotti 2000, p. 141-144, n° 33). Grâce à une attentive discipline de clar-obscure et à un dessin nerveux, maintenant son caractère d'œuvre préparatoire, dans la toile se trouvent déjà tous les détails de l'enchevêtrement des corps des soldats dévastés par l'apposition angélique. Il en découle un véritable et virtuosissime essai d'étude d'anatomie, dans lequel, comme il arrive presque toujours dans les œuvres de la maturité de Enzoio, l'emphase des modèles maniéristes tardifs se conjugue à des effets d'un présentisme réalisme.

Conformément à la réalisation finale, le tableau révèle une seule variante significative dans la figure de l'ange, qui dans la toile de San Gaudenzio est représenté non plus en vol plané mais en position debout, descendant précipitamment vers la bataille, « comme se jette di cadere dalle mura venise giù dalle roccie del Monte Rosa, dove Tanzio era nato » (comme si au lieu de tomber des murs il descendait des rochers du Mont Rosa, là où est né Tanzio ; Testori 1973b, p. 127-128).

FRANCESCO FRANGI



Antonio d'Enrico, dit Tanzio da Varallo

Alagna Val Sesia (Novara), vers 1480 - Susse (LI), 1532/1533

17. *Saint Onuphre*, vers 1630-1632

Huile sur toile

90 x 115,5 cm

Milan, collection Koelliker

Passé en vente à Florence au cours des années 1930 (Ferre 1998, p. 108, note 2), le tableau se trouvait encore dans une collection de la cité toscane lorsqu'en 2002 Luigi Koelliker en fit l'acquisition.

Le saint, qui tient appuyé à son épaule un bâton tordu dans la partie supérieure, comme s'il s'agissait d'un bâton pastoral, est représenté à genoux devant un crucifix et un auge rustique en pierre. La scène est située devant un édifice entouré d'une végétation sauvage, dans lequel il faut reconnaître l'ensemble refuge de l'ermité, comme le confirme la présence à l'intérieur d'une table avec une cruche d'eau et quelques vivres. Tout a fait pertinente avec la contextualisation iconographique de la figure, l'identification du saint à Onuphre se trouve confirmée par les longs cheveux qui « habillent » entièrement la figure, attribut distinctif de cet machiste des premiers siècles de la chrétienté, dont la biographie présente cependant quelques éléments légendaires. Un autre indice confirmant cette identification est le détail de la palme bien vieillie sur la gauche : dans le fantastique récit de la vie de saint Onuphre écrit par saint Paphnûs, source fondamentale pour le culte du saint, on apprend qu'Onuphre vivait en ermite dans le désert à Calicutone, sa cabane située près d'un palmier.

Le tableau a été publié relativement récemment par Filippo Maria Ferre (1998, p. 105-106), qui l'a attribué à l'activité précoce et l'a courtoisement daté du début des années 1630, donc dans la phase ultime du parcours de Tanzio. Comme l'a relevé cet historien, la toile présente d'importantes correspondances avec une des plus heureuses inventions de la maturité tardive de Tanzio, le *Saint Benoît parmi les rochers* (ici reproduit autrefois dans la collection Candioli à Busto Arsizio [huile sur toile, 89,5 x 114,5 cm ; Tosoni 1959, p. 43, n° 27]). De dimensions presque identiques à l'œuvre ici exposée, le tableau autrefois en collection Candioli en partage pleinement les choix stylistiques et la situation dans un paysage, ainsi que la thématique de la pénitence. Étant donné que les proportions en apparence légèrement inférieures de la figure de saint Benoît par rapport à celles de saint Onuphre sont à mettre sur le compte de la représentation en raccourci du premier, il y a des raisons plus que fortes de penser que les deux toiles ont été conçues en tandem.

Caractéristique consistante des œuvres tardives de Tanzio, est l'emploi d'une touche filamenteuse et riche en couleurs, à laquelle le peintre



Antonio d'Enrico, dit Tanzio da Varallo, *Saint Benoît parmi les rochers*, vers 1630-1632. Collection particulière

cherche à la tâche non seulement de souligner les formes troncaturentes, mais aussi de créer une trame d'effets lumineux quasi incandescents sur la superficie du tableau. Les résultats de cette dernière picturale fébrile se voient très bien dans la toile ici exposée, dans laquelle la figure du vieil ermite est définie par des coups de pinceau véhéments, qui en restituent efficacement le corps desséché et la physionomie tirée. Autour du personnage, une touche tout aussi vibrante explore la nature sauvage qui l'entoure, concentrant l'attention sur le coin de bois à gauche, animé par la lumière, probablement divine, qui s'allume dans le ciel au-dessus. Il en résulte un jeu de reflets gonflants, dans lequel le peintre montre sa familiarité avec le paysage fantastique de Paul Brill et des maîtres flamands actifs à la fin du 16^e et au début du 17^e siècle, très admirés des collectionneurs dans la Milan de Frédéric Borromeo. Comme l'a opportunément rappelé Cristina Terzaghi (dans Frangi, Morandotti 2006, p. 52-54, n° 12), à une date proche de celle du tableau de Tanzio, saint Onuphre sera le sujet d'une œuvre du jeune Francesco Cairo aujourd'hui conservée au palais Borromeo sur l'Isola Bella, utile à illustrer le sujet dans les années juste postérieures à la peste de 1630, des thèmes qui insistent à la pénitence et à une vie de privations.

FRANCESCO FRANGI



Francesco Cairo

Milan, 1607-1685

18. *Saint Sébastien soigné par Irène*, vers 1633-1634

Huile sur toile

68 x 84 cm

Tours, musée des Beaux-Arts, inv. B03.1.22

L'œuvre fut acquise en 1635 par François I^{er} d'Este, duc de Modène, par le biais de son ambassadeur à Milan, Fabio Roberto Fontana. Un document du 15 avril de cette même année enregistre l'arrivée à Modène d'un groupe de tableaux provenant de la capitale lombarde, dans lequel figure « un S. Sebastiano martirizzato con una vecchia che gli medica le ferite, due mezzo figure naturali, originali di Francesco Cairo », certainement le tableau ici exposé. Il est en outre possible que le groupe d'œuvres en question coïncide avec celui auquel Fontana fait allusion dans une précédente lettre au duc le 13 septembre 1634, dans laquelle nous apprenons que son frère s'est récemment marié à Milan avec une jeune femme de l'aristocratie locale, apparentée aux familles Visconti ou Sforzelli. Comme le raconte Fontana, pour constituer la dot, le frère de la jeune femme a mis en vente quelques tableaux que l'abbé proposa immédiatement au duc, et parmi lesquels le seul qui soit mentionné de façon précise est un *Enlèvement d'Hélène* de Guido Cesare Procaccini, ensuite cité dans le document de 1635 (Frangi 1998, p. 242-243, n° 23; Terragni 1998, p. 315, 325, note 16). Constamment signalé à la Galerie ducale de Modène aux xvi^e et xvii^e siècles, le *Saint Sébastien* fut réquisitionné en 1795 pendant les campagnes napoléoniennes et arriva l'année suivante à Paris, d'où il fut envoyé en 1807 au tout nouveau musée de Tours.

Recueil de la sagittation, Sébastien est allongé horizontalement sur un grabat, l'armure posée à ses côtés pour rappeler sa qualité de soldat romain. La veuve Irène se penche sur lui, soignant ses blessures avec un baume, ce qui, selon la tradition hagiographique, permit son inextinguible guérison.

Entré dans les prestigieuses collections médicéennes quand Cairo avait seulement vingt-huit ans et travaillait à Turin à la cour de Victor-Amédée I^{er} de Savoie, le *Saint Sébastien* dut fort impressionner François I^{er} d'Este. Dans une lettre de quelques années postérieure, datée du 30 septembre 1636, le duc écrivait à Fontana lui demandant de retrouver le peintre, peut-être avec l'intention de lui commander d'autres œuvres. Dans la réponse du 5 octobre, le fidèle ambassadeur précise que Cairo n'est plus à Turin mais se trouve depuis quelques temps à Varèse, ajoutant à ces informations un jugement en demi-teintes sur le peintre, destiné à éveiller la méfiance du duc. En plus de peindre l'attention sur le fait que l'artiste est plus occupé par ses affaires immobilières que par la peinture, Fontana ajoute qu'il a un caractère difficile, des prétentions énormes pour ses œuvres et surtout était considéré un « bellissimo colorista, ma con poco disegno ». L'importante lettre se terminait avec des paroles plus flatteuses, dans lesquelles Fontana reconnaît ses peintres : « Ha poco fatto cose singolari, e se volesse studiar, essendo giovane et facile spirito » (pour une plus ample étude de cette correspondance, voir Frangi 1998, p. 83 ; Terragni 1998, p. 315, 334). Il est certain que le ton de méfiance

perceptible dans ce message a dû freiner les envies du duc, car apparemment, il n'appela jamais Cairo à sa cour.

Cette occasion manquée eut des conséquences sur la fortune critique du *Saint Sébastien* qui, après une attribution erronée au « cavalier Catani » dans un inventaire modénais de 1663 (Aroni 1993, p. 66), dans les inventaires successifs du xvii^e siècle des collections ducales, rédigés respectivement en 1744 et 1770, est enregistré sous le nom de Caravage (Gherardi éd. 1986 [1744], p. 231-233 ; Pagani 1770, p. 176). Manquant également dans les catalogues du musée de Tours publiés au xv^e et à la première moitié du xix^e siècle (pour un réajustable, voir A. Gilet, dans Gilet, Moine 1998, p. 176-178, n° 47). L'attribution générique à Merisi et son encoignage fit l'objet d'une première tentative de précision de la part de Roberto Longhi, qui en 1943, reprenant une opinion déjà exprimée à l'époque de sa thèse sur Caravage, en 1910-1911, proposait d'attribuer le tableau au pisan Oratio Riminaldi (1943, p. 55, note 73). L'indication ne fut toutefois pas acceptée par Losky (1957, p. 11, n° 13) qui, dans le cadre d'une exposition des chefs-d'œuvre du musée de Tours présentée à Venise, pensa pouvoir attribuer la toile à Bartolomeo Manfredi.

En fait, à l'époque de cette dernière proposition, l'espèce relative à la paternité du *Saint Sébastien* était déjà conclue grâce à une brillante communication faite au musée en 1952 par Charles Sterling, qui y reconnaissait un original de Francesco Cairo (dans Fohr 1982, p. 113-115, n° 168). Restée longtemps sans suite, l'intuition fut publiée pour la première fois par Mina Gregori (1972, p. 36, note 14), et, après les hésitations de Nicolson (1979, I, p. 82), qui signalait prudemment l'œuvre comme « étude hardade ? », réconcilies l'approbation de Fohr (1982, p. 113-115, n° 168) et de Louis Boiss (dans *Francesco Cairo* 1983, p. 124, n° 22). Cette historiographie, à l'occasion de la rétrospective consacrée au peintre à Varèse en 1983, eut le mérite de faire le rapprochement entre la toile et le document cité plus haut, qui en consigne l'arrivée à Modène le 15 avril 1635, et en confirme définitivement l'attribution à Cairo à une période deux années antérieure à cette date. La découverte postérieure par Cristina Terragni de la lettre de Fontana à François I^{er} d'Este citée plus haut, du 13 septembre 1634, a permis d'établir qu'à cette date l'œuvre était très certainement déjà réalisée.

Ce que tena du fait que les caractères stylistiques du *Saint Sébastien* diffèrent nettement de ceux des créations datées peu avant ou autour de 1630, tout laisse penser que l'exécution du tableau précède de peu le terminus chronologique constitué par la lettre de 1634. En regard de l'attrait prédominant pour le langage de Caravaggio et surtout de Morazzone qui caractérisent les œuvres de jeunesse de l'artiste, la toile de Tours montre sa pleine autonomie artistique, analogue à celle que l'on voit dans les œuvres réalisées entre 1633 et 1635 pour Victor-Amédée I^{er} de Savoie (et aujourd'hui conservées à la Galleria Sabauda de Turin) comme la *Lucrèce*, l'*Héracle avec le rite du Baptême*, ou le *Martyre de sainte Agnès*. Il s'agit de tableaux dans lesquels Cairo dévoile sa propension à représenter les protagonistes de l'histoire sainte ou profane de façon singulière, privilégiant une vision rapprochée de leur drame et reprenant avec des images d'une intensité impressionnante



le moment crucial de leur existence : gestes d'une cruauté atroce, évanouissements, crises. Le tout par le biais d'une peinture vibrante et d'un clair-obscur intense, qui contribuent à établir un climat de forte tension expressive.

Ce sont exactement ces caractéristiques que nous retrouvons dans le *Saint Sébastien*, dans lequel se manifeste cependant une autre particularité de cette période de l'artiste, la capacité à insérer dans beaucoup de ses réalisations, y compris celles de caractère plus sombres, un surprenant mais explicite accent de sexualité. J'en veux pour preuve le rendu du corps élégant du saint, délicatement étendu sur le grabat, la tête renversée et la bouche entrouverte, dans une pose voluptueuse qui pourrait tout aussi bien être celle d'un *Eros* mythologique.

Au-delà de la singularité de sa conception, pour laquelle on peine à trouver des comparaisons dans la peinture italienne contemporaine, le tableau de Turin illustre bien la variété des

références artistiques de Cairo à cette période. Comme on témoigne aussi un tribulation d'attribution, la toile incite l'attention de Francesco pour la peinture caravaggesque, évoquée non seulement par le fort clair-obscur, mais aussi par le caractère très naturaliste du visage d'Irma. Il est assez probable que cela vienne de la fréquentation à la cour de Turin de la richissime collection de Victor-Amédée I^{er}, dans laquelle on pouvait voir en ce temps-là de précieux témoignages de presque tous les principaux représentants du caravaggisme romain, de Bartolomeo Manfredi à Grazia Carandente, à Carlo Saraceni, à Valentin et Simon Vouet. Un patrimoine d'œuvre qui n'a certainement pas laissé indifférent le jeune Cairo, lui permettant d'insuffler une sève nouvelle à son éducation milanaise et d'élaborer une inédite, et efficace, variation du tableau de Chesolei.

FRANCESCO CRANI

Francesco Cairo

Milan, 1841-1913

19. Marie Madeleine renonce aux vanités terrestres, vers 1635-1637

Huile sur toile

120 x 97,5 cm

Collection particulière

On ignore tout de la provenance de cette œuvre jusqu'à ce que, peu avant 1966, Giovanni Testori, le principal artisan de la redécouverte moderne de Cairo, l'offre au musée en scène Luciano Visconti. Le geste scellait l'intense relation humaine et professionnelle qui lia ces deux grandes personnalités du monde culturel italien de l'époque, alors que Visconti réglait la mise en scène de deux œuvres théâtrales de Testori (*L'Arlecchino*, 1961 ; *La Mamma di Milano*, 1962) et tirait son inspiration des nouvelles de l'écrivain lombard pour le scénario du film *Rocco et ses frères* (1960) : les récits dont s'inspire le cinéaste ont été traduits en français en deux volumes : *Le pain de la Ghisolfina* en 1963 et *Cena de Milano* en 1965.

La scène fixe le moment dans lequel la Madeleine, encore élégamment vêtue et bijoutée, exprime son repentir en levant les yeux vers le ciel et croisant les doigts en signe de prière. Elle est appuyée à une table couverte d'un somptueux tapis, sur lequel sont posés d'autres bijoux et un miroir, emblème des vanités terrestres que la jeune femme vient de décider d'abandonner.

Le tableau fut mentionné pour la première fois par Testori lui-même (1966, pl. XXXVIII), qui y reconnaissait une production originale de Cairo, d'une datation proche du séjour romain de 1631 (précisions que l'histoire en possédait une réplique, certainement œuvre de l'atelier : voir Tosoni 1955, p. 65, n° 57 ; Frangi 1998, p. 247, n° 34). L'attribution fut ensuite confirmée par nous-même, avec une proposition de datation un peu au-delà de la moitié des années 1630 (Frangi 1998, p. 247, n° 34).

Exposée ici pour la première fois, l'œuvre est une des productions les plus exemplaires de l'art dit « première manière » de Cairo, c'est-à-dire l'intense période de la fin des années 1630 et des années 1631

et qui précède l'orientation baroque de son langage pictural. Comme il arrive souvent dans les œuvres de cette période, à commencer par les fameuses variations sur le thème d'*Hérodiade* et la tête de saint Jean-Baptiste, l'artiste se révèle un extraordinaire explorateur des drames et tourments intérieurs. Assise dans l'ombre épaisse de sa chambre, Marie Madeleine est frappée sur la gauche par un fort flot lumineux qui met en évidence les bijoux et vêtements élégants, mais surtout met en valeur l'ovale diaphane du visage, qui avec sa forme régulière se détache du fond comme la lune dans le ciel. C'est justement dans ce visage que se cristallise la tension dramatique du tableau, qui suit soigneusement le tissage du destin de la sainte, constituant magnifiquement les manifestations physiques, des yeux musclés de larmes à la bouche entrouverte sur une respiration anéantie, le front stressé que la tension de l'instant repart sur les chairs. Il en résulte une image d'une intense ascèse, qui se différencie légèrement des premiers tableaux de chevaliers de conception soignée réalisés par Cairo, c'est-à-dire les tables exécutées à Turin pour Victor-Amédée I^{er} entre 1633 et 1635, et le *Saint Sébastien soigné par frère*, contemporain, de Trossi ici exposé (cat. n° 18). Le cadrage serré et quasi claustrophobique de ces œuvres semble en fait remplacé ici par une mise en page plus aérée et plus attentive aux détails environnants, en tous points analogue à celle de *Hérodiade* du Musée Civico de Venise et du *Muséum of Fine Arts* de Boston, dans lesquelles on retrouve, entre autres, le motif du riche tapis au premier plan. On en déduit la nécessité d'imaginer pour tous ces tableaux une datation légèrement postérieure, déjà au-delà de la moitié des années 1630, renforcée par l'orientation naturaliste présente, de nature caravagienne, que l'on y perçoit. Ce dernier élément est particulièrement évident dans la *Madeleine* ici exposée, qui par ses effets d'éclairage laïque semble poursuivre une voie parallèle à celle tracée dans les mêmes années à Rome par le jeune Mattia Preti.

FRANCESCO FRANGI



La peinture baroque

FRANCESCO FRANGI

Au début des années 1630 un renouveau radical contribua à dévier de façon décisive le cours de la peinture lombarde. Entre 1625 et 1633, en séquence rapide, tous les intervenants de quelque importance de l'époque baroque sortent de scène de façon plus ou moins prématurée, laissant le champ libre à une nouvelle équipe d'artistes, tous nés bien après le début du siècle.

Sur le plan des orientations stylistiques au moins, les conséquences de ce passage crucial ne furent pas immédiates : examinée dans son complexe, la production figurative de cette décennie révèle une continuité essentielle sur le plan expressif avec la peinture dramatique de Cerano et Morazzone. En témoignent non seulement les productions des élèves les plus orthodoxes de ces chefs d'école, mais aussi les œuvres de jeunesse des deux protagonistes principaux de cette nouvelle génération, quasi contemporains (nés respectivement en 1607 et 1609), Francesco Cairo et Carlo Francesco Nuvolone, encore traversés d'accents sombres et pessimistes qui les situent en tous points sous le signe des « peintres de la peste ». Il suffit pour s'en rendre compte de regarder *Saint Sébastien soigné par Irène et Marie Madeleine renonce aux vanités terrestres*, réalisés au cours des années 1630 par Cairo, avec lesquels se termine la

seconde section de l'exposition (cat. n° 18-19) : un rôle qu'auraient pu tenir de nombreuses œuvres contemporaines de Nuvolone (Frangi 1997) à commencer par le *Martyre des saints Vito et Modeste* du Museo Diocesano de Milan (vers 1635), dans lequel le meurtre nocturne des deux saints est évoqué par un échafaud digne d'un musée des horreurs (fig. 1).

Après ces résistances initiales, les signes d'un nouveau climat commencent toutefois lentement à se montrer, et pour les saisir, il convient de continuer à suivre le parcours de Cairo et Nuvolone jusqu'à peu après la date de 1640, quand dans la peinture de chacun commencent à s'affirmer des instances vraiment nouvelles, pleinement appréciables tant dans la *Présentation de la Vierge au Temple* du musée de Plaisance (fig. 2), réalisée par Nuvolone en 1645 (Ferro 2003, p. 196-197, n° cf. 106), qui dans le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, de Cairo, de peu antérieur, du musée des Augustins de Toulouse (fig. 3), provenant de l'église Santa Caterina di Brera à Milan, ou bien dans la *Vierge à l'Enfant avec les saintes Catherine de Sienne et Catherine d'Alexandrie*, de la chartreuse de Pavie (fig. 4), datable de la fin de cette décennie (Frangi 1998, p. 255-256, n° 51 ; p. 267-268, n° 71).

Il ne subsiste presque rien des tentatives de la peinture



1. Carlo Francesco Nuvolone, *Martyre des saints Vite et Modeste*, vers 1635. Milan, Museo Diocesano.



2. Carlo Francesco Nuvolone, *Présentation de la Vierge au Temple*, 1645. Plaisance, Musée Civico.

3. Francesco Cairo, *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, vers 1642-1644. Toulouse, musée des Augustins.

des premières décennies du xvii^e siècle dans ces gracieux retables, dans lesquels l'intonation affectueuse des expressions et des gestes se conjugue heureusement à une rédaction diffuse et une palette éclaircie. Toutes qualités qui introduisent dans les toiles un langage pleinement baroque, que l'on retrouvera dans les œuvres des deux peintres ici exposés et datables de la même période. En témoignent la *Diane* de Cairo (cat. n° 37), à rattacher avec grande probabilité au séjour de l'artiste à la cour de Christine de France à Turin, entre 1644 et 1648, et plus encore la magnifique *Scène de la vie d'Esther* de Toulouse (cat. n° 31), réalisée par Carlo Francesco Nuvolone à la fin des années 1640, dans laquelle l'histoire biblique est évoquée avec une peinture vaporeuse, qui fait vibrer dans l'air les teintes

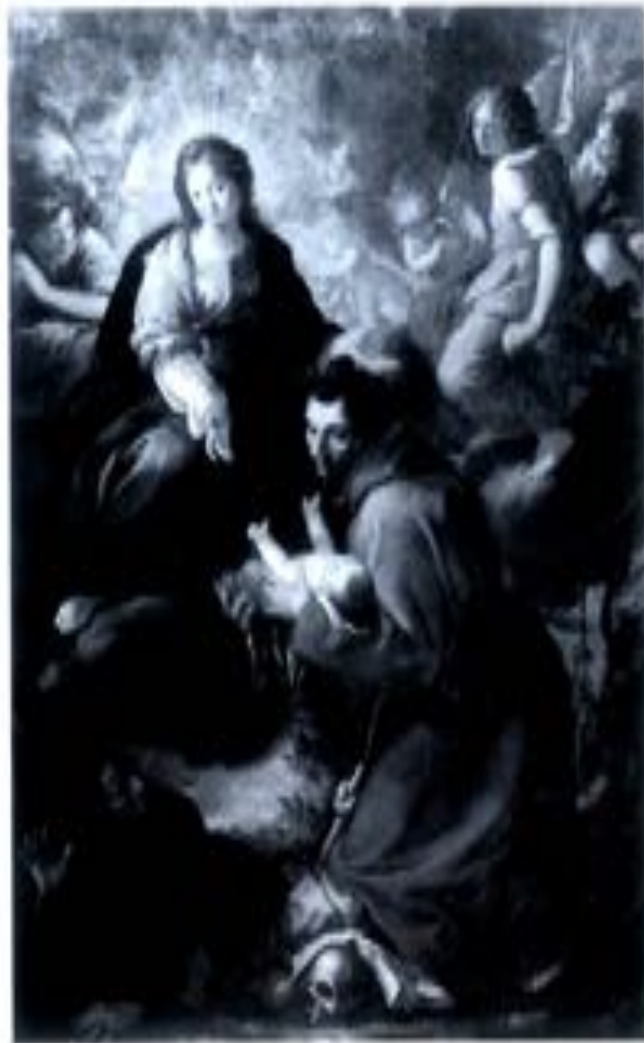
précieuses des drapés et rend avec délicatesse la consistance moelleuse des carnations.

Surtout en ce qui concerne Nuvolone, la contribution à cette métamorphose offerte par l'admiration pour les modèles de Guido Cesare Procaccini, point de référence essentiel pour l'artiste depuis ses débuts et source indispensable pour les typologies sensuelles et gracieuses produits pendant ces années de la première maturité, a été certainement décisive. Ce ne fut cependant pas l'unique source du nouveau langage de Carlo Francesco et Cairo, qui dès l'origine montre qu'il se construit à partir d'un dialogue profitable avec les autres traditions picturales contemporaines, également orientées vers les expérimentations baroques. Et si pour Cairo, cette ouverture à de nouveaux horizons vient de son séjour





4. Francesco Cairo, *Virgine et l'Enfant avec les saints Catherine de Sienne et Catherine d'Alexandrie*, vers 1631, Pavia, cartonnage



5. Giovan Battista Discepoli, dit Zoppo da Lugano, *La Vierge offre l'Enfant à saint François*, 1646, Milan, église San Vittore

à Rome (une ville désormais dominée par le génie de Pierre de Cortone) en 1638, il n'y a pas de doute, cependant, que l'expérience qui plus que toute autre orienta le parcours des deux peintres fut leur intérêt commun pour le milieu artistique génois contemporain et l'envie de se mesurer à la palette brillante et la spontanéité florissante de Van Dyck et de ses meilleurs suiveurs ligures (Frangi 1999c).

Il est encore aujourd'hui difficile de comprendre quelles furent les occasions concrètes, en termes de voyages, échanges et contacts, qui permirent cette intense complicité, initialement favorisée par les fresques réalisées par les frères génois Giovanni et Giovan Battista Carlone entre 1631 et 1632 à la voûte de l'église Sant'Antonio Abate à Milan (Marinigo

2011). Certes important, cet épisode ne peut expliquer à lui seul le pouvoir d'attraction exercé sur les Lombards par le très vivant contexte ligure, canevas indispensable pour comprendre également le parcours de beaucoup d'autres personnalités qui, sur la lancée de Cairo et Navolone, se révélèrent prêtes à changer de voie au cours des années 1640. Je fais allusion en particulier au raffiné Giovan Battista Discepoli, dit Zoppo da Lugano (Frangi, Bernardini 2001), pour lequel fut déterminante la syntonie avec Domenico Fiasella et avec les œuvres de maturité de Giovan Battista Carlone (comme lui d'origine tessinoise), visible dans la palette raffinée et les chauds reflets lumineux du retable à sujet franciscain de l'église San Vittore à Milan (1646 : fig. 5). Et que dire de cette spectaculaire représentation



6. Giovan Battista Tiepolo, dit Zuppo da Lugano, *Esther et Assuérus*, vers 1745, New York, Wildenstein

d'*Esther et Assuérus* à attribuer de façon certaine à l'artiste (fig. 6), traduction en nuide légèrement plus noireux et crépitant des scènes bibliques réalisées pour les demeures génoises par Orazio et Giovanni Andrea de Ferrari, au point que le tableau pourrait trouver un emplacement tout à fait indiqué dans les salles du Palazzo Rosso ou du Palazzo Bianco à Gênes, sur les murs desquels pourraient aussi être accrochés de nombreux tableaux milanais de chevalet de ces mêmes années, à commencer par le surprenant *Moïse piétinant la couronne de Pharaon* récemment retrouvé dans les collections du Palazzo Borromeo à Isola Bella (fig. 7). Ses caractéristiques stylistiques et les vérifications d'inventaire ont permis de restituer ce dernier tableau à Carlo Cornara (A. Morandotti, dans Morandotti, *Natale*

2011, p. 331-332, n° 101), mystérieux mais talentueux protagoniste de ce cosirant du xvii^e siècle milanais, lui aussi fasciné par ses collègues génois, et en particulier par l'agilité picturale de Valerio Castello et Bartolomeo Biscaino.

Bien que sommaire, cette succession d'épisodes peut servir à mettre en lumière les caractères distinctifs du baroque lombard et à comprendre qu'il ne se limite pas aux expérimentations chromatiques précédemment évoquées, nées à l'ombre de Van Dyck. Il me semble en fait qu'une des marques distinctives de ce moment pictural est sa propension à un accent poétique délicatement sentimental, quand il n'est pas ouvertement sensuel : c'est-à-dire l'adoption d'un langage attendri et affable, qui consent entre autres à Nuvolone et consorti,



7. Carlo Corrao, *Mélancolie pénétrant la couronne de Phéonon*, vers 1690 (détail), Julia Bella, collection Boreasart

dans leurs meilleures œuvres, de se tenir à l'écart des tentations rhétoriques et de la dimension extérieure et purement décorative de beaucoup de peinture de cette époque.

Constamment entretenue par la dévotion à la peinture délicate du Carrège, cette vocation trouve son expression la plus explicite dans un genre de tableaux qui constitue une véritable spécialité des peintres milanais du début du milieu du siècle, c'est-à-dire la représentation en petit format de visage de jeunes filles aux traits florissants et idéalisés (cat. n° 41-44), dont l'identification iconographique, en l'absence d'attributs qui permettraient au moins de savoir s'il s'agit de figures profanes ou sacrées, apparaît dans de nombreux cas indéfinissable, circonstance qui laisse à penser que la finalité de ces têtes *scopigliate* et les raisons de leur succès auprès des collectionneurs consiste en leur statut de libres et séduisantes explorations de la beauté féminine et des diverses émotions, entre mélancolie et trouble, qui pouvaient l'animer (Frangi 2001, p. 56-59). En ayant sous les yeux ces images de goût étonnamment préromantique il paraît clair qu'il n'est plus possible de raconter l'histoire de la peinture lombarde du milieu du xvii^e siècle, comme cela a souvent été fait, à la

manière d'une histoire de crise ou d'une suite distraits des expériences des premières décennies du siècle. S'il est vrai que l'intensité expressive et « morale » de cette période restera (probablement à jamais en Lombardie) inégalée, il est à présent temps de regarder ce qui est advenu après avec un regard ouvert et curieux, apte à saisir la qualité tout à fait importante des expérimentations qui eurent lieu en ces années, et trouveront un spectaculaire socle dans le *Portrait de la famille des peintres Nuvolone*, prêté à l'exposition par la Pinacoteca di Brera (cat. n° 34) : un sommet du portrait italien du milieu du xvii^e siècle, peint à quatre mains par Carlo Francesco Nuvolone et son jeune frère Giuseppe, fidèle continuateur de son style vaporoux.

C'est par ailleurs son extrême vivacité qui contribue à attirer une attention nouvelle sur ce moment de la peinture lombarde, riche en personnalités diverses et originales, qui s'expriment de façon très personnelles par rapport à la formulation délicate et sensible cultivée par les Nuvolone, Cairo, Discepoli et Corrao. Le montre bien la personnalité fantaisiste de Luigi Miradori (dit *Genovesino*) peintre d'origine génoise actif à partir de 1637 à Crémone (Gregori 1954 ; Bellingeri 2007), où il devint protagoniste incontesté

de la scène artistique locale, capable de transformer en une formule originale, enrichie d'accents réalistes et d'exagérations expressives, les modèles de la tradition ligurienne (fig. 8). Encore différente la trajectoire de Johann Christoph Storer (Bora 1991), venu de la germanique Constance à Milan aux alentours de 1640 et immédiatement intégré dans l'atelier d'Ercole Procaccini le Jeune, le neveu de Giulio Cesare et Camillo qui cherchait, sans en avoir les qualités, à prolonger les fastes de la tradition familiale. Et de fait le climat rétrograde qui régna dans cette école devait vite sembler irrespirable à Storer, qui sut s'émanciper de l'enseignement d'Ercole et emprunter la voie d'une peinture énergique et rutilante, animée de spectaculaires solutions de composition dans lesquelles le renvoi aux inventions de Rubens, connues par le biais des gravures, est évident. Déjà partiellement perceptibles dans les fresques de la Chartreuse de Pavie, en 1646, les résultats de ces choix originaux seront pleinement exprimés dans les décorations du palais Durini à Milan (vers 1648), de la Villa Arese Lucini à Osnago (1650 ; fig. 10) et du palais Terzi à Bergame (vers 1657), qui par ailleurs illustrent bien la prédisposition de l'artiste pour la peinture murale.

Il ne faut pas oublier, en ce sens, comment justement cette activité des artistes milanais dans le domaine de la grande décoration à fresque a été un des aspects les plus pénalisés par le manque d'intérêt dont ont été victimes les artistes ici évoqués. Pour s'en rendre compte, il peut être utile de réfléchir sur l'histoire critique de certains cycles profanes spectaculaires comme celui déjà cité du palais Durini à Milan ou de la résidence aménagée à Cesano Maderno, quelque temps après, par le président du sénat milanais, Bartolomeo Arese, de fait reproduits à l'attention des érudits seulement dans les deux dernières décennies, après qu'on en avait quasiment perdu souvenir (Frangi 1993, p. 53-56, 288-290 ; Bora 1994, p. 51-52).

Grâce à ces redécouvertes, et à d'autres analogues, il est aujourd'hui possible d'avoir une meilleure connaissance des résultats tout à fait importants obtenus par ces « *deliziosi decoratori* » (Longhi 1916, p. 370) du baroque milanais, parmi lesquels il faut mentionner, aux côtés de Storer, au moins Giuseppe Nuvolone et Giovanni Stefano Montalto (fig. 9), tous deux impliqués dans le chantier de Cesano Maderno, au cours des années 1660. Ce furent en fait surtout ces deux personnalités qui se firent interprètes d'une conception originale, reconnaissable donc comme « lombarde »,



8. 1749/1 Miradani, dit Geronzi, *Repos pendant la fuite en Égypte*, 1646. Colonne, vigne sans trevaux.

de la grande décoration, marquée par une plénitude formelle et l'emploi d'une gamme chromatique pâle, aux tons pastels, enrichis d'effets atmosphériques raffinés. Toutes qualités répétées dans la contribution importante offerte par les deux artistes après le milieu du XVII^e siècle à la décoration des Sacri Monti d'Orta (fig. 11) et de Varallo, qui dans ces mêmes années continuaient à s'agrandir par la construction de nouvelles chapelles, se proposant ainsi comme lieu de confrontation important pour les peintres et sculpteurs, ce que confirme l'avenue du troisième de ces lieux de culte, le Sacro Monte de Varese, dans lequel jouera un rôle de premier plan Antonio Busca, un peintre de quelques années plus jeune que ceux précédemment cités et destiné à brève échéance à gagner une considérable affirmation, grâce également à un séjour à Rome, vers 1650, au cours duquel il avait cherché à s'adapter aux nouvelles tendances du classicisme d'Italie centrale.



9. Giovanni Stefano Nuvoloni, *Triomphe de la Religion*, vers. 1660-1670, Cesena Malatesta, Palazzo Borromeo, Arese.

10. Johann Christoph Storer, *Saint obligeant*, 1691, Gossaga, Villa Arona, Livorno.

La vivacité maintenue dans ces temples par la dévotion populaire, un temps énergiquement soutenue par les évêques Borromée, ne doit pourtant pas tromper : également du point de vue des préférences et de la sensibilité des commanditaires, les décennies centrales du xvii^e siècle présentent de fait un profil bien distinct de ce qui précède. Pour en avoir une preuve incontestable il suffit d'observer les choix des collectionneurs particuliers, caractérisés, après les années 1630, par une orientation progressive vers des allégories profanes raffinées et des thèmes narratifs souriants, inspirés du répertoire de la mythologie ou de la littérature moderne, tandis que dans les années du cardinal Frédéric les parois des maisons lombardes semblaient ne pouvoir accueillir, à quelques exceptions près, que des images religieuses de caractère

ascétique et pénitentiel. En avançant vers le milieu du xvii^e siècle les préférences sont définitivement plus diversifiées : pas seulement des scènes de martyre ou de passion douce, mais aussi de séduisantes têtes féminines, comme nous l'avons vu, ou bien des fastueuses évocations des dieux de l'Olympe et de leurs amours, caractérisées avec sensualité. En témoigne pleinement dans l'exposition la salle où les œuvres profanes de Carlo Francesco et Giuseppe Nuvolone, Francesco Cairo et Johann Christoph Storer sont disposées l'une à côté de l'autre avec l'intention non seulement de montrer le dialogue entre les artistes, mais aussi d'évoquer le nouveau, insouciant, climat culturel de ces années.

Juste à côté, la joyeuse *Allégorie de la Chrétie* de Busca retrouvée par Alessandro Mercandotti (cat. n° 45) nous



11. Giuseppe Novati, *Le médecin soigne les blessures de saint François*, vers 1664-1666. Oyle, Sacro Monte, chapelle XVII

fait par ailleurs comprendre que la transformation ne concernait pas uniquement le choix des sujets : ainsi quand les collectionneurs de l'époque demandaient des sujets sacrés, les peintres les savaient dorénavant traiter avec un esprit rasséréné et parfois presque

débonnaire. Le fait que le tableau de Busca provienne justement des résidences historiques des Borromées sur le Lac Majeur est tout à fait emblématique : pour cette famille là aussi le sévère exemple de Charles et Frédéric ne pouvait valoir pour toujours.

Francesco Cairo

Milan, 1607-1682

37. *Diane*, vers 1647

Huile sur toile

120 x 92,5 cm

Collection particulière

La toile a été publiée à l'occasion d'une exposition à caractère commercial à la galerie Salomon de Milan en 1988 (Dipinti antichi 1988, n° 19). En l'absence d'informations certaines sur ses antécédents historiques, il faut souligner que dans l'inventaire après décès de la demeure milanaise de Francesco Cairo en 1685 est répertoriée comme œuvre de l'artiste une toile de sujet analogue et de dimensions très proches de celle ici exposée (119 x 104,5 cm ; Terragni 1998, p. 341, n° 206). Étant donné la préposition de Cairo à exécuter des répliques de ses propres œuvres, cette coïncidence est cependant à considérer avec précaution.

Enveloppée de draps bruns aux tons blancs et bleus, retenus par une broche sur l'épaule, le personnage tient une lance qui la désigne comme déesse de la chasse, ce que rappelle également le chien en bas à droite.

Donnée à Cairo lors de sa présentation à la galerie Salomon en 1988, la toile fut étudiée, la même année, par Giovanni Testori (1988, p. 20) et Andreina Grieco (1988, p. 196, 204), qui confirmeraient son attribution à l'artiste milanaise. Présentée peu après à l'importante exposition sur les arts figuratifs du XVI^e siècle dans les États de la Maison de Savoie à Turin en 1989, le tableau fut à cette occasion commenté par Michela Di Marco (dans Di Marco, Romano 1989, p. 107-108, n° 115) qui, développant une suggestion d'Andreina Grieco, le mit en relation avec le second séjour turinois de Cairo (1644-1648) et son activité de peintre de cour de Christine

de France, veuve d'Arnould I^{er}, à qui était confiée la régence du duché. Comme à qui le préciser cette biennelle, la duchesse Christine, durant les années de son gouvernement, eut l'occasion d'encourager à plusieurs reprises la culture littéraire et figurative du mythe de Diane, percevant dans cette figure mythologique une référence idéale pour sa propre image. Sans aller jusqu'à interpréter la toile comme un portrait de Christine de France en Diane, il y a donc des raisons solides pour imaginer que cette représentation de la déesse fut conçue par l'artiste dans le contexte de la cour de Turin, soutenant ainsi la stratégie culturelle d'autoprojection de son illustre commémorateur.

Une importante confirmation de cette hypothèse nous est fournie par les qualités stylistiques du tableau, qui s'accordent parfaitement avec celles des œuvres réalisées par Cairo en Piémont à la fin des années 1640, comme le montre particulièrement la comparaison avec le tableau représentant l'Apparition de la Vierge à Peirino Tesio, conservé dans le sanctuaire de l'Apparition de Savignone et offert à lui-même sur commande de la régence du duché. La datation certaine en 1647 de ce tableau vient donc constituer un utile repère chronologique pour le nôtre (Frangi 1998, p. 265, n° 66), dans lequel le peintre montre qu'il a définitivement abandonné les atmosphères mélancoliques et le ton dramatique de sa jeunesse. Placé devant un ciel sombre, d'inspiration néo-italienne, l'œuvre se caractérise en fait par sa radieuse exubérance sensorielle, structurée par une maîtrise picturale acquise, qui se concentre surtout dans le rendu du drapé plissé par le vent et taché de lumière. Ce qui semble suffisant pour comprendre qu'ayant oublié les peintres de la peste, Cairo semble à avoir d'yeux que pour Van Dyck et son culte fastueux.

FRANCESCO FRANGI



Johann Christoph Storer

(1644-1711-1712)

38. *Vénus, Cupidon et Vulcain*, vers 1645-1650

Huile sur toile

133 x 114 cm

Collection particulière

Le tableau est apparu en 2004 sur le marché d'art français, issu d'une attribution au peintre vénitien Antonio Bellucci (*Vulcain, maître du feu* 2007). On ne possède pas d'informations sur son historique antérieur.

Appuyé sur une baguette, le dieu Vulcain est blotti contre ses instruments et les armures sorties de sa forge, à laquelle font affluer les flammes vivides dans le fond à droite. Le dieu du feu tend à son épouse Vénus une flèche scellant son amour pour la déesse, établi également par l'inversion, volant au-dessus du couple, de Cupidon. Ce dernier est représenté les yeux bandés, pour rappeler que « l'amour est aveugle ».

Probablement suggérée par la souriante neutralité profane du thème, l'attribution à Bellucci n'est toutefois pas confirmée par le style de l'œuvre. Il s'agit en fait d'une des plus belles inventions de Johann Christoph Storer, peintre originaire de Constance, en Allemagne du Sud, qui arrive à Milan vers 1640 et travaille en Lombardie jusqu'en 1657 environ, avant de retourner dans son pays natal. Formé, comme Antonio Busca, dans l'atelier d'Ercole Procaccini le Jeune, Storer développe rapidement durant ses années lombardes un langage vigoureux et grandiloquent, caractérisé par une attention prédominante pour les modèles rubésiens, étudiés par le biais de gravures. S'expliquent ainsi la vivacité de la composition et l'exubérance péroratoire des formes qui caractérisent notre tableau

et qui se retrouvent, identiques, dans le monumental *Marcus* des musées romains dans l'église Sant'Antonio et datable vers 1645 (Bora 1993, p. 20), une des œuvres les plus importantes réalisées à Milan par l'artiste allemand. Si l'on fait abstraction de son dramatique de tableau milanais, il n'est pas difficile d'y voir des figures sculpturales de femmes, d'enfants et de soldats, qui pourraient très facilement se confondre avec les divinités païennes plus épais de notre toile : aussi parce que l'emploi d'une matière compacte et pérorante, capable d'évoquer la puissante consistance physique des personnages, contribue à rapprocher les deux toiles. D'autres indications tout aussi persuasives au regard de l'attribution se trouvent dans les figures de la toile dans lesquels, comme il advenait souvent dans beaucoup d'œuvres lombardes de l'artiste de Constance, l'airait pour les modèles rubésiens (visible immédiatement dans le blond Cupidon), se conjugue à de précis renvois au répertoire des peintures de l'école milanaise, de Giulio Cesare Procaccini à Francesco Cairo, à Carlo Francesco Nuvolone, dans une spécialité compte la caractérisation sentimentale du lumineux visage de Vénus.

Datée autour de 1645 ou peu après, le tableau situe l'avantagère insertion de Storer dans le contexte du baroque lombard, témoignage de la reconnaissance de ses talents par le collectionnisme local contemporain, désormais dévot, vers le milieu du siècle, d'accueillir dans les intérieurs privés non seulement des images de martyrs ou de pénitents, mais aussi d'inévitables tables mythologiques.

FRANCESCO FRANCHI



Antonio Busca

Milan, 1602-1684

39. *Sainte Radegonde, 1648*

Huile sur toile

112 x 88 cm

Collection particulière

L'œuvre a été acquise par l'actuel propriétaire dans les années 1920 sur le marché de l'art italien. Aucune information ne permet de retracer son historique; nous pouvons seulement dire qu'elle faisait partie d'une série d'œuvres de dimensions analogues, toutes représentant vraisemblablement des reines saintes. Une première indication décisive dans ce sens est fournie par l'existence d'une toile représentant *Sainte Bathilde* de Giovan Battista Tiepolo, ici exposée (cat. n° 40), provenant certainement du même ensemble, comme l'indiquent les dimensions identiques et le format octogonal du support, en plus de la mise en place de la figure. Il faut par ailleurs rappeler que sur le châssis du tableau ici étudié se trouve une inscription ancienne dans laquelle, à côté du nom de Busca et de la date de 1648, se trouve un chiffre 7, qui laisse penser que le cycle se composait au moins de sept tableaux. Comme les autres substantives représentaient des reines saintes ayant fini leurs jours au couvent, on peut penser que ce cycle était destiné à un couvent de femmes. En cherchant des indices plus précis, on peut signaler que le châssis iconographique particulier de l'œuvre ici présentée invite à considérer l'éventualité que les toiles fussent destinées à l'ancienne confrérie milanaise dédiée justement à sainte Radegonde, située près de Duomo et supprimée en 1780.

Représentée de trois quarts, la couronne à la main, la sainte porte un manteau rouge orné des lys de France. Le cartel qui se déroule le long du front supérieur de la toile, sur lequel se lit : « *ANNO 1648 VISIT TUOS CRISTE SANCTISSIMO CURATOR* » nous aide à comprendre la raison de cet événement. Le personnage est donc à identifier à sainte Radegonde, princesse de Thuringe qui épousa le roi Clotaire I^{er}

dans la première moitié du 7^e siècle, devenant ainsi reine des Francs, un titre qu'elle abandonna quelques années après pour fuir son mari violent, se retirant dans le monastère de Notre-Dame (puis de Sainte-Croix) de Poitiers qu'elle avait fondé, et où elle mourut en 587.

Sur le châssis original se trouve une inscription, selon toute vraisemblance contemporaine du tableau, qui dit : « *ANNO 1648 VISIT TUOS CRISTE* ». Pléinement confirmée par les caractères syllabiques, l'indication permet donc de considérer l'œuvre comme une production de jeunesse de ce peintre, qui dans les années 1660-1670 sera un des protagonistes les plus affirmés de la scène artistique milanaise. Comme les études l'ont montré depuis un certain temps (pour un résumé, voir Franz 1996, p. 259-260), le voyage romain de Busca en 1664, qui le conduira à adopter son style au classicisme classique contemporain et auquel il restera fidèle le long de sa carrière, contribuera à établir son succès.

Quelque antérieurement à cette expérience, la toile ici exposée permet de faire la clarté sur la production juvénile peu connue de l'artiste, formé chez Eusebio Parrocini le jeune, neveu de Casullo et Giulio Cesare, dont l'atelier milanais sera décrit des années plus tard par Giulio Cesare Malvasia (Arbelle 1961, p. 472) comme un des lieux les plus fréquentés par les jeunes artistes de la ville. C'est donc à la lumière de cet apprentissage qu'il faut comprendre l'impression « *procaccinesque* » qui caractérise la toile, dans laquelle Busca semble pourtant étudier le langage assez arcaïste de son maître Eusebio pour regarder avec un grand intérêt les modèles bien plus suggestifs de Giulio Cesare, évoqués par la plénitude baroque du visage de la sainte, ainsi que certains effets chromatiques présents dans le rendu de Thadé, vivifié par le scintillement de l'oe sur le manteau royal.

FRANCESCO FRANZI



Giovan Battista Discepoli, dit Zoppo da Lugano

Caricature, *Discepoli 1926-7*, Lugano (S. 1934)

4c. *Sainte Bathilde*, vers 1648

Huile sur toile

111 x 87 cm

Milan, Pinacoteca di Brera, Reg. Cont. 7429

Passé en vente à Milan (Finarte, 4 avril 1984, lot 303), le tableau a été acquis deux années après par la Pinacoteca di Brera (Marami 1991, p. 23). Comme nous l'avons précisé dans la notice précédente (not. n° 39), la toile appartenait à l'origine, avec la *Sainte Katerine* exécutée par Antonio Busca en 1648, à un cycle d'œuvres de dimensions analogues, toutes représentant vraisemblablement des scènes saintes, destiné vraisemblablement à un couvent milanais, et composé d'au moins sept toiles.

Comme le suggère la belle inscription en caractères dorés lisible sur le cartel qui se déroule le long du bord supérieur de la toile (*• SANCIA BATHILDE REGINA BRITANNIAE •*), le modèle est à identifier avec sainte Bathilde, la femme arrivée comme esclave anglo-saxonne en Neustrie, qui en 649 épousa le roi Clovis II, devenant ainsi reine des Francs. Après avoir été comtesse régente à la mort de son mari (657) et avoir fondé l'abbaye de Corbie (658-661), en 665 Bathilde se retira à l'abbaye de Chelles, où elle mourut en 680 ou 681.

Déjà assignée à Discepoli lors de son passage chez Finarte en 1984, et unanimement attribuée à l'artiste dans les publications

successives (pour un bilan voir F. Frangi, dans Frangi, Bernardini 2003, p. 113 ; n° 10), la toile montre à son meilleur niveau de qualité les caractéristiques du style de cet intéressant artiste du Tessin, qui dans sa pleine maturité s'impose comme un des artistes les plus raffines du baroque lombard. Après être brièvement resté lié aux modèles de Camillo Procaccini d'abord, et ensuite de Morazzone, à partir du début des années 1640, Discepoli voit se renouveler en profondeur, intériorisant dans ses œuvres une délicate veine sentimentale et un coloris précis, singulièrement proche de celui de certains artistes de la scène génoise contemporaine d'inspiration van Dyckienne, comme Domenico Fianella et Giovan Battista Carbone. Toutes qualités dont rend compte cette raffinée *Sainte Bathilde*, d'une palette irisée jouant sur le dialogue entre le ton criard du vêtement couleur faïence, brodé d'argent, et les vibrations dorées émanant de la couronne, du cartel, et des cheveux de la jeune reine. Comme des solutions stylistiques tout à fait analogues se retrouvent dans des tableaux de Discepoli datables avec certitude de la seconde moitié des années 1640 (par exemple la *Yierge du Carmel* de l'église San Pietro in Campagna à Luino, signée et datée 1647), il n'y a pas de raisons de douter que la date de 1648 du tableau de Busca s'applique également à celui-ci étudié.

FERNANDO FRANGI



Francesco Cairo

Milan, vers 1645

41. *Sainte martyre*, vers 1645-1650

Huile sur bois

33,5 x 24,5 cm

Principauté de Monaco, collection particulière

Konstanz ne possédait pas d'indications qui permettent de retracer l'histoire de cette œuvre, évidemment de destination particulière, et apparue sur le marché de l'art au début des années 1990.

Le tableau représente une jeune sainte de profil, absorbée dans l'observation de la palme du martyre qu'elle tient de la main droite. En l'absence d'autres éléments iconographiques il est impossible de l'identifier plus précisément.

Publiée par l'auteur de ces lignes comme œuvre de la maturité de Francesco Cairo, datable de la fin des années 1640 (Frangi 1996a, p. 93-94 ; idem 1998, p. 173, 276, n° 74), le panneau se présente comme une précieuse et éclairante preuve du changement de style qui rythme la carrière de l'artiste à partir des premières années de cette même décennie. Abandonnant les atmosphères plombées et la surcharge de tension expressive de sa « première manière » (ibid. n° 18-19), Cairo oriente son langage vers une nouvelle richesse chromatique, et une maîtrise souple et jeune, capable d'allier les suggestions de la peinture contemporaine génoise d'obédience van Dyckienne et les expériences du baroque romain, auxquelles l'artiste s'était intéressé lors de son séjour dans la cité pontificale en 1638. Le message remarquable du vêtement blanc de la sainte tend parfaitement compte de cette « mise à jour » par des coups de pinceau rapides et lumineux, lâchés volontairement visibles, qui rappellent tellement les drapés agités et raffinés de Pierre de Cortone, au verso, plus réservés, du génois Castiglione. Signe particulier de Cairo, le caractère intimiste du tableau, dans lequel la martyre est représentée comme une jeune fille absorbée par ses

tristes pensées, au point que si l'on remplaçait la palme par une lettre d'amour, l'œuvre ne perdrait rien en cohésion. Le rendu soigné des traits du visage, mais aussi une certaine précision du rendu pictural, dans les chauds reflets de lumière sur les boucles blanches des cheveux et la délicatesse des carnations sont impalpables, accentuant cette dimension sentimentale. Ces deux caractéristiques nous font comprendre pourquoi Roberto Longhi (1926, p. 369) définissait le peintre comme « le Rembrandt » de l'école milanaise du xvii^e siècle.

Au-delà de cette hyperbole critique, il faut se rappeler que la conception du tableau et sa qualité expressive particulière ne résultent pas un fait en dans le contexte de la peinture milanaise du milieu du siècle. Les inventaires anciens des collections et les œuvres subsistant de Carlo Francesco et Giuseppe Neveloni, de Giovan Battista Discepoli (inv. n° 43), Carlo Corrao (inv. n° 44), Antonio Rusca, jusqu'au plus tardif Federico Bianchi, attestent du succès rencontré auprès des collectionneurs par ce genre de petit tableau, caractérisé par la représentation de têtes de jeunes filles, parfois travesties en saintes, sibylles ou figures allégoriques, parfois totalement dépourvues d'attributs iconographiques. Caractérisées par un ton évocatoire et rêvé, ces inventions se présentent donc comme une véritable spécialisation de la peinture baroque lombarda (Frangi 2001, p. 56-59) et montrent de la façon la plus éloquente le changement de climat qui caractérise la tradition locale après la longue ère baroque. Un changement qui concerna aussi les collectionneurs, désireux d'offrir leurs demeures avec des œuvres d'immédiate séduction, mais qui, quand elles représentaient, comme c'est ici le cas, des personnages sacrés, ne renouèrent pas à en donner une image plaisante, dans laquelle l'idealisation des traits s'accompagnait d'une sensibilité de goût préromantique.

CHRISTIAN FRANGI



Francesco Cairo

Milan, 1607-1684

42. Tête féminine

Huile sur toile

38,5 x 30 cm

Milan, Archivsekreterats Quadreria, inv. 121

La toile est à identifier à une des quatre « têtes » (quatre têtes) de Cairo mentionnées en 1688 dans la collection qui appartenait encore quelques années auparavant à Francesco Ignazio Riccardi (Amico Novero, 1613-1683), prêtre oblat desservant de l'église Santa Maria Feltrina de Milan. En cette année 1688, selon les vœux testamentaires du religieux, les quatre œuvres furent léguées au cardinal milanais Federico Visconti, qui à sa mort en 1694 les légua à son neveu, avec l'ensemble de sa collection, à l'archevêché de Milan. En plus de celui ici exposé, la pinacothèque archiepiscopale conserve aujourd'hui seulement un second exemplaire de ce petit groupe, de dimensions identiques, et représentant également une tête féminine. Il est impossible de dire ce que sont devenus les deux autres tableaux de la série, encore cités dans l'inventaire de 1682 établi par Andrea Aggioni (E. Pagan, dans *Quadreria* 1999, p. 187-188, n° 177) et Columbus dans Frangi, *Bernardini* 2001, p. 148, n° 34.

Aucun attribut spécifique ne permet de préciser l'identité du modèle, qui porte un léger vêtement blanc à l'antique et une chevelure ébouriffée, avec deux tresses tressées à l'arrière du crâne. La seconde toile de la série est tout autant dépourvue d'attributs spécifiques, ce qui laisse à penser que comme dans beaucoup d'autres cas, ces tableaux de petit format ne représentent pas un sujet précis, mais sont plutôt de libres études du caractère et de la beauté du visage féminin.

Bien qu'il soit depuis très longtemps conservé dans les collections archiepiscopales de Milan, le tableau est resté quasiment inconnu jusqu'à l'exposition consacrée à Francesco Cairo en 1983, à laquelle

cependant était exposé seulement son pendant. Dans la notice s'y rapportant, Marco Bona Castellotti (dans *Francesco Cairo* 1983, p. 142, n° 35) mentionne le tableau ici exposé, confirmant son attribution à Cairo et proposant pour les deux œuvres une datation vers le milieu des années 1640. En revanche, Mino Gargiulo, dans le même catalogue (1983, p. 27), datait les deux œuvres peu avant le second séjour milanais de l'artiste, qui débute en 1644. Ces deux suggestions chronologiques ont été légèrement décalées par l'auteur de ces lignes au début des années 1650, c'est-à-dire à la dernière, longue, période milanaise de l'artiste (Frangi, 1998, p. 273-276, n° 86).

Gargiulo et Bona Castellotti ont tous deux justement relevé la similitude des deux toiles avec les modèles de Pierre de Cortone : indication tout à fait pertinente surtout au vu de la tête ici exposée, que l'on peut comparer par exemple avec les gracieux visages féminins des fresques réalisées par l'artiste toscan au Palais Pitti à Florence. D'ailleurs, que Cairo connaisse très bien les caractéristiques du style de Cortone nous est confirmé par les inventaires datant du xix^e siècle de la collection Turchetti di Persego à Turin (Ciani, *Manenti* 1993, II, p. 41), dans lesquels sont mentionnées les copies, pendant, que l'artiste milanais fit de Pierre de Cortone.

Il faut enfin souligner comment la petite série un temps dans la collection Riccardi témoigne de la familiarité de Cairo avec le genre typiquement milanais de la tête féminine, qui trouve en lui son interprète le plus raffiné mais aussi le plus assidu, ce qui semblerait confirmé par les informations dont nous disposons sur la collection du marquis de Caracena, gouverneur de Milan de 1648 à 1656, dans laquelle sont des copies des deux têtes de format octogonal, réalisées selon toute vraisemblance vers mêmes années par Cairo (Vasocchi 1996, p. 33-34) et peut-être conçues de façon analogique au groupe ici étudié.

FRANCESCO FRANGI



Giovan Battista Discepoli, dit Zoppo da Lugano

Conte della Sibilla, 1650 (?) - Lugano (16, 064)

43. *Une Sibille (?)*, vers 1650

Huile sur bois hexagonal

49,5 x 41,5 cm

Milan, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, inv. 148

Signé sur le rebord inférieur du cartel : « Discipulus »

Le tableau entre dans les collections municipales du Castello Sforzesco certainement avant 1915, année à laquelle il est mentionné dans ce lieu par Vivanti (1915, p. 26). Les seuls indices dont nous disposons pour éclaircir sa provenance antérieure sont les initiales en majuscules « M » et « F » marquées au pinceau au verso du panneau, certainement en rapport avec un ancien propriétaire.

Représentée la tête légèrement baissée et le regard perdu dans le vide, la jeune femme porte un manton couleur de ciel et un turban de la même gamme colorée. De la main droite elle tient un cartel ovale qui suggère de voir en elle une sibille, même si, comme il arrive souvent dans des œuvres similaires d'artistes milanais réalisées à partir de la moitié du xvi^e siècle, on manque d'éléments qui permettent d'affirmer l'identité du personnage.

En plus de la signature de Discepoli lisible sur le bord inférieur du cartel (et reprise pour la première fois par Jacopo Stoppa, dans *Manus d'Arte Antica* 1999, p. 306-307, n° 702), le panneau porte au verso une inscription ancienne au pinceau, probablement du xvii^e siècle, disant : « Zoppo di Lugano fece » et correspondant donc le rapprochement avec l'œuvre de l'artiste tessinois. C'est certainement en vertu de cette indication que le panneau fut attribué à Discepoli par Vivanti (1915, p. 26), mais cette indication

fut oubliée jusqu'à l'importante étude consacrée à l'artiste par Marco Bona Castellotti (1984, p. 570-572). C'est en fait à cette publication que remonte la première prise en compte critique du tableau, dont l'auteur souligne en particulier la forte atmosphère raffinée du coloris, la mettant justement en rapport avec le traitement analogique, vapoureux, des œuvres de Carlo Francesco Nuvolone.

Datée des années 1640 par Bona Castellotti (dans Vivanti, Bona Castellotti 1993, p. 60) et par Stoppa (dans *Manus d'Arte Antica* 1999, p. 306-307, n° 702), le tableau a certainement été réalisé par Discepoli après 1645, quand les deux stylistiques de l'artiste coexistent de façon décisive vers le baroque, sur la lancée de l'attraction exercée non seulement par le génétique alchim de Carlo Francesco Nuvolone, mais aussi des résultats obtenus en mêmes années par Francesco Cairo.

De reste, la participation du tableau aux expériences les plus originales de la peinture milanaise du milieu du siècle est confirmée par sa conception iconographique, parfaitement en ligne avec le genre des sites féminins idéalisés, réalisés à plusieurs reprises par ces artistes. Une typologie que, de façon analogue à ses collègues, Discepoli interprète en mettant l'accent tout sur la beauté platonicienne du modèle que sur sa sentimentalité personnelle, dans le cas présent décidément mélancolique.

Toutes ces caractéristiques pouvaient sans doute aussi être appréciées dans les deux « teste in ritratto » perdus de l'artiste, représentant respectivement la Musique et l'Érythronée, inventurées en 1686 dans la collection Orsini à Milan et qui prouvent que ce genre d'œuvre est sûr chez l'artiste.

FRANCESCO STORCI



Carlo Cornara

Milan, vers 1600/vers 1660

44. *Mademoiselle pénitente*, vers 1660

Huile sur bois

45,8 x 25,5 cm

Paris, Pinacoteca Malaspina, inv. 39

Le tableau est parvenu à son emplacement actuel en 1829, par le legs du marquis Luigi Malaspina di Somazaro (1754-1833), dont la collection constituait le noyau fondateur de la pinacothèque de Pavie. Dans la collection Malaspina l'œuvre avait comme pendant une *figure féminine au livre* de Francesco Cairo, de dimensions proches mais non identiques, elle aussi conservée à la Pinacoteca Malaspina (huile sur bois, 44 x 38 cm ; Frangi 1998, p. 273, n° 263). Les deux tableaux portent au verso des inscriptions similaires de graphie et typologie similaires (qui se lisent respectivement : « [vor/original/001_CORNARA/044](#) », pour l'œuvre ici exposée, et « [vor/original/1000/043](#) », pour l'autre). Apposées certainement avant leur passage chez Malaspina, ces indications nous font comprendre que les deux œuvres proviennent d'une même collection, par ailleurs inconnue, formée au dix-septième ou au début du siècle.

Reconnaissable à ses attributs iconographiques canoniques, le vase de parfums visible en bas à gauche, la Mademoiselle est représentée en mélancolique méditation, qu'il faut lire comme une interprétation toute intime du thème traditionnel de la pénitence de la sainte.

Malgré les paroles péroratoires portées au verso, le panneau a été attribué à Francesco Cairo presque en 1981, lorsque à l'occasion de la publication du catalogue de la pinacothèque, Adriano Peroni (dans *Pinac* 1981, p. 176-177) le rendit au moins connu mais quasi contemporain Carlo Cornara. Depuis cette indication, le tableau constitue une précieuse base pour la difficile reconstruction de ce fantomatique protagoniste du baroque milanais (Zatti 1998, p. 30-31 ; S.A. Colombo, dans Frangi, Bernardini 2001, p. 146, n° 33 ; Gieddi 2004, p. 84-85), connu aujourd'hui par un nombre réduit de tableaux, mais en réalité plutôt prodigue, comme le fait supposer la quantité considérable d'œuvres de sa main, la plupart

de petit format (ou sont insensiblement, entre autres, les « *testi* » et « *testine* » mentionnés), conservées à son domicile après sa mort (Gieddi 2004, p. 101-106).

Les qualités de coloriste raffiné de l'artiste ont été révélées au plus haut niveau par la récente découverte, au Palazzo Brignone d'Isola Bella, d'une remarquable huile représentant *Sainte pénitence la couronne de Pharaon* (fig. à p. 138 ; A. Morandotti, dans *Mostra d'Arte, Natale 2001*, p. 231-232, n° 104), dans laquelle la proximité au pictorialisme de Valerio Castello et de ses élèves gravis se mêle d'une surprenante attention aux modèles de la peinture du XVI^e siècle vénitien. L'année de sa mort, l'artiste sera d'ailleurs mentionné par Giacomo Frisa, correspondant lombard de la famille Ghislanzoni, comme le « *Tiziano dei milanesi* » (Piran 1998, p. 72, 74) : une appréciation certes disproportionnée, qui aide cependant à comprendre les choix stylistiques de Cornara, caractérisés par une constante préférence pour une matière délicate, de grande sensibilité atmosphérique. Cette *Mademoiselle pensive* et peut-être pleurant, réalisée avec des glacis impalpables capables de rendre avec efficacité la tendresse baroque des couronnements et la consistance mielleuse du voile purpur qui l'enveloppe en est un bel exemple. Cette grammaire essentielle donne vie à une image à la fois sensuelle et évanescente, dans laquelle apparaît clairement le rapport avec les relations établies par Francesco Cairo dans sa phase la plus avancée, au-delà du milieu du XVII^e siècle, marquée par une explicite préoccupation monétariste qui selon toute probabilité incita Cornara, à cultiver de semblables intérêts.

En raison également de cette dernière considération, le tableau ne devrait pas être daté avant les années 1650, donc après le petit panneau de conception similaire de Cornara représentant *Sainte Élothée*, conservé à la Quadrella de l'archevêché de Milan et certainement antérieur à 1650 (S.A. Colombo, dans Frangi, Bernardini 2001, p. 142, n° 31).

FRANCESCO FRANGI

